

*Identificação e Representação
da Cidade de Cabaceiras - PB*



LIZIA AGRA VILLARIM

UFPE - MDU



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

IDENTIFICAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE CABACEIRAS-PB

PERNAMBUCO

2013

LIZIA AGRA VILLARIM

IDENTIFICAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE CABACEIRAS - PB

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, sob a orientação da Prof. Dra. Virgínia Pontual.

PERNAMBUCO

2013

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

V722i Villarim, Lizia Agra
Identificação e representação da cidade de Cabaceiras – PB / Lizia Agra Villarim. –
2013.
171 f.: il., fig.

Orientadora: Virgínia Pitta Pontual.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e
Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2016.

Inclui referências e anexos.

1. Cidades e vilas. 2. Relações culturais. 3. Patrimônio cultural. 4. Identificação.
5. Representação cinematográfica. I. Pontual, Virgínia Pitta (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2016-127)



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Ata de Defesa de dissertação em Desenvolvimento Urbano da mestra Lúcia Agra Villarim.

Às 9 h do dia 13 de setembro de 2013 reuniu-se na Sala de Reunião do Conselho Departamental do Centro de Artes e Comunicação, a Comissão Examinadora de dissertação, composta pelos seguintes professores: Virginia Pitta Pontual (orientadora), Ângela Freire Prysthon (examinadora externa), Norma Lacerda Gonçalves e Virginia Pitta Pontual (examinadoras internas) para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: "IDENTIFICAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE CABACEIRAS - PB", requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Virginia Pitta Pontual, após dar conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADO. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar eu Renata de Albuquerque Silva, lavrei a presente ata, que será assinada por mim, pelos membros participantes da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 13 de setembro de 2013.

- Indicação da Banca para publicação 

Prof. Virginia Pitta Pontual
Orientadora

Prof. Angela Freire Prysthon
Examinadora Externa/PPGCOM/UFPE

Prof. Norma Lacerda Gonçalves
Examinadora Interna/PPG/MDU

Renata de Albuquerque Silva
Secretária do MDU

Lúcia Agra Villarim
Candidata

Dedico este trabalho à minha mãe ,
minha grande companheira.

“Não sei, só sei que foi assim...”
Chicó

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria, primeiramente, e principalmente de agradecer à DEUS, por tudo, mas especialmente por ter me mostrado que aquele velho chavão que diz que a “felicidade não está no destino, e sim na jornada”, está mais do que certo. Então, mais do que agradecer por ter atingido um objetivo, tenho que enaltecê-lo por todas as conquistas nessa longa, tortuosa e maravilhosa jornada. Agradeço, também, a proteção diária de São Miguel Arcanjo, que não me permitiu resvalar e, quando foi necessário, me fez levantar.

À minha família que me fez perceber o quão sortuda sou por todo carinho e apoio que e deram, especialmente a minha mãe, Ozanete, que acreditou (e acredita) em mim mais do que eu mesma! Pela energia positiva, os conselhos e afetos dos meus irmãos, Ricardo e Nicole, e do meu pai, Admilson. O amparo e o carinho das minhas tias, Ozanita e Ozaneide, assim como dos meus primos, em especial, Erik, Tilly, Yuri, Matheus, Yago e Cacá.

Agradeço, também, o incentivo e a força dos meus amigos. Sobre estes, faço questão de citar aqueles que tanto ouviram meus lamentos e desculpas pelas ausências, como Roberta, Luana, Carol, Brenno, Flávia, Cris, Conceição, Lilian, Kainara, Zé, e muitos outros que guardo no meu coração.

Aos grandes e maravilhosos amigos que conheci nessa fase da minha vida. Em especial as meninas do “café”, Ana Renata, Barbara, Helen e Paula, que fizeram os anos de pesquisa, as tardes e noites de estudo mais doces e satisfatórias.

Agradecer pelas pessoas maravilhosas que encontrei no caminho e que me auxiliaram nessa pesquisa, como o pessoal da biblioteca do CAC, todos da coordenação do MDU, os professores do MDU. E, em especial, à minha orientadora, Virgínia Pontual, pela constante cobrança, a firme sinceridade e o apoio acadêmico (Sei que dei muito trabalho e preocupação a ela).

Um obrigado especial à todos de Cabaceiras que me ajudaram nos levantamentos, compartilhando maravilhosas lembranças. Especialmente, Paulinho de Cabaceiras (ao meu ver, um patrimônio da cidade) e Dida.

Aos meus colegas de trabalho, que me apoiaram e incentivaram.

Enfim, obrigado à todos que me ajudaram e que amo por estarem na minha vida.

RESUMO

Nesta pesquisa estudamos a representação das cidades nordestinas no cinema, construída pelos diretores dos filmes que as utilizam como cenário, entendendo esta atividade como uma prática social que pode conduzir a preservação destas, à medida que proporciona sua apropriação pelos diversos espectadores. Como estudo de caso deste contexto, analisamos a cidade de Cabaceiras, Paraíba, que sediou mais de 24 produções cinematográficas e possui, ainda, diversos aspectos e eventos relevantes que fazem parte da sua história, sendo referentes a acontecimentos e sujeitos locais. O objetivo desta pesquisa é mostrar que esta cidade pode ser considerada um bem cultural, passível de se tornar patrimônio cultural, à medida em que os atributos que lhe identificam e caracterizam são, também, utilizados pelos diretores do cinema para formular a representação das cidades da região nordeste em suas produções. Para comprovar tal hipótese, buscamos, segundo a Teoria Contemporânea da Conservação (VINÃS, 2006), identificar os atributos materiais e imateriais que caracterizam a cidade como bem cultural, assim como, comprovar, mediante a Teoria da Representação (CHATIER, 1990), se os mesmos são utilizados pelos diretores na construção da representação das cidades nordeste no cinema. Para análise foram selecionados os filmes de maior representatividade rodados em Cabaceiras, sendo aqueles que registraram a maior bilheteria e, também, o número de prêmios, resultando no estudo de *O Auto da Compadecida* (1998) e *Romance* (2008), ambos de Guel Arraes, e *Canta Maria* (2006) do diretor Francisco Ramalho Junior. A pesquisa foi guiada pelo pressuposto de que, por ser a representação das cidades do nordeste no cinema, Cabaceiras teria um diferencial perante as demais cidades, que lhe tornaria passível do reconhecimento como patrimônio cultural, à medida que pode identificar e caracterizar a região por meio do conhecimento e apropriação dos seus atributos. Por tanto, a partir dos resultados que apresentamos no final deste trabalho, comprovamos a referida hipótese e destacamos, ainda, os motivos e razões da necessidade do seu reconhecimento.

Palavras chaves: Cabaceiras (bem cultural); Cinema; Identificação (Teoria Contemporânea da Conservação); Representação (Teoria da Representação).

ABSTRACT

In this research, we will study the representation of northeastern cities in cinema, built by film directors who use them as filming locations, understanding this activity as a social practice that can lead to the preservation of them, as it delivers its appropriation by many viewers. As a case study of this context, we analyzed the city of Cabaceiras, Paraíba, in which more than 24 film productions were set, and also has various aspects and important events that are part of its history, referring to events and local subjects. The purpose of this research is to show that this city can be considered a cultural asset, likely to become cultural heritage, as far as the attributes that identify and characterize it are also used by film directors to formulate the representation of cities of the Northeast in their productions. To prove this hypothesis, we sought to, according to the Contemporary Theory of Conservation (VINÃS, 2006), identify the tangible and intangible attributes that characterize the city as a cultural asset, as well as prove, by the Theory of Representation (CHATIER, 1990), if those are used by the directors in the construction of the representation of northeastern cities in cinema. For the analysis, we selected the most representative films shot in Cabaceiras, which reported the highest grossing and number of awards, resulting in the study of *O Auto da Compadecida* (1998) and *Romance* (2008), both by Guel Arraes, and *Canta Maria* (2006), by director Francisco Ramalho Junior. The research was guided by the assumption that, being the representation of the northeastern cities in cinema, Cabaceiras has a difference towards other cities, which would make it recognizable as cultural heritage, as they can identify and characterize the region through knowledge and ownership of their attributes. Therefore, by the results that we present at the end of this paper, we prove the hypothesis and also highlight the motives and reasons for the need of recognition.

Keywords: Cabaceiras (cultural heritage); Cinema; Identification (Contemporary Theory of Conservation); Representation (Representation Theory).

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – Reprodução de pôsteres de divulgação dos filmes analisados na pesquisa.....	41
Imagem 02 – Reprodução de pôsteres de divulgação dos filmes analisados na pesquisa.....	41
Imagem 03 – Reprodução de pôsteres de divulgação dos filmes analisados na pesquisa.....	41
Imagem 04 – Croqui esquemático da planta baixa da cidade de Cabaceiras com primeiro adensamento, ocorrido até meados de 1930.....	52
Imagem 05 – Edificações do núcleo primitivo que possuem a mesma tipologia arquitetônica.....	54
Imagem 06 – Iconografia histórica da Praça João Pessoa, por volta da década de 1930, quando apenas o coreto havia sido construído.....	55
Imagem 07 – Edificação locada em frente à Praça João Pessoa, considerada núcleo primitivo da cidade, cuja arquitetura possui algumas modificações se comparada à maioria das edificações da área.....	56
Imagem 08 – Edificações locadas no núcleo primitivo da cidade as primeiras alterações estéticas nas fachadas.....	56
Imagem 09 – Edificações localizadas na Av. 4 de Julho, construídas na década de 1940, seguem a mesma tipologia residencial encontrada no núcleo primitivo.....	58
Imagem 10 - Edificações localizadas na Av. 4 de Julho, cujo padrão de altura começa a se alterar ao longo dos anos, porém com a manutenção das dimensões dos lotes.....	59
Imagem 11 – Imagem área da cidade de Cabaceiras, onde pode-se constatar os distintos padrões morfológicos de ocupação.....	59
Imagem 12 - Croqui esquemático da planta baixa da cidade de Cabaceiras, com destaque para os adensamentos ocorridos ao longo das décadas.....	60
Imagem 13 – Antiga Cadeia Pública da cidade de Cabaceiras, atual Museu do Cariri e Ponto de Cultura	61
Imagem 14 – Pátio interno da antiga Cadeira Pública, local onde eram dispostas as celas, hoje ocupadas por salas de dança, musica, teatro e dança do Ponto de Cultura.....	61
Imagem 15 – Edifício da Prefeitura Municipal de Cabaceira, antigo Paço Municipal.....	62

Imagem 16 – Moradores saúdam a cabaceirense Miss Paraíba 1956 em rente ao edifício do Paço Municipal.....	62
Imagem 17 – Praça João Pessoa com destaque para as edificações art decó.....	62
Imagem 18 – Praça Coronel José Pessoa onde constata-se o layout radiocêntrico marcado pela inserção do busto	63
Imagem 19 – Vista aérea da cidade de Cabaceiras, a partir do canteiro central da Av. 4 de Julho, durante a Festa do Bode Rei.....	64
Imagem 20 – Festa do Bode Rei realizada em frente à Igreja Nossa Senhora do Rosário, onde está posicionada a estátua do Bode Rei.....	65
Imagem 21 – Pequena oficina de artesanato onde são produzidas peças em couro de bode....	65
Imagem 22 – Cartaz do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	73
Imagem 23 – Cena do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	73
Imagem 24 – Cena do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	73
Imagem 25 – Cartaz do filme <i>O Auto da Compadecida</i> , 1969.....	73
Imagem 26 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> , 1969.....	73
Imagem 27 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> , 1969.....	73
Imagem 28 – Cena do filme <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> de Rogério Sganzerla.....	75
Imagem 29 – Cena do filme <i>Matou a Família e Foi ao Cinema</i> de Júlio Bressane.....	75
Imagem 30 – Capa e pôster do filme <i>Dona Flor e seus Dois Maridos</i> , sucesso do audiovisual brasileiro produzido e dirigido por Bruno Barreto.....	76
Imagem 31 – Cena celebre do filme <i>Dona Flor e seus Dois Maridos</i> de 1976.....	76
Imagem 32 – Cena celebre do filme <i>Dona Flor e seus Dois Maridos</i> de 1976.....	76
Imagem 33 – Capa/pôster dos filmes indicados ao Oscar na década de 1990, filme <i>O Quartilho</i>	78
Imagem 34 – Capa/pôster dos filmes indicados ao Oscar na década de 1990, filme <i>O que é Isso Companheiro?</i>	78
Imagem 35 – Capa/pôster dos filmes indicados ao Oscar na década de 1990, filme <i>Central do Brasil</i>	78

Imagem 36 – Capa do DVD e pôster do filme <i>Lisbela e o Prisioneiro</i> , dirigido por Guel Arraes em 2003.....	79
Imagem 37 – Cenas do filme gravadas em cidades nordestinas como Recife e Igarassu.....	79
Imagem 38 – Cenas do filme gravadas em cidades nordestinas como Recife e Igarassu.....	79
Imagem 39 – Capa do filme <i>Madame Satã</i> (2002).....	82
Imagem 40 – Capa do filme <i>Viva São João</i> (2002).....	82
Imagem 41 – Capa do filme <i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i> (2005).....	82
Imagem 42 – Cena do filme <i>Eu sou o Servo</i> , gravadas na cidade de Cabaceiras.....	83
Imagem 43 – Cena do filme <i>Eu sou o Servo</i> , gravadas na cidade de Cabaceiras.....	83
Imagem 44 – Sequência do início do filme, onde Chico e João Grilo anunciam a exibição do filme <i>A Paixão de Cristo</i> , sendo ambientadas pelo casario da cidade de Cabaceiras.....	92
Imagem 45 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:27:29).....	93
Imagem 46 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:27:32).....	93
Imagem 47 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:27:50).....	93
Imagem 48 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:27:54).....	93
Imagem 49 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:27:58).....	93
Imagem 50 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:28:00).....	93
Imagem 51 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:28:02).....	93
Imagem 52 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:28:17).....	93
Imagem 53 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:28:20).....	93
Imagem 54 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:28:23).....	93
Imagem 55 - A feira realizada no centro das cidades do nordeste brasileiro.....	94
Imagem 56 – Tipos populares nas cidades de pequeno porte do sertão nordestino, bebem em venda locada na área central da cidade.....	94
Imagem 57 – A importância das festividades religiosas.....	94
Imagem 58 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (00:06:39).....	94
Imagem 59 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (00:00:31).....	93

Imagem 60 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (00:19:16).....	95
Imagem 61 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (01:40:21).....	97
Imagem 62 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (00:39:51).....	98
Imagem 63 – Cena (00:18:55) o enterro da cadela em latim.....	98
Imagem 64 – Cena (00:14:54) Chico mente ao narrar que um peixe havia lhe carregado em um rio durante dias.....	98
Imagem 65 – Cena do filme <i>O Auto da Compadecida</i> (00:02:33).....	99
Imagem 66 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:17:22).....	105
Imagem 67 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (01:17:21).....	106
Imagem 68 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (01:09:12).....	106
Imagem 69 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (01:18:27).....	106
Imagem 70 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:13:50).....	107
Imagem 71 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:51:00).....	107
Imagem 72 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:02:33).....	109
Imagem 73 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:02:21).....	109
Imagem 74 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:24:38).....	109
Imagem 75 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:35:00).....	109
Imagem 76 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:02:15).....	110
Imagem 77 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:04:24).....	111
Imagem 78 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:52:50).....	111
Imagem 79 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (01:30:18).....	111
Imagem 80 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:17:10).....	112
Imagem 81 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:31:16).....	112
Imagem 82 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:40:01).....	112
Imagem 83 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:26:09).....	113
Imagem 84 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:07:34).....	114

Imagem 85 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (01:06:34).....	114
Imagem 86 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:38:47).....	115
Imagem 87 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:39:50).....	115
Imagem 88 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:08:41).....	116
Imagem 89 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:10:38).....	116
Imagem 90 – Cena do filme <i>Canta Maria</i> (00:28:08).....	116
Imagem 91 – Cena utilizada para ambientar a produção no sertão.....	120
Imagem 92 – Cena utilizada para ambientar a produção no sertão.....	120
Imagem 93 – Representação dos sertanejos no filme <i>Romance</i>	122
Imagem 94 – Representação dos sertanejos no filme <i>Romance</i>	122
Imagem 95 – Representação dos sertanejos no filme <i>Romance</i>	122
Imagem 96- Cena do filme <i>Romance</i> (01:23:35).....	122
Imagem 97 - Cena do filme <i>Romance</i> (01:15:21).....	125
Imagem 98 - Cena do filme <i>Romance</i> (01:28:02).....	125
Imagem 99- Cena do filme <i>Romance</i> (00:50:59).....	125
Imagem 100- Cena do filme <i>Romance</i> (00:52:59).....	125
Imagem 101- Cena do filme <i>Romance</i> (00:52:38).....	126
Imagem 102- Cena do filme <i>Romance</i> (00:54:41).....	127
Imagem 103- Cena do filme <i>Romance</i> (01:04:55).....	127
Imagem 104- Cena do filme <i>Romance</i> (01:14:54).....	128

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro comparativo dos atributos utilizados na construção da representação das cidades do sertão nordestino no cinema, e atributos da cidade de Cabaceiras utilizados na construção	131
--	-----

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ANCINE– Agência Nacional do Cinema

CECI– Centro de Estudos da Conservação Integrada

IBGE– Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INC– Instituto Nacional de Cinema

INRC– Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN– Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SAELPA– Sociedade Anônima de Eletrificação da Paraíba

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1. A PRESERVAÇÃO DOS BENS CULTURAIS NO BRASIL: A IMPORTÂNCIA DAS CIDADES DO SERTÃO NORDESTINO BRASILEIRO.....	24
1.1 Identificação dos Bens Culturais da Cidade de Cabaceiras	31
1.1.1 O Levantamento Histórico-Documental.....	34
1.1.2 A Leitura da Forma Urbana da Cidade.....	36
1.2 A Cidade de Cabaceiras no Cinema: Apreensão dos filmes.....	39
1.3 Análise Fílmica.....	43
1.4. Leitura da Cidade no Cinema: A Representação dos Diretores dos Filmes.....	45
2. CABACEIRAS: UMA CIDADE NORDESTINA.....	49
3. O NORDESTE NO CINEMA.....	67
3.1 Cabaceiras no Cinema: Os Diretores e a Representação da Cidade no Cinema.....	84
3.1.1 O Filme <i>O Auto da Compadecida</i>	88
3.1.2 O Filme <i>Canta Maria</i>	103
3.1.3 O Filme <i>Romance</i>	117
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
4.1 Primeiras considerações.....	130
4.2 Conclusão.....	134
REFERÊNCIAS.....	137
ANEXOS.....	148
ANEXO 1: Fichas de Levantamento de Campo.....	149
ANEXO 2: Tabelas dos Resultados da Análise Sequencial.....	154
ANEXO 3: Ficha Guia da Entrevista à Francisco Ramalho Junior.....	164
ANEXO 04: Lista dos Filmes no Nordeste.....	166

Introdução

“Num filme o que importa não é a realidade,
mas o que dela possa extrair a imaginação”
Charles Chaplin.

INTRODUÇÃO

O cinema possui uma relação intrínseca com a cidade, que é um dos elementos mais abordados pelos filmes. Devido à sua natureza envolvente e cativante, o cinema seria, segundo Metz (1977), a arte que concede ao espectador a sensação mais realista de vivência, pois seria uma participação emocional e sensorial. Sobre esse aspecto, urbanistas como Cullen (1983) e Panerai (2006), afirmam que a atividade cinematográfica contribui significativamente no modo como apreendemos as cidades, que seria condicionada pelos elementos e atributos que são representados nas produções.

Entendemos que os filmes são representações, à medida que estas se consubstanciam, segundo Chatier (1990), como práticas, onde grupos ou indivíduos, ao interpretarem uma dada realidade, impõem seus valores e conceitos. Isto é, os filmes são representações por se tratarem de construções dos diretores de uma realidade ou contexto, formuladas em acordo com suas experiências, influências, valores, objetivos, etc.

Um dos fatores que levam à esse processo, seria a necessidade do cinema de situar geograficamente, culturalmente e temporalmente seus enredos. Assim, ao abordar um dado contexto urbano, o diretor se utilizaria dos elementos mais facilmente reconhecíveis¹ que, no caso das cidades, seriam seus atributos culturais, pois estes são responsáveis por identificá-las e caracterizá-las. Dentro deste entendimento, a cidade é considerada um bem cultural, pois “é aquela marcada diferencialmente por sentidos, instituídos nas práticas sociais e necessários para que estas se revistam da marca específica da condição humana” (MENESES, 2005:39).

Segundo Olivieri (2007), uma cidade pode ser “salva” pelo cinema, pois sendo ela desconhecida ou estando esquecida, pode vir à “acontecer” sempre que o filme que a retrata for assistido. Desta colocação, entendemos que o filme atua como documento histórico, à medida que registra parte de suas características e elementos, como também, o filme pode ser uma forma de apropriação do espaço, que através do enredo e das técnicas envolvidas, induz o espectador à experiência na cidade. Acerca desta última possibilidade do cinema, Olivieri (2007:38) ainda acrescenta que, o mesmo provoca a sensação de movimento, de experiência no espaço, por meio de um “deslocamento interno, subjetivo, temporal” que é ocasionado pelas sensações e impressões que o espaço representado no filme desperta.

¹ Na atividade cinematográfica os processos de localização e orientação dos espectadores, que, em geral, utilizam de imagens e elementos que são ícones ou símbolos dos contextos abordados, são conhecidos como establishing shot (STEWART, 2013).

Estas experiências e, também, as impressões que os filmes nos despertam, são condicionadas pelo modo como os seus diretores representam as cidades nas produções. Sendo estas responsáveis pelo surgimento de significados, que impulsionam a sua dissipação, e, com isso, produzem efeitos nas cidades, que podem ser de ordem física ou na relação dos habitantes com essas localidades. Neste sentido, segundo Costa (2011), ao ser utilizada como cenário de um filme, a representação que o diretor cria desta cidade, pode torná-la única.

Estes fatos contribuem para a importância que o cinema possui na atualidade, que, com o auxílio do desenvolvimento da indústria cinematográfica e da democratização do acesso à cultura que, por meio da facilidade promovida pelos meios de comunicação, acabaram por tornar o cinema uma das formas de entretenimento mais significativas no país, ampliando, assim, a sua dissipação. Esses fatos, somados à intrínseca relação que o cinema possui com as cidades, nos levam a entender a atividade cinematográfica como um importante meio de conservação dessas localidades utilizadas como cenários de filmes, pois, ao proporcionarem a sua apropriação, induzem à manutenção e a formação dos valores que são somados à herança destas localidades, e, assim, garantem a manutenção das relações das pessoas com estas. Sendo este, segundo Avrami (apud WORTHING; BOND, 2008), o objetivo principal da conservação, visto que, esse processo pode torná-las exemplares significativos de determinados contextos, e, assim, contribuir para o seu reconhecimento legal como patrimônio cultural.

Um exemplo representativo deste processo é o que ocorre com as cidades do sertão nordestino brasileiro. Tão importantes na formação da cultura nacional, cada uma dessas cidades desempenha uma função na construção do patrimônio brasileiro, seja por sediarem festividades e rituais religiosos e folclóricos, seja por ser berço de personagens famosos no cenário nacional, ou pelos produtos e serviços que desenvolvem e comercializam. Boa parte delas, porém, é esquecida dos programas de incentivo cultural e carece de programas e projetos que promovam e impulsionem a manutenção de seus bens culturais. É neste contexto, que o cinema surge como um importante meio de divulgação dessas localidades, que acaba por estimular e gerar recursos que produzam sentido a estes lugares e lhe diferenciem dos demais.

Ao longo da trajetória do cinema nacional, as cidades do sertão nordestino sempre estiveram presentes nos filmes. A trajetória da produção cinematográfica nacional² nos mostra que, em todos os seus ciclos ou fases, pelo menos uma das produções que se destaca, aborda essas cidades. Esse processo de intensificação a partir da década de 1960³, com os primeiros programas governamentais de incentivo à atividade, e se mantém até a atualidade, com produções que registraram grandes índices de bilheteria⁴. A análise deste percurso nos levou, então, à hipótese da existência de uma representação dessas cidades nordestinas no cinema, construída pelos diretores que as exploram em suas produções.

Uma análise mais detalhada do percurso do cinema nacional, que contempla um levantamento das cidades que sediaram os cenários desses filmes, ao longo da construção dessa representação, nos mostra que a cidade de Cabaceiras é uma das que mais incide como sede das locações dessas produções, sendo, portanto, um exemplo representativo deste processo. A cidade sediou mais de 23 produções cinematográficas⁵, que se inserem nos diversos ciclos do cinema nacional, em decorrência destes fatos, é considerada o “novo pólo cinematográfico do nordeste” (ANDRADE, 2010:1) e recebeu no ano de 2007 o título de “Roliúde Nordestina”⁶. Além disso, a cidade possui diversos atributos materiais e imateriais, como os relacionados ao processo de ocupação e formação do território, e outros constituídos das festas, folclore, modos de saber popular e tradições.

² Esta análise foi desenvolvida na forma de lista e contempla toda a trajetória do cinema nacional, a partir de pequenas amostragens, com, pelo menos, um filme a cada década. Apresenta-se no Anexo 4 e teve como objetivo um levantamento preliminar de toda produção nacional que tivesse como abordagem as cidades do sertão nordestino brasileiro, para, assim, selecionar os filmes de maior representatividade cuja análise pudesse responder a pergunta da pesquisa.

³ A partir dessa década se destacam filmes como *O Pagador de Promessas* (1963) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976). Esse segundo representou, durante mais de 30 anos, a produção nacional de maior representatividade, chegando a mais de 11 milhões de espectadores, sendo também, aquela com maior número de traduções e exibição em outros países. Em termos de bilheteria, a produção só foi ultrapassada por *Tropa de Elite* (2010).

⁴ Na presente pesquisa, entende-se que os níveis de bilheteria, assim como a quantidade de prêmios que um filme recebeu, respondem à sua representatividade, que na presente pesquisa é medida pela amplitude (ou dissipação) da representação dos diretores veiculada nas produções. Neste caso, nos referimos, muitas vezes, à esses filmes como aqueles de ‘maior representatividade’, pois, de acordo com a hipótese que guia a pesquisa, esses foram as produções que propiciaram, ao maior número de espectadores, a apropriação e conhecimento das cidades nordestinas no cinema, o que facilitaria o seu reconhecimento como bem cultural.

⁵ Cronologicamente os filmes que Cabaceiras sediou foram: *Ferração dos Bodes* (1921); *Sob o Ceú Nordestino* (1924); *Os Mistérios de Pai Mateus* (1971); *Viagem Através do Brasil* (1975); *São Jerônimo* (1999); *O Auto da Compadecida* (1999); *Eu Sou o Servo* (2001); *Velhos Cariris* (2001); *Madame Satã* (2002); *Viva São João* (2002); *Tempo de Ira* (2003); *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005); *Cabaceiras* (2007); *Romance* (2008).

⁶ *Roliúde Nordestina* é um projeto resultante de uma parceria entre o BNB Cultural, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e a SAELPA, tendo sido desenvolvido pelo cineasta e crítico Wills Leal, com o objetivo de tornar a cidade um polo cinematográfico através da continuidade das produções. Além da divulgação da cidade na mídia nacional, o projeto também previu a colocação de um letreiro na entrada da cidade, a implantação do Museu Cinematográfico da cidade, e recursos legais e incentivos fiscais para subsidiar as produções e a atividade turística.

Estas considerações nos levam ao entendimento de que, a cidade se destaca das demais, por ter a especificidade de ser cenário de diversos filmes, o que nos conduz a hipótese, que fundamenta a presente pesquisa, de que Cabaceiras pode ser considerada a representação das cidades do sertão nordestino brasileiro no cinema, isto pois, supostamente, contem todos os atributos que definem tais cidades. Neste caso, Cabaceiras seria um bem cultural passível de se tornar patrimônio cultural, à medida em que representa um contexto urbano nacional, que somado a outros atributos a tornariam singular e relevante. Este reconhecimento se tornaria importante pois, mesmo diante do considerável destaque da cidade de Cabaceiras, a mesma não possui validação institucional da sua proteção, o que dificulta a manutenção dos atributos que lhe conferem singularidade.

Para, e alcançar o objetivo desta pesquisa, buscamos, inicialmente, identificar a cidade como bem cultural e, a partir deste entendimento, proceder a análise da representação dos três filmes escolhidos, reconhecer e identificar se os atributos utilizados pelos diretores nessas produções e confrontar com aqueles identificados pela leitura da forma in loco. Ao final, os resultados dos dois procedimentos citados, foram compatibilizados tendo como referência a teoria contemporânea da conservação.

Sobre os filmes selecionados para análise, *O Auto da Compadecida* (1998) e *Romance* (2008), ambos do diretor Guel Arraes, e *Canta Maria* (2006) de Francisco Ramalho Junior, cabe, ainda, ressaltar que, mesmo abordando, em seus enredos, contextos históricos e/ou ficcionais, por se tratarem de representações, respondem ao momento em que foram formuladas, ou seja, ao contexto presente de cada uma das produções. Além disso, sendo práticas sociais, não são neutras, com isso tendem a impor e legitimar as “concepções”, “valores”, “escolhas e condutas” dos diretores que as formularam (CHARTIER, 1990), e assim, afetam a experiência e a apreensão dos espectadores na cidade abordada. Diante disto, entendemos que são inúmeros os significados e experiências que a representação de cada um dos filmes rodados em Cabaceiras despertou, pois estas variam conforme especificidades de cada espectador. Neste caso, a pesquisa se detém na análise da representação dos diretores dos filmes, por acreditar ser ela, a matriz de todas as apropriações que possam surgir.

Para atender aos objetivos propostos, a pesquisa está apresentada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *A Preservação dos Bens Culturais no Brasil: A Importância das cidades do Sertão Nordestino Brasileiro*, contextualiza e caracteriza o problema da pesquisa a partir de uma abordagem teórica, que tem como referência a teoria contemporânea

da conservação e a teoria da representação cultural. Este ainda apresenta os procedimentos metodológicos percorridos para atingir o objetivo e responder à pergunta da pesquisa.

Os resultados obtidos em cada uma das fases da metodologia adotada, foram indispensáveis à realização das subseqüentes, diante disto, os capítulos seguem a mesma sequencia dos procedimentos metodológicos. Assim, no segundo capítulo, *Cabaceiras: Uma Cidade Nordestina*, são apresentados os resultados da etapa de identificação, ou seja, há a contextualização da história da cidade de Cabaceiras e também o reconhecimento dos atributos que lhe definem e caracterizam.

No terceiro capítulo, *O Nordeste no Cinema*, inicia-se a abordagem da cidade de Cabaceiras no cinema, para isso, foi necessário a realização de uma análise da atividade cinematográfica, que proporcionou o conhecimento da representação das cidades do sertão nordestino, assim como o recorte dos filmes a serem analisados. Por fim, são apresentados nesse capítulo as análises fílmicas dos três filme, das tomadas/cenários selecionados, que serviram como conhecimento prévio para a segunda abordagem empreendida.

No quarto capítulo são apresentadas as análises das representações da cidade de Cabaceiras, formuladas pelos diretores dos filmes selecionados. Estas resultaram na identificação dos atributos da cidade utilizados na construção das representações dos filmes. Ao final, nas conclusões gerais, apresenta-se uma reflexão dos resultados encontrados na pesquisa e como estes, à luz da teoria da conservação, comprovam a referida hipótese, e, ainda, os fundamentos que orientam a necessidade do seu reconhecimento.

1.A Preservação dos Bens Culturais no Brasil: A Importância das Cidades do Sertão Nordestino Brasileiro

“ Não há nada mais prático do que uma boa
teoria”
(Ludwig Boltzmann)

1. A PRESERVAÇÃO DOS BENS CULTURAIS NO BRASIL: A IMPORTÂNCIA DAS CIDADES DO SERTÃO NORDESTINO BRASILEIRO

Conhecidas em decorrência da sua riqueza cultural, as cidades do sertão nordestino brasileiro foram, por muito tempo, esquecidas nas políticas e estudos urbanos e culturais nacionais. Mesmo, muitas vezes, passando despercebidas, sua importância vem se consolidando ao longo dos anos, especialmente, pelo desenvolvimento das políticas culturais. A ampliação da abrangência dos programas culturais, que, através da especialização das normativas legais, tem, cada vez mais, facilitado o reconhecimento do potencial cultural das cidades brasileiras, vem promovendo as diversidades e peculiaridades destes locais. Um exemplo deste processo foi o desenvolvimento do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), que buscou formar uma nova base para as políticas de preservação nacional, que culminaram com a ampliação da proteção ao incluir, também, a noção de referências culturais nos processos de incentivo e salvaguarda (CAVALCANTI, 2007).

Além disso, no contexto atual, onde a integração é cada vez maior, e as redes urbanas se intensificam e fortalecem, devido, entre outros aspectos, ao desenvolvimento do sistema de transportes e comunicação, as cidades nordestinas se tornam atrativas ao desenvolvimento econômico, seja pelos incentivos fiscais que as levam à sedes de indústrias e empresas, seja pelo crescimento do turismo cultural e ecológico.

Entende-se que na atualidade, devido ao desenvolvimento dos meios de comunicação e a democratização do acesso à cultura, as formas de apropriação do espaço urbano cresceram. As cidades tornaram-se conhecidas através de livros, revistas, jornais, filmes, novelas, websites disponíveis na internet, etc. Neste sentido, muitas cidades cujo patrimônio cultural e natural eram desconhecidos, após vínculo com algum desses meios de divulgação, passaram a ser visitadas e apreciadas *in loco* ou através de visitas ‘virtuais’.

Toda rede urbana configura-se a partir das mais diversas redes técnicas e sociais. Não se trata de uma nova cidade ou da destruição das velhas formas urbanas, mas de reconhecer a instauração de uma dinâmica que faz com que o espaço e as práticas sociais sejam reconfiguradas com a emergência das novas tecnologias de comunicação e das redes telemáticas. (LEMOS (org.), 2007:10)

O cinema é apontado como uma das melhores ferramentas que propiciam essa nova vivência das cidades. “Há um século, o olhar que lançamos sobre as cidades é moldado pela representação que delas nos dão o cinema e a fotografia, isto é, pela associação da imagem e

do percurso, da imagem e do tempo” (PANERAI, 2006:26). Neste caso, o percurso é propiciado pelo deslocamento da câmera no espaço, que provoca no espectador a sensação de percorrer a cidade. Segundo Olivieri (2007:37) esse deslocamento acontece através dos sentimentos, que são despertados ou condicionados pelas sensações que as imagens dos espaços impõem ao espectador.

(...) se o corpo não atravessa ou percorre a cidade como faz o habitantes, é antes a cidade- suas paisagens, seus ambientes, seus personagens- que vem ao encontro do corpo do espectador, o atravessa, o percorre, o escava, e o arrasta consigo (op. cit, 38).

Essas sensações descritas são formuladas pelos diretores dos filmes ao conjugarem o enredo à fotografia que o compõem, utilizando dos bens, elementos e características que identificam as cidades e culturas representadas. Os produtores buscam nos cenários o que no urbanismo conhecemos como “imaginabilidade”, que seria a capacidade dos espaço de evocar imagens, símbolos ou referencias que claramente os tornem compreensivos e os identifiquem (LYNCH, 2006).

Para compor cenários onde o espectador reconheça (ou conheça) facilmente a cultura ou cidade narrada, os produtores desenvolvem estudos e pesquisas *in loco* acerca das características, elementos e valores que melhor lhes identificam. Quando determinados, esses elementos são incluídos não apenas no cenário, como também na fala dos personagens, no vestuário e, em alguns casos, nas trilhas sonoras. Este aspecto pode ser exemplificado, através da transcrição da explicação do diretor de arte , Moa Batsow, responsável pelo filme *O Auto da Compadecida*, sobre a composição dos cenários após a seleção das locações pelo diretor Guel Arraes.

(...) A produção de arte é responsável pela pesquisa. Então, por exemplo no Auto, eu vou pesquisar a realidade do nordeste nessa época, como eles viviam o que eles tinham, como eram suas casas, quais eram os seus santos padroeiros e como eram dispostos nos altares, que tipo de feira e evento religioso acontecia na praça pública nessa época, como o que tinha, que não tinha (...) (BATSOW apud OROFINO, 2006:130)

A narrativa das cidades no cinema busca, através do relacionamento de diversos aspectos que constituem um espaço, a atração visual, que exercem ou despertam nos usuários um “impacto de ordem emocional”(CULLEN, 1983:11). Esses impactos são causados através da visão, que tem o “poder de invocar as nossas reminiscências e experiências, com todo o corolário de emoções, fato do qual se pode tirar proveito para criar situações de fruição extremamente intensas”(op.cit). Um percurso pela cidade através do cinema nos revela, então,

uma “sucessão de pontos de vista” , que nos apresentam uma “série de contrastes súbitos que tem grande impacto visual e dão vida ao percurso”(op. cit., p.19).

No contexto brasileiro, as produções audiovisuais são atualmente apontadas como um dos meios que ajudam a divulgar as cidades do interior nordestino brasileiro. Esse processo se dá, em especial, devido à tendência do cinema nacional em explorar o universo brasileiro, rompendo com os formatos e imagens estrangeiras e promovendo a socialização da cultura brasileira. Tal tendência impulsionou o surgimento de uma nova linguagem, direcionada ao público de massa, que fez com que as cidades interioranas nordestinas passassem a figurar não só nos cartazes de filmes, como também no gosto do público brasileiro, destacando a cultura popular nordestina (ZARUR, 2010).

Entre os anos de 1960 e 2000 foram produzidos mais de 50 filmes brasileiros com a temática nordestina. Nesses filmes o nordeste é representado por meio de signos de nordestinidade como a seca, a pobreza, o coronelismo, a fome, a virtude, a mistura de religiosidade nordestina como o catolicismo e o candomblé. (MATIAS, 2011:1)

Essas cidades nordestinas passaram a representar a região, porém, a maior parte das que são utilizadas como cenário, não tem a proteção de seus bens reconhecidos institucionalmente, o que as leva à homogeneidade proposta por boa parte das produções ou pelas modificações que podem sofrer com os anos.

Em decorrência de sua arquitetura simples e do lento desenvolvimento, as edificações pouco mudam ao longo do tempo, e, assim, muitas vezes são esquecidas nas ações de conservação nacional. Essa tendência é referenciada por Magalhães (1997), quando alerta para a fragilidade, vitalidade e importância dos bens culturais dessas cidades.

A nossa realidade é riquíssima, a nossa realidade é inclusive desconhecida. Eu não creio que nós tenhamos condições de conhecer verdadeiramente, de ter uma noção precisa do potencial que existe dentro do espaço brasileiro. E é essa realidade que precisa ser conhecida. É essa realidade que precisa ser levantada. (MAGALHÃES, 1997:48)

A cidade de Cabaceiras pode ser um exemplo desse processo. Sendo um dos 223 municípios paraibanos, sua história se confunde com a de outras cidades do sertão nordestino, que amargam a seca, pobreza e falta de investimentos. Tendo surgido por volta de 1835, em decorrência do cultivo da cana-de-açúcar e da atividade pecuária (MOREIRA, 2010), foi um povoado que se originou do desmembramento da área de uma fazenda (op.cit) e acabou elevada a cidade apenas no ano de 1934 (PEREIRA; MEDEIROS; 2012). Porém em

decorrência do índice pluviométrico local, o menor do país, e de sua arquitetura simples⁷ e em bom estado de conservação, a cidade passa a viver uma nova fase na sua história, que a torna singular. Este fato decorre de sua incidência como cenário de produções audiovisuais nacionais, que totalizam mais de 24 trabalhos, entre filmes, minisséries e novelas.

A primeira produção rodada na cidade data de 1921 (ANCINE, 2011), seguida, nos anos subsequentes, de outros filmes, como *O Auto da Compadecida* (1998), *São Jerônimo* (1999), *Cinema Aspirinas e Urubus* (2005), *Canta Maria* (2006), *Romance* (2008) e *Viva São João* (2010), etc. Recentemente, no ano de 2011, a cidade é mais uma vez cenário de produções, dessa vez ambientando trechos da novela ‘*Aquele Beijo*’ da Rede Globo de Produções. Devido a tais fatos a cidade tornou-se o “novo pólo cinematográfico do nordeste” (ANDRADE, 2010:1) e recebeu no ano de 2007 o título de “Roliúde Nordestina”.

Entre as décadas de 1990 e 2000 foram produzidos cerca de 200 filmes nacionais, que abordam diversos fatos e aspectos do país, desde sua história até o contexto atual (Hausen, 2007). Desses, cerca de 22, tratam do nordeste e exploram a vivência nas cidades interioranas. Um levantamento preliminar dessa produção, mostra aqueles que obtiveram maior bilheteria, como é o caso do filme *O Auto da Compadecida*, produzido e dirigido por Guel Arraes, entre 1998 e 1999, e adaptado da peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, escrita em 1955.

Diversos aspectos e eventos relevantes também fazem parte da história de Cabaceiras, referentes a acontecimentos e sujeitos locais. É o caso das festividades religiosas, como a Festa de São Bento e da Padroeira, Nossa Senhora da Conceição. Devido à relevância da caprinocultura, o bode também representa um símbolo local, que possui festa em sua homenagem, a Festa do Bode Rei, e monumento na praça principal. Além disso, é a partir do couro do bode que são produzidos diversos artefatos, entre bolsas, calçados e artesanatos, comercializado em boa parte do nordeste. Além disso, a cidade se destaca das demais pela especificidade de ser cenário de diversos filmes, o que nos leva a hipótese, que conduz a presente pesquisa, da mesma ser a representação das cidades do sertão nordestino brasileiro por, supostamente, possuir todos os elementos que contribuem para a identificação dos atributos que definem tais cidades. Sendo, neste caso, um bem cultural passível de se tornar bem patrimonial.

⁷ ‘Arquitetura simples’ é aqui designada como aquelas construções cujas soluções possuem caráter exclusivamente utilitário, utilizando-se, em geral, de técnicas construtivas que não demandam especialização da mão de obra, materiais oriundos do entorno da construção e os ornatos, quando existentes, resumem-se à frisos, cornijas e pequenos adornos aplicados, a exemplo de rosáceas.

Os bens culturais são definidos por possuir interesse cultural relevante e caracterizados, essencialmente, pelo seu valor como forma de traduzir a “memória de um povo”, o que também lhe diferencia nas “classificações referentes à bens” e pode levar à sua tutela (ROLLA apud TELLES, 2010:19). Assim, esses bens culturais podem ser “coisas”, materiais e imateriais, e o que lhes difere das demais é o valor que possuem por ser referencial cultural (REISEWITZ, 2004, apud TELLES, 2010).

Uma cidade pode ser entendida como um bem cultural, à medida que “os grupos sociais definem seu quadro espacial, nele inserindo suas lembranças” (LEPETIT, 2001:149). Ela resulta de “processos culturais” (ARANTES, apud MENESES, 2005:54), e possui uma dimensão como artefato que suporta os valores e significados das relações que os sujeitos criam e mantêm entre si e com os objetos. As cidades e sítios assim entendidos são, então, espaços de tensões, conflitos de interesses e energias, pois a cidade é composta pelas práticas que dão forma, sentido e legibilidade ao espaço (MENESES, 2005:35).

O bem cultural está, assim, entre a proteção e a valorização e, a sua salvaguarda só acontece quando as sociedades atribuem valor, tanto as estruturas materiais quanto aos bens imateriais (WORTHING; BOND, 2008:47). Esses valores derivam de diversos atributos, pois a relação entre sujeitos e bens culturais acontece de acordo com o contexto da sociedade, onde a atribuição de valor a esses bens também vai variar em razão desse contexto e ao longo do tempo (JOKILEHTO, 2011). Assim, a conservação contemporânea entende que a importância de um bem está nos valores que são constantemente conferidos a ele, e só a partir das relações que se desenvolvem ao longo do tempo, mantendo ou alterando para novos usos, por isso pode-se dizer que os valores estão na relação entre sujeitos e objetos, e não nos objetos em si (VIÑAS, 2006).

Esses valores conferidos podem ser de ordem estética, histórica, científica, social ou espiritual e estão tanto na estrutura dos bens quanto nos seus usos, associações, significados, recordações (ICOMOS, 2012). Esses valores podem ainda conduzir os bens à preservação, na medida em que contribuindo ou proporcionando o entendimento do passado, marcam ou representam um evento, acontecimento ou data pretérita, demonstrando por meio das formas que assumem as inspirações sensoriais ou intelectuais (MCPHERSON; DRURY, 2008:28).

A importância do reconhecimento dos valores associados à um bem é abordada na teoria que embasa a presente pesquisa, que expressa que a patrimonialidade, ou a importância e representatividade, de um bem não provém do objeto em si, mas sim do relacionamento das

sociedades com estes (VINÃS, 2006). “O objetivo último da conservação não é manter os materiais em si mesmos, mas antes manter (e formar) os valores incorporados como sua herança” (AVRAMI et al., 2000 apud WORTHING;BOND, 2008:47).Durante a trajetória de um bem, e as sucessivas experiências e fatos que presencia, vão se agregando valores que, somados, irão lhe distinguir das demais estruturas.

Os valores, porém, não são intrínsecos aos objetos, derivam das relações com os sujeitos, e são aferidos de acordo com o contexto e as especificidades de cada indivíduo ou grupo, “[...] as pessoas organizam seus projetos e dão sentido aos objetos ao partirem das compreensões preexistentes da ordem cultural” (LACERDA, 2012:47).

Segundo Lacerda (2012), os bens patrimoniais, herdados das sociedades antecessoras, podem ter relacionados vários tipos de valores. Alguns foram definidos por Riegl (1984), como o valor de antiguidade, aferido quando o bem apresenta as marcas da passagem do tempo (pátina); valor artístico, relativo a forma como o monumento “satisfaz as exigências do querer artístico moderno” (RIEGL apud op.cit); valor histórico, quando um bem, de alguma forma, retrata o passado “culturalmente construído”; valor de uso, quando o bem abriga funções que atendem à sociedade; porém, outros valores ainda podem ser relacionados como o valor cultural, relativo aos bens culturalmente construídos; valor simbólico, quando o bem possui “competência imaginária”; valor cognitivo, relativo aos bens que congregam os valores histórico, artístico, cultural e simbólico; valor econômico, aqueles que são considerados matrizes geradores de renda; valor de opção, quando o usufruto de um bem é condicionado sua transmissão para as gerações futura e, por fim, o valor de existência, decorrente de sua existência ou vivência (op.cit).

Como na presente pesquisa, levamos em conta que, a forma como o cinema atua na preservação dos bens é favorecendo a apropriação das cidades pelos espectadores, de diversos contextos, culturas e locais, a questão da atribuição de valores, devido a amplitude e a diversidade, não será tratada na pesquisa. Esta, se concentra em identificar as estruturas e esquemas geradores desses valores e, com isso, da sua importância.

A teoria contemporânea da conservação defende que a primeira medida para proteção de bens culturais, como é o caso da cidade de Cabaceiras, é o processo de identificação e reconhecimento destes. Assim, a presente pesquisa se debruça na busca por verificar se a referida cidade é realmente um bem passível de se tornar patrimônio cultural por ser a representação das cidades do sertão nordestino brasileiro.

Neste caso, foram desenvolvidas duas metodologias de abordagem da cidade, a primeira diz respeito à sua identificação como bem cultural, e a segunda, busca reconhecer sua representação no cinema, ou melhor, a representação dos diretores responsáveis pelos três mais importantes filmes que a abordam como cenário. A representação dos diretores é entendida como aquela que possui maior significado, devido, como dito anteriormente, ela ser apropriada por todos aqueles que assistiram ao filme. Além disso, diante da amplitude das representações dos filmes, mediante os números que espectadores que registraram e, ainda, a diversidade que os compõem, podemos afirmar que, na presente pesquisa, seria inviável a análise de como essas cidades são apropriadas por esses usuários.

1.1. Identificação dos bens culturais da cidade de Cabaceiras

Os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa estão inseridos no campo da conservação integrada e, por isso, seguem a Teoria Contemporânea da Conservação. Segundo esta, o primeiro passo para a preservação patrimonial seria a identificação e, posterior, reconhecimento de um bem e dos seus valores. Para esta identificação, então, é preciso que se compreenda como o bem se desenvolveu ao longo do tempo, e como este se apresenta na atualidade, tanto em termos materiais, relativos à sua fabricação, quanto imateriais, inerentes aos usos, hábitos, costumes, tradições e vivências.

Os bens culturais podem ser analisados como objetos, isto é, como entidades físicas (CARNEIRO; SILVA, 2012:149). Sob esta condição eles são considerados manifestações físicas de uma cultura, que podem agir como símbolos do seu contexto temporal, atuando como documentos históricos e entidades estéticas (CAPLE, 2006 apud op.cit). Essas duas faces do bem derivam, respectivamente, de sua função como repositório de informações pretéritas - acerca dos materiais, técnicas e elementos que o compõe, como, também, remanescentes de uma realidade, uma tipologia ou uma forma de interação com o ambiente natural- e a segunda face por registrar e retratar o pensamento ou a intenção do autor, sendo responsável por evocar os sentidos dos sujeitos (op. cit).

A atuação dos bens como entidades estéticas e históricas depende dos elementos materiais e imateriais que as representam, sendo estes conhecidos como atributos. É, então, da interação entre essas duas faces do bem que surge a sua definição e caracterização.

A aparência dos bens patrimoniais resulta da combinação dos seus atributos, naturais ou construídos, que lhes qualificam e distinguem um de outro. Os elementos que dão forma, cor e textura ao objeto, (...), estão em permanente correlação. O bem faz parte de um sistema cujos elementos interagem e lhe tornam único e inconfundível. (CARNEIRO; SILVA, 2012:150)

Para a identificação de um bem é preciso, então, conhecer todos os atributos que o conformam, sendo estes, como vimos, oriundos de sua trajetória no tempo e dos distintos fatores que sobre eles atuaram. Existem diversos estudos que abordam a questão da identificação de bens culturais e dos seus atributos. Cada um destes trabalhos se desenvolve através da adoção de métodos estabelecidos em uma metodologia, que deve ser adequada à especificidade do bem em estudo. “A utilização destes métodos deve considerar a natureza do bem e os objetivos do trabalho, podendo ser aplicada no conjunto ou isoladamente“(PONTUAL et al, 2009:2).

Para a seleção da metodologia a ser utilizada na presente pesquisa, foram analisados os trabalhos de identificação realizados pelos CECI e IPHAN. Este estudo teve como objetivo selecionar a metodologia que melhor se adequasse a especificidade do bem cultural em questão, a cidade de Cabaceiras.

A primeira identificação analisada foi a adotada pelo IPHAN, que acontece com base em critérios técnicos e legais, onde os bens são identificados mediante as categorias dispostas na legislação do órgão e assim, inventariados em fichas. A salvaguarda dos bens e atributos é indicada mediante as categorias em que foram enquadrados, cujas medidas de proteção são previamente definidas em leis, decretos e chancelas.

A metodologia é aplicada, basicamente, em duas etapas. Na primeira parte da identificação são realizados os estudos de levantamento histórico do bem, cujos resultados são registrados em três tipos de ficha, catalogação das instituições pesquisadas, dados do levantamento arquivístico e fichamentos da pesquisa bibliográfica (RIBEIRO;NOBREGA, 2013). De posse desses resultados são realizados recortes na área ou são definidas poligonais, onde acontece a identificação dos bens mais relevantes de cada uma (op.cit). Na segunda etapa da pesquisa são desenvolvidos os dados que embasam a identificação e sua caracterização, assim são produzidas plantas baixas com informações e características da área delimitada como entorno, dos lotes e das edificações ou bens identificados. Além disso, há a produção de questionários sócio-econômicos que relatam o perfil dos usuários e o preenchimento das fichas que registram os bens, com dados sobre seu estado de conservação, tipologia, história, materiais e técnicas construtivas, etc.

Esta identificação descrita objetiva o conhecimento dos sítios, e a produção de informações que possam subsidiar futuras ações nos bens. Como vimos, a metodologia tem os métodos de análise fixos e desenvolvidos segundo o objetivo geral do órgão e a legislação que o rege.

A segunda metodologia analisada, foi a desenvolvida pelo CECI, que se baseia no planejamento interpretativo, isto é, a adoção de métodos para identificação tomam como referencia a natureza do bem e os objetivos pretendidos (PONTUAL et al., 2008:2). Esta característica da abordagem foi definitiva para a sua seleção como modelo de identificação adotado na presente pesquisa. Isto pois, a cidade de Cabaceiras é um bem que tem como especificidade duas formas de apropriação muito marcantes na valoração dos seus bens - através da presença física na cidade e mediante a apreensão da sua representação no cinema - que, segundo a hipótese que norteia a pesquisa, são responsáveis por sua distinção ou representatividade frente aos demais municípios do sertão nordestino brasileiro.

A metodologia se desenvolve partindo do entendimento de que a interpretação do bem cultural são “idéias e representações que acrescentam valor à experiência de quem vivência o bem, seja direta, seja indiretamente” (PONTUAL et al., 2008:7). Esta noção adota como objetivos de interpretação: a intenção de descrever ou construir o sentido de um bem, buscar “comunicar uma mensagem que produza um efeito que perdure nos visitantes para além da visita” e, ainda, “representar o bem em meios de comunicação de modo a provocar emoção, aumentar o vínculo afetivo e criar um cenário ou figuração” (op. cit).

Os métodos propostos pela presente metodologia, tem como objetivo identificar os atributos que despertam os valores do bem partindo da análise do contexto atual da cidade ou sítio, somado ao seu levantamento histórico e posterior validação através de consulta ou pesquisa a sociedade. Para isso, se divide em três etapas: I. pesquisa histórico-documental, que busca o reconhecimento das dimensões material e imaterial do bem no tempo, através do conhecimento das alterações sociais, econômicas, políticas, morfológicas e simbólica; II. Identificação dos bens *in situ*, onde, através da leitura das estruturas física e ativa da cidade, acontece o levantamento dos bens paisagísticos e urbano-arquitetônicos; e III. a interpretação dos resultados, que consiste na análise dos dados coletados a partir das hipóteses, relativas aos atributos que podem conferir caráter único ao lugar (PONTUAL et al., 2008; PONTUAL et. Al, 2009).

Acerca desta segunda etapa proposta pela metodologia do CECI, a identificação dos bens *in situ*, podemos destacar que a mesma é realizada mediante três levantamentos: exploratório, com vista da identificação de possíveis bens para proteção; um sistemático, onde, de posse das informações anteriores, são desenvolvidas fichas com os dados dos bens selecionados e aqueles referentes a identificação por meio de entrevistas; e, por fim, um confirmatório, resultando da avaliação das etapas anteriores, com os atributos identificados, à luz da teoria.

1.1.1 Levantamento Histórico-Documental

O levantamento histórico empreendido consistiu na busca por fontes primárias e secundárias com informações referentes à constituição da cidade e sua expansão, destacando seus aspectos econômicos, sociais, político e culturais; a legislação urbana local e possíveis documentos de proteção ambiental ou patrimonial; os filmes e demais produções audiovisuais rodadas na cidade; e registros cartográficos, como mapas, plantas, fotos aéreas, etc, e gráficos, como por exemplo jornais, revistas, folders e encartes turísticos, literatura de cordel, banners de festas e eventos, etc.

No levantamento documental acerca da história de Cabaceiras, foram realizadas visitas à biblioteca Municipal, localizada no edifício do Museu Histórico da cidade, ao arquivo do Museu Cinematográfico da Cidade de Cabaceiras, a Secretaria de Obras do Município e consultas à acervos particulares de moradores locais. Além desses, também foram consultados trabalhos e publicações acadêmicas em bibliotecas de instituições de ensino públicas e privadas e na internet. Todo este levantamento empreendido, resultou em um acervo de fontes documentais constituído, basicamente, por livros, oriundos, na maioria, de décadas posteriores à 1950; artigos de periódicos online; iconografias históricas; um mapa datado da década de 1990; além do Código de Obras do Município (1990) e do Plano Diretor (2007) ⁸

Esta parte da pesquisa resultou na coleta e seleção de fontes secundárias, cuja abordagem histórica dos autores, serviu como complemento para o estudo da evolução do tecido urbano do município, desenvolvida através da leitura da sua forma urbana, como será descrito no item a seguir. Os dados oriundos desta análise urbana, contudo, são considerados

⁸ O Plano Diretor da cidade foi desenvolvido por um instituto de pesquisas americano, porém nunca foi implantado, pois, segundo os governantes locais, o mesmo não coincide com a realidade.

fontes primárias, e foram utilizadas, também, como comprovação da veracidade dos dados encontrados na análise das fontes secundárias. Acerca desta ação, ressalta-se, ainda, que procedeu-se a verificação de todos os documentos levantados durante esta pesquisa.

A falta de registros históricos acerca da cidade é referenciada por alguns autores consultados (IBGE, 1956; AZEVEDO, NEVES, 1997), que, relacionam o fato à uma toponímia datada de 1874. Segundo afirmam, durante a Revolta dos Quebra-Quilos o arquivo público da cidade, à época considerado “arquivo da colonização do interior da Paraíba”, foi saqueado e todos os documentos foram queimados. Em consulta à moradores antigos, historiadores e membros da administração local foi constatado que este fato é apenas uma lenda e a ausência de documentos é uma ocorrência partilhada por vários municípios que só na contemporaneidade se estabeleceram administrativamente.

O resultado da análise dos filmes rodados na cidade também, foi considerada fonte primária. Esta, mais uma vez, foi complementada com os dados colhidos nas fontes secundárias. Isto é, a análise fílmica foi compatibilizada com o estudo do contexto histórico de cada produção, tanto no âmbito nacional quanto local, e, assim, resultou-se no conhecimento ou na separação das etapas, ou fases, da trajetória da cidade, que auxiliaram no seu estudo e na identificação.

A abordagem analítica da cidade se deu, então, a partir da divisão de sua trajetória em quatro fases: a primeira se inicia com o surgimento da cidade, por volta de 1835, e se estende até a década de 1920, quando ocorre a primeira produção cinematográfica; a segunda fase acontece no intervalo das décadas de 1920 a 1940, momento em que a cidade registra crescimento e desenvolvimento que, somados à contínua gravação de filmes, impulsionam o seu estabelecimento administrativo. Já a terceira fase, tem início na década de 1940 e segue até 1990, destacando-se a década de 1960, quando fisicamente Cabaceiras mantém seu ritmo de crescimento, porém reforça sua importância na região sendo inserida pelos diretores nos roteiros cinematográficos nacionais. A quarta e última fase têm início na década de 1990 e se estende até a contemporaneidade, nesta a cidade cresce fisicamente e registra um desenvolvimento que pode ser associado à importância e representatividade dos filmes que passa a sediar, ou seja, neste momento, decorrente da popularidade e importância das produções cinematográficas que sedia, Cabaceiras passa a atrair recursos que impulsionam seu desenvolvimento econômico, representado por empresas e cooperativas lá instaladas, e cultural, por meio da criação de um centro de cultura e a intensificação e apoio as manifestações culturais que realiza.

1.1.2 Leitura da Forma Urbana da Cidade

Dando continuidade ao processo de identificação, segundo a metodologia aqui adotada, tem-se a identificação dos bens *in situ*, que compreende o levantamento da estrutura física e ativa da cidade. A presente fase da metodologia torna-se importante no processo de identificação à medida em que podemos conhecer os elementos que a constituem e estruturam, e, assim, lhe definem como bem cultural. Isto acontece, pois, o tecido urbano “evoca a continuidade e a renovação, a permanência e a variação” e, assim, podemos compreender sua dinâmica de formação, através dos elementos que marcam a sua passagem no tempo (PANERAI, 2006).

O desenvolvimento desta leitura se torna importante, também, a medida que a única identificação dos atributos da cidade, data da década de 1990, contida na Lei Orgânica do Município. Além disso, a mesma não foi realizada adequadamente, e alguns bens e aspectos da cidade não foram incluídos na listagem, sendo necessária a sua atualização.

O arcabouço teórico e metodológico adotado para a presente etapa tomou como referência a sua especificidade, pois Cabaceiras, como dito anteriormente, é um bem cultural cuja apropriação pelos usuários acontece de duas maneiras, através de visitas *in loco* ou pela apropriação das representações dos diretores veiculadas pelos filmes que a utilizam como cenário. “A ocupação estática, porém, é apenas uma das formas de apropriação do espaço exterior (urbano)” (CULLER, 1983:25), uma mesma área da cidade pode ser vivida por transeuntes, pessoas paradas diante das estruturas e contemplando-as através de imagens virtuais ou literárias.

Neste sentido, esta primeira etapa de análise da cidade, funda-se, essencialmente, no trabalho desenvolvido por Panerai (2006), que entende a necessidade do conhecimento desta, como ponto de partida para qualquer forma de abordagem, especialmente, para as ações de intervenção. Além disso, a teoria do autor estabelece métodos de leitura urbana que partem do entendimento de que os espaços urbanos são apreendidos não apenas por um ponto fixo, mas, principalmente, através do deslocamento.

Para o desenvolvimento da leitura entendemos, como dito, que a cidade de Cabaceiras é um bem cultural que possui atributos que lhe caracterizam e distinguem das demais. Segundo Arantes (1984, apud MENEZES, 2005:34), uma cidade pode assim ser entendida à medida que resulta de “processos culturais”, que reportam à sua dimensão como artefato,

onde são depositados os valores e significados dessas relações, mantidas entre os sujeitos e esses com os objetos. Neste caso, entendemos que, os atributos ou características que buscamos identificar na cidade, se constituem através de um processo histórico e podem ser reconhecidos nas suas estruturas ambientais urbanas, que congregam marcas e elementos de distintas épocas como resultado das atividades que sediaram, que se mantém e, ainda, as que foram incorporadas na contemporaneidade.

Esta abordagem nos conduz ao entendimento de Panerai (2006) ao afirmar que devemos compreender a cidade não como um instante ou uma estrutura estática, mas como processos contínuos que a transformam e conformam. Neste caso, segundo o autor, deveríamos analisar a cidade como um momento e entendê-la a partir da relação entre permanência e transformação (PANERAI, 2013).

No tecido urbano das cidades “há múltiplos e simultâneos tempos articulados no mesmo espaço”(CARRIÓN, 2002:48), que podem ser reconhecidos através de “pontos fixos”, onde estão fundamentadas as “razões de ser do assentamento atual”(PANERAI, 2006:55). A análise da cidade deve se iniciar, então, buscando compreender como ocorreu o seu crescimento, entendo o “conjunto de fenômenos de extensão e adensamento” que resultaram na sua estrutura física (PANERAI, 2006:51).

Para analisar o crescimento de uma cidade, Panerai (2006) afirma que deve-se iniciar observando o modo como este se processou no espaço. Este adensamento pode ocorrer de forma desordenada, quando vários núcleos de ocupação se ploriferam, ocupando diversos espaços do tecido ao mesmo tempo, ou, ainda, de forma ordenada, como é o caso de Cabaceiras, onde pode-se determinar as várias camadas de sua evolução, a partir da análise do “elementos reguladores”. Estes são responsáveis por estruturar o território, sendo as linhas ou pólos, que organizam a expansão dos tecidos, e as barreiras ou limites, onde as aglomerações ficam contidas. A análise destes elementos, conforma o estudo do crescimento da cidade, e concede uma visão geral do tecido urbano a partir de uma “perspectiva dinâmica”, pois foi realizado segundo sua dimensão histórica (op.cit).

A partir dessa “visão global da aglomeração”, se procede com a segunda etapa da metodologia de análise urbana proposta por Panerai (2006), que consiste em analisar os tecidos urbanos. Esta, é realizada através do estudo dos elementos que o constituem, sendo eles “a rede de vias, os parcelamentos fundiários e as edificações”, que, contudo, só podem ser apreendidos se consideradas, também, as relações que estes elementos mantêm entre si

(PANERAI, 2006:78). Ainda segundo o autor, para proceder a análise destes, é preciso, primeiramente, identificar os conjuntos que cada um desses elementos conforma, e entender como acontecem as suas conformações e como se processam suas relações (op. cit).

O estudo da relação entre o tipo construído e a forma urbana é “o meio para compreender a estrutura da cidade ao mesmo tempo como continuidade histórica de um processo e como fenômeno parcial de tal continuidade”; ele constitui um fim de si mesmo e deve ser acompanhado por uma análise dos “elementos da estrutura urbana” e dos “processos de crescimento”. (AYMONINO e PANERAI, apud PANERAI, 2006:124).

Esta primeira etapa da análise urbana proposta pelo autor, teve início, então, através da apreensão da cidade *in situ*, buscando compatibilizar os dados históricos coletados no levantamento anterior, com a realidade construtiva encontrada. Nesses sentido, foram identificados os elementos que nortearam, ou regeram, o crescimento da cidade, sendo responsáveis, ainda, pela formação de novas camadas, ou alteração do padrão de crescimento em cada uma das sucessivas. Já dessa identificação, constatou-se que cada etapa do crescimento da cidade possui um padrão diferente, ou seja, conforma, assim como alertou Panerai (2006), distintas tipologias, aspecto que também atua na definição da malha urbana local.

Essa análise foi favorecida com o estabelecimento das fases da trajetória da cidade, que nos concederam um entendimento de como se processaram os fenômenos urbanos, em espacial, o adensamento e as alteração das tipologias construtivas, ao longo do tempo. Nesta etapa aconteceu o reconhecimento dos bens arquitetônicos e paisagísticos, ou seja, o reconhecimento dos elementos e atributos que marcavam e configuraram cada etapa da formação da cidade. Este processo foi realizado com o auxílio das fichas de levantamento de campo desenvolvidas pelo CECI, onde foram listados os aspectos que devem observados durante as visitas ao sítio. Essas fichas foram, contudo, adaptadas mediante o contexto e a configuração do bem, sendo necessária a subtração de alguns aspectos e o melhor detalhamento de outros (Vide Anexo 01).

Esta coleta de informação, tomou como referência os dados coletados na etapa anterior, e culminou com a finalização do reconhecimento dos atributos. Com isso, pode-se identificar novos atributos e verificar se os pretéritos sofreram alterações ou deixaram de existir.

1.2 A Cidade de Cabaceiras no Cinema: Apreensão dos filmes

A apropriação das cidades no cinema, é, como afirmam alguns autores (CULLER, 1983, LEMOS, 2007; OLIVIERI, 2007; PANERAI, 2006) apenas uma das formas de apropriação que podemos ter de uma cidade. Esse fato é observado na cidade de Cabaceiras, e possui grande importância. Visto representar uma das formas de apropriação mais recorrente do contexto urbano local. Essa apropriação, contudo, acontece por meio da representação que os diretores dos filmes formulam sobre a cidade.

Somados, esses aspectos nos conduziram a hipótese que guia a pesquisa, de que a cidade, devido a constante incidência como cenário de filmes, se tornaria única e distinta das demais que compõem o interior nordestino brasileiro. Essa diferenciação se consubstanciaria a medida em que a representação que os diretores formulam dessas cidades nordestinas no cinema, coincide com a de Cabaceiras, devido ao fato de conter os mesmos atributos que a definem.

Neste caso, fez-se necessário uma abordagem analítica de alguns dos filmes que foram rodados na cidade, mediante recorte que tomou como referência boa parte da produção cinematográfica nacional que aborda o nordeste. Para isso, foi realizada uma pesquisa buscando coletar tais produções. Esse levantamento, contudo, só foi realizado mediante um estudo acerca da trajetória do cinema brasileiro, que buscou entender quando começa a ser formada a representação do nordeste e como esta é abordada ao longo dos anos. Além disso, devido ao tempo, visou-se, também, identificar o ciclo que seria mais representativo, ou aquele onde as produções realizadas no nordeste tem maior destaque.

Vale salientar que, como afirma Leal (1982), até meados da década de 1950, boa parte das produções que abordavam o nordeste, não o faziam por meio de gravações *in loco*, ou seja, a representação do nordeste era feita através da construção de cenários inspirados nas paisagens da região, ou em locações em outras localidades distantes, a exemplo dos pampas gaúchos. O que, para o citado autor, significa que “não existia um cinema no nordeste, e sim um cinema com temática nordestina”. Esses fatos, somados à outros aspectos resultantes da abordagem histórica do cinema nacional, resultaram no entendimento de que, só a partir de meados da década de 1960 é que começam a acontecer produções que tem a maior parte de suas locações/filmagens no nordeste.

Diante desses dados, pode-se, então, determinar o marco inicial para o levantamento desses produções, que resultou numa lista com as diversas produções realizadas a partir de 1960 até a atualidade, que, em termos numéricos, totalizam cerca de 30 produções. A listagem desses filmes também contemplou a descrição de alguns elementos ou características, como gênero, diretor, sinopse, e locais das gravações, onde, em alguns casos, foi indicado, apenas, a localidade que sediou a maior parte das locações.

Uma análise preliminar dessa lista pode-se perceber a importância da cidade de Cabaceiras no cinema nacional, haja visto que a mesma, do total indicado, sediou cerca de 22 gravações. Esse aspecto também culminou com o primeiro recorte empreendido na lista, resultando no universo dos filmes passíveis da análise na presente pesquisa. Devido ao tempo, foi preciso, mais uma vez, proceder um novo recorte. Neste caso, buscou-se selecionar as produções mais representativas, ou aquelas que melhor expressassem ou abordassem a cidade de acordo com os objetivos da presente pesquisa. Assim, foram estabelecidos critérios de avaliação, que são: a representatividade do filme, traduzida, segundo críticos cinematográficos, como a bilheteria que o mesmo registra; a qualidade da produção, que pode ser captada a partir da quantidade de prêmios que recebeu, aspecto que também reforça a popularidade e representatividade deste; e, por fim, as produções que tiveram a maior parte de suas locações na cidade, em especial, na área urbana⁹. O desenvolvimento destes critérios levou em consideração a amplitude da divulgação da representação da cidade, formulada pelos diretores, e, com isso, a escala de sua apropriação pelos usuários, ou espectadores.

Essa seleção dos filmes resultou na escolha de três, que, também foram veiculados na televisão, aberta e por assinatura, e reproduzidos em projetos culturais, como o Cine Nordeste e a mostra cultural do Centro Cultural Banco do Brasil. Os filmes eleitos foram, então: ‘O Auto da Compadecida’, gravado no ano de 1998, adaptado ao formato fílmico no ano seguinte e reproduzido nos cinemas nacionais em 2000, onde registrou bilheteria de, segundo a ANCINE (2011), 2.157.166 espectadores; ‘Canta Maria’ produzido entre os anos de 2005 e 2006, sendo exibido nos cinemas em 2006; e Romance que começou a ser rodado em 2007 sendo finalizado e divulgado nacionalmente em 2008.

⁹ Algumas produções foram realizadas na área rural d município, que também compreende a porção de sua sede administrativa, sendo numa área ‘a cerca de 10 quilômetros do centro da cidade.



Imagens 01, 02 e 03: Reprodução dos posters de divulgação dos filmes analisados na pesquisa.
Fonte: Reprodução do blog adorocinema.com, acessado em março/2013.

Após a seleção dos filmes, procedeu-se com sua análise, que foi dividida, basicamente, em duas etapas: na primeira realizada foi uma análise fílmica, visando compatibilizar o contexto de formação do diretor do filme e da cidade com uma metodologia analítica específica para este tipo de produção, e, assim, obter um conhecimento prévio dos mesmos; na segunda buscou-se identificar a representação dos diretores, onde as considerações ou conclusões resultantes da análise fílmica serviram para este entendimento.

A realização das duas etapas tinha em comum o objetivo de entender como acontece a representação da cidade no cinema, assim como, se esta se utiliza dos bens e atributos que ajudam a definir e identificar Cabaceiras. Neste caso, fez-se necessário a definição de chaves temáticas nos filmes, que serviram como indexadores no desenvolvimento das análises, assim como, no desenvolvimento e na busca de entrevistas que auxiliaram na análise da representação dos diretores dos filmes. Assim, foi definida uma metodologia de análise urbana que também pudesse ser aplicada às produções audiovisuais, sendo adotado o processo de “análise seqüencial”. Essa metodologia, definida por Culler (1983) e, também, por Panerai (2006), consiste na análise da paisagem através do movimento, experiência que pode ser feita na cidade através de uma caminhada *in loco* ou por meio da apropriação de um filme, como dito anteriormente.

Esta metodologia de análise urbana consiste em entender a cidade através do movimento, partindo da seleção de um percurso, ou seja, “permite estudar as modificações no campo visual de um percurso” (PANERAI, 2006:36). Na presente pesquisa, devido à sua

especificidade e seu objetivo, este percurso adotado seria o filme, que provoca a sensação de deslocamento e de conhecimento de uma cidade mediante a movimentação da câmera.

Como esquema metodológico para análise destes percursos, Panerai (2006) propõe que se inicie com a seleção de ‘quadros’ ou planos, que enfatizam e codificam as sequencias que o conformam. Para este reconhecimento, indica que deve-se, inicialmente, apontar os “elementos marcantes da paisagem”, abordagem que compartilha de Lynch (2006), que define cinco elementos que podem conduzir à legibilidade e imagiabilidade de um lugar.

Esses planos ou quadros seriam, então, porções que congregam os elementos e atributos que caracterizam e definem um lugar, na medida que, também, constroem a sua imagem. Visto que, segundo Panerai (2006), essas são áreas que tem “poder de invocar as nossas reminiscências e experiências, com todo o corolário de emoções” (PANERAI, 2006), sendo, ainda, responsáveis por expressar todos os impactos e sensações que a representação do espaço pode evocar.

Essa característica dos planos é justificável a medida que são considerados os três aspectos que, segundo Culler (1983), conduzem ao entendimento das diversas sensações que as sequencias visuais provocam. O primeiro aspecto é a “óptica”, modo como o ambiente é apreendido, que pode ser através de passeios pela cidade ou pelo cinema; o segundo aspecto a ser considerado é o “local”, a localização geográfica onde o observador se encontra ou, no caso do cinema, o contexto da cultura, da região, da cidade, ou do bem representado; já o último elemento, o “conteúdo”, diz respeito aos elementos, materiais e imateriais, que constituem o espaço percorrido, como técnicas construtivas, estilos, escalas, estruturas urbanas, ambiência, clima, vegetação, festas, metonímias, etc (op.cit, p.13).

Diante do exposto, e tomando como ponto de partida os atributos da cidade de Cabaceiras, resultado das etapas de identificação realizadas anteriormente, procedeu-se a leitura de cada um dos filmes segundo a abordagem da “sequencia visual”. Essa resultou na seleção de conjuntos de quadros, que, no contexto dos filmes, são cenas que congregam grande quantidade de atributos ou, segundo a teoria, “elementos marcantes da paisagem”. Esses quadros foram agrupados em três tabelas e subdivididos de acordo com o atributo ou característica da cidade que mais se destaca (Vide Anexo 02).

1.3. Análise Fílmica

Entende-se nesta pesquisa que, igualmente à forma urbana, os filmes podem ser apropriados e neles reconhecidos, por meio da representação que veiculam, os atributos e elementos que identificam e caracterizam a cidade como bem cultural. Sendo assim, as produções cinematográficas são tidas como fontes primárias, tornando-se indispensável para a compreensão de Cabaceiras. Fez-se, então, necessário uma abordagem das produções selecionadas, buscando compreender seu contexto e dos diretores responsáveis.

Segundo Gomes (2013), considera-se análise fílmica qualquer texto que aborde uma produção cinematográfica, seja descrevendo-o, avaliando ou analisando seus elementos, aspectos, características e/ou contexto. Neste contexto, podemos, então, considerar que, o estudo empreendido nos filmes selecionados, que tinha como objetivo um conhecimento prévio das produções e dos seus diretores, trata-se de uma análise fílmica.

De acordo com Goliot-Lété e Vanoye (2012), a análise de um filme pode ter diversos objetivos e contextos e, estes deverão conduzi-la. Em decorrência, a metodologia analítica que propõe, se divide em focos de abordagem, que se relacionam com o objetivo de cada análise. Para isso, o autor lista uma série de princípios, instrumentos e condutas, que devem ser observados nos filmes, e, a medida que estes forem sendo eleitos na pesquisa, devem ser expressas as motivações, ou seja, devem ser justificadas as abordagens selecionadas. Essa seleção prévia parte, segundo o autor, da interpretação ou impressões que se tem do filme num primeiro momento, que devem conduzir essa análise, mas nunca limitá-la, como recomenda, devem apenas seguir de guia ao que, de quando constatado que não existe, não se deve buscar por respostas que a validem.

O primeiro contato com o filme, a primeira visão, traz toda uma profusão de impressões, de emoções e até de intuições, se já nos colocarmos em uma atitude “analísante”. (...) A bem dizer, esse material bruto, resultante de um contato espontâneo, ou pelo menos, menos controlado, com o filme, pode constituir um fundo de hipóteses sobre a obra. Essas hipóteses deverão, é claro, ser averiguadas concretamente por um verdadeiro processo de análise.(GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012:13)

Segundo as propostas expostas por Goliot-Lété e Vanoye (2012), a presente pesquisa se enquadraria numa análise e interpretação sócio-histórica e simbólica, que significa, em termos metodológicos, que a abordagem do filme se concentrará no estudo da sociedade abordada na produção. “Nosso propósito será o de interrogar o filme, uma vez que oferece um

conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (op.cit, p. 51)

Ressalta-se, que esta análise teve como chaves temáticas as identificações feitas anteriormente, onde foram reconhecidos os atributos das cidades, que significam os elementos contextuais dos enredos dos filmes, e os planos selecionados na análise seqüencial, onde foram observadas as relações entre elementos e características locais.

Para essa interpretação, que seria o momento mais importante da análise fílmica, o autor sugere uma abordagem em suas fases. Onde, em um primeiro momento, a análise realizaria uma decomposição da obra, ou seja, o estudo e descrição dos elementos (ou, pelo menos, a maior parte deles) isoladamente. Já no segundo momento, deveriam ser estabelecidas as suas relações, associações e dependências, que, segundo Goliot-Lété e Vanoye (2012), levariam ao entendimento do “todo significativo”.

Essa primeira abordagem foi realizada observando-se todos os elementos do filme listados por Goliot-Lété e Vanoye (2012), buscando analisar como estes abordam os bens identificados no item anterior, e como são construídas as suas representações. Em seguida, no segundo momento, procede-se com o relacionamento entre estas partes ou com a busca pela dependência existente entre cada aspecto, resultando no entendimento dos sentidos que conformam as razões que motivam as suas incorporações, que, na maioria dos casos, se referiam ao contexto cinematográfico da obra ou à formação profissional dos diretores.

Nesta análise também foi importante a medida que auxiliou no entendimento da linguagem cinematográfica utilizada por cada diretor. Por linguagem cinematográfica entende-se um modo de expressão próprio a cada realizador (diretor) que pode manifestar-se na forma de estilo (MARTIN:2005). “O cinema é uma linguagem de imagens com seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipse, convenções, gramática” (op.cit).

Desse modo, entendemos que a linguagem cinematográfica seria o modo como cada diretor relaciona e incorpora os diversos elementos que constituem um filme, que dizem respeito, aos elementos técnicos, como iluminação, enquadramento, foco, luz, etc, e, também, aspectos e elementos sociais, que se refletem no contexto social, histórico e cultural em que a produção se insere. Sobre estes Martin (2005) destaca a importância e os caracteriza como “metáforas ou símbolo”, afirmando que são elementos implícitos e constantes à todas as produções cinematográficas. “Tudo que é mostrado na tela tem um sentido, e geralmente um segundo sentido que pode não aparecer senão depois a ele se refletir: poder-se-á afirmar que

qualquer imagem implica mais do que explica” e ainda exemplifica “o mar pode significar a plenitude das paixões” como em *A Noite de São Silvestre* (op.cit, p.117).

Diante do exposto, podemos entender que a linguagem cinematográfica seria a representação que os diretos formulam dos diversos aspectos, elementos, sociedades e fatos que abordam em suas produções. Assim, o seu reconhecimento só se tornou Possível a medida que também foram abordados os discursos dos diretores, ficando as análises fílmicas, restritas a abordagens técnicas relacionadas aos contextos históricos e à cultura da sociedade abordada. Vale salientar, ainda, que devido à importância que os aspectos técnicos possuem na formação da linguagem cinematográfica, fez-se necessário o auxílio de interpretes que tratam das produções sobre tais aspectos visando correlacionar aos aspectos sociais e culturais dos filmes.

1.4 Leitura da Cidade no Cinema: A Representação dos diretores dos filmes

Em decorrência da importância da representação da cidade no cinema, foi realizada uma outra leitura, desta vez, por meio da análise da representação dos diretores dos filmes rodados na cidade. Assim, a abordagem teórico e metodológica utilizada encontra-se no campo da Teoria da Representação, apoiada, ainda, em uma metodologia de análise fílmica.

Entende-se que um filme é uma representação a medida em que os diretores utilizam de diversos elementos, que atuam como significantes das temáticas que abordam, como por exemplo de uma cidade, suas paisagens e artefatos, os personagens, a linguagem, o vestuário, as festas religiosas, entre outros. A incorporação desses elementos, assim como a associação criada entre eles, como vimos, responde, em termos técnicos, à linguagem fílmica da produção. Essas seriam oriundas da sua visão de mundo dos diretores, onde impõem seus valores, isto é, articulam fotografia, som e luz na busca por retratar uma realidade que constroem. Sendo, então, nosso objetivo na presente análise.

Segundo Goliot-Lété e Vanoye (2012), um filme é produzido dentro de um contexto histórico e social, faz parte ou segue uma corrente estética que também se reporta a este contexto, e, mesmo se tratando de uma ficção, toma como base a realidade presente para sua composição.

Em um filme, em qualquer que seja o projeto, a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera

escolhas, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: por ser parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa. Reflexo ou recusa, o filme constrói um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012:52)

Este ponto de vista pode ser entendido como a representação do diretor. Isto segundo Chartier (1990:19), representações são práticas onde grupos ou indivíduos impõem seus valores e conceitos através do modo como interpretam uma dada realidade, descrevendo-a “tal como pensam que é, ou como gostariam que fosse” (CHARTIER, 1990:19). São ações que tendem ao reconhecimento no mundo do lugar social do indivíduo, porque são “estratégias e práticas” que buscam “legitimar um projeto reformulador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (op.cit, p.17). São práticas ligadas ao tempo e lugar em que se inserem (op.cit.).

Tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo correspondem respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’. (BARROS, 2011:77)

O cinema, que é uma representação, assim como um importante meio de divulgação e indução de fatos e idéias (NÓVOA, 2010), que acaba por reproduzir adaptações ou convenções existentes a fim de compatibilizar o roteiro proposto à fotografia e a intenção do produtor. Decorre, assim, dessa sua facilidade de transmissão e, com isso, apropriação, a importância da representação que pode criar. Além disso, ao utilizar uma cidade como ambientação geográfica para seu enredo, o cinema pode criar uma representação que a torne única (COSTA, 2011).

Há de se considerar, também, que essas representações possibilitam diversas apropriações de acordo com o grupo ou indivíduo que a interpreta, “uma prática cultural não é produzida apenas no momento da produção de um texto ou de qualquer outro objeto cultural, ela também se constitui no momento da recepção” (BARROS, 2004:59). A representação criada pelo cinema teria, então, múltiplas interpretações, que estariam de acordo com as “categorias” partilhadas pelos sujeitos que dela se apropriam (CHARTIER, 1990) e, ainda, o contexto espaço-temporal em que ocorrem. Seria, então, impossível em uma pesquisa de mestrado chegar a uma conclusão analisando este universo.

A intenção de quem formula a representação, porém, que no caso de uma produção cinematográfica seria o diretor do filme, está de acordo, como afirma Chartier (1990) com a sua “posição e interesses”. Neste caso, há como conhecer esta representação na medida em que os grupos possuem “categorias partilhadas” e imprimem aos demais os seus valores e

conceitos, acontecendo através do uso de “signos lingüísticos, das figuras mitológicas e da religião, ou dos conceitos do conhecimento científico” (CHARTIER, 1990:19).

Estes aspectos teóricos podem, ainda, justificar a presente abordagem analítica, que se concentra na representação dos filmes criadas por seus diretores, que consideramos ser a matriz de todas as apropriações que podem vir a surgir com a veiculação dos filmes rodados na cidade de Cabaceiras.

Neste caso, segundo Chartier (1990), para compreender uma representação é preciso que se conheça seu contexto histórico e social, assim como do grupo que a formulou. No presente trabalho, esta contextualização, correspondeu ao estudo da atividade cinematográfica contemporânea no Brasil, em especial nas cidades do interior nordestino, assim como, do contexto dos diretores responsáveis pelos filmes analisados. Para um melhor entendimento, procedeu-se, então, como uma análise fílmica, que resultou no primeiro contato ou entendimento acerca das produções, do contexto e das (possíveis) influencias que atuaram na construção, pelos diretores, da representação da cidade no cinema. Além desses dados, também foram incluídas análises de entrevistas dos diretores. Estas foram resultado de buscas por arquivos de entrevistas transcritos em livros, revistas e websites na internet, assim como vídeos e áudio também disponíveis na internet sobre cada diretor.

No caso da realização das entrevistas pela pesquisadora, foi desenvolvida uma ficha guia que contava, com as cenas dos filmes, selecionadas de acordo com a metodologia de análise seqüencial da paisagem, como descrito no item anterior deste capítulo, e esta foi enviada anteriormente ao diretor, Francisco Ramalho Junior (Vide Anexo 03). Quando da entrevistas, os mesmos foram questionados acerca da realização das filmagens na cidade de Cabaceiras, das razões para seleção da referida cidade como cenário e, por fim, foi solicitado que comentassem acerca das cenas contidas na ficha guia.

Finalizado o levantamento destes documentos, procedeu-se com a análise das cenas de acordo com a teoria da representação proposta por Chartier (1990), tendo como objetivo certificar sobre a existência de uma representação das cidades do sertão nordestino brasileiro; captar como essa representação é criada, qual o objetivo e quais os elementos utilizados; assim como, averiguar se todos os elementos e atributos que definem a cidade como bem cultural estão presentes nesta representação; ou seja, ao final, foi identificada a representação dos diretores sobre a cidade de Cabaceiras. Esta, correlacionada, em etapa posterior, com os

dados da sua identificação como bem cultural, conduziram à resposta do questionamento, objetivo da pesquisa, sobre sua possibilidade de tornar-se bem patrimonial.

2. Cabaceiras: Uma Cidade Nordestina

“É a cheia. O inverno. A beleza, a fartura.
O bom Taperoá chora dores e mágoas,
E Cabaceiras dorme o sono da ventura...”
(Félix Araújo)

2. CABACEIRAS: UMA CIDADE NORDESTINA

Tão importantes na formação da cultura popular, as cidades sertanejas, tiveram seu povoamento decorrente de questões políticas ligadas à Coroa Portuguesa, que possuía interesses econômicos na área. Era preciso desenvolver atividades que complementassem a cultura açucareira implementada no litoral. Assim, essas terras foram, em um primeiro momento, utilizadas para a pecuária e o transporte de alimentos às fazendas de cana-de-açúcar, posteriormente, desenvolveram o cultivo de algodão, arroz, feijão, milho e outras culturas de subsistência (ANDRADE;MAIA, 2010:123).

A cidade de Cabaceiras, Paraíba, é um exemplo deste processo. Localizada a 184 km da capital do estado, João Pessoa, na mesorregião da Borborema, microrregião do cariri paraibano, possui um clima desértico e registra o menor índice pluviométrico do país. A população local, segundo o IBGE (2012), é de cerca de 5.532 habitantes, destes apenas 44% vivem na área urbana. Como muitos municípios do sertão nordestino, esta cidade amarga com a seca, a pobreza e a falta de investimentos financeiros.

A cidade é conhecida por sediar diversas produções cinematográficas, assim como, por suas festas culturais, como a Padroeira Nossa Senhora da Conceição e a Festa do Bode Rei, e o seu patrimônio arqueológico, localizado no sítio e lajedo de Pai Matheus. Possui, também, um singular conjunto arquitetônico que narra sua trajetória, juntamente com sua com seus bens imateriais. Sua atuação como cenário cinematográfico, contudo, representa grande importância no contexto nacional, sendo um diferencial às outras cidades do sertão nordestino. Desse fato decorre sua caracterização como novo “pólo cinematográfico do nordeste” (ANDRADE, 2010:1) e, ainda, o título de “Roliúde Nordestina”. Diante destes fatos, podemos traçar a trajetória da cidade a partir de quatro fases, que foram estabelecidas mediante o seu contexto urbano e a relação com a atividade cinematográfica.

A primeira fase da trajetória da cidade se inicia com a sua formação, cujo surgimento decorre do desmembramento de uma fazenda oriunda de terras das semarias, concedidas à famílias portuguesas pela coroa, visando a ocupação e o desenvolvimento do território da colônia. O processo que ocorreu nesta cidade pouco difere de outros municípios localizados no entorno, cuja origem, também, se associa ao povoamento empreendido por uma mesma família, Oliveira Ledo, proprietária da porção que compreendia toda a área do atual cariri paraibano e pequena parte do atual estado do Rio Grande do Norte.

A historiografia destaca a família Oliveira Ledo como os principais responsáveis pela descoberta e ocupação desta porção do território nordestino. Os membros dessa família fixaram suas fazendas, frações da sesmaria concedida, em áreas onde pudessem dar suporte ao processo de colonização do interior paraibano, produzindo gêneros alimentícios, desenvolvendo a atividade pecuária e comercializando estes produtos (op.cit, 28).

Os desbravadores Oliveira Ledo requerem inicialmente uma data de sesmaria na ribeira do Rio Paraíba (1665). Esta tinha uma área de 180km de comprimento, por 72km de largura margeando esse rio. (...) Começava praticamente a partir do atual município paraibano de sapé, indo encerrar-se no município de Cabaceiras/PB. (op.cit, p.28).

O povoamento de Cabaceiras teve, assim, início através do desmembramento da fazenda de Antonio Oliveira Ledo, por doação de uma porção da sua propriedade como dote para o casamento de sua filha, Isabel Rodrigues de Oliveira, a Domingos de Faria e Castro (MEDEIROS; DINÓIA, 1989:22). Este foi responsável por erguer a pequena capela de Nossa Senhora da Conceição, atual matriz da cidade e marco inicial do arraial que a originou. (op.cit).

Nos arredores da capela construída surgiu um arraial, que no ano de 1833, através do Decreto nº41, tornou-se distrito de Campina Grande (IBGE, 1956). “A povoação de Cabaceiras fazia parte do município e freguezia [sic] de Campina, quando foi elevada á parochia[sic] em 1833 e cinco anos depois á Villa [sic] com o nome de Villa Federal de Cabaceiras”(JOFFILY, 1977: 212).

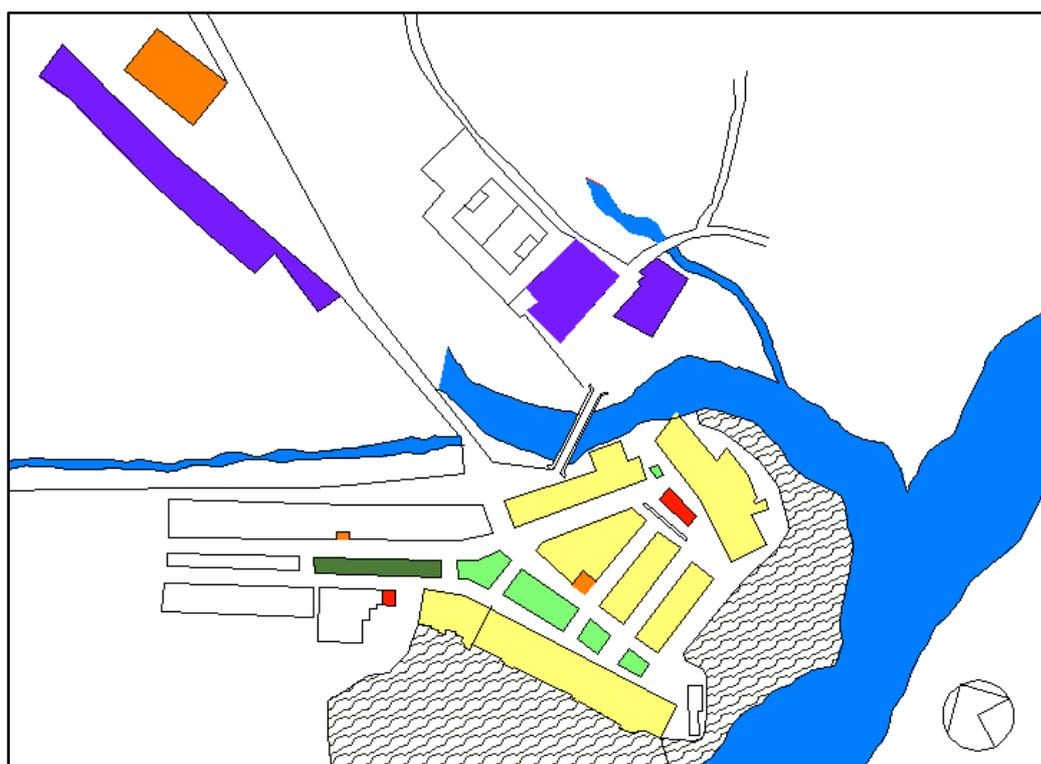
Nos anos subsequentes, a sede administrativa de Cabaceiras foi alterada. Em 1864 para o povoamento de Bodocongó, em 1870 retorna à sua comarca e, mais uma vez, em 1900, se transfere para a sede de Barra de São Miguel, apenas no ano de 1907 se estabelece definitivamente, sendo nomeada Vila Federal de Cabaceiras (IBGE, 1956). Há esta época a vila possuía apenas cinco ruas, todas de terra batida. (SAMPAIO, 2009:62), porém alguns edifíciosse destacavam, como as igrejas, o cemitério público, o edifício da câmara municipal, e a escola Alcides Bezerra(SEIXAS, 1985: 71)

“(Cabaceiras) É um das villas [sic] mais pobres do Estado, mas possui [sic] uma boa igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, outra menor da invocação de Nossa Senhora do Rosário, uma das melhores casas de caridade das que instituiu [sic] o padre Ibiapina [sic], e algumas casas particulares de boa apparencia [sic]” (JOFFILY, 1977:212)

A área onde foi construída a capela localiza-se às margens do rio Taperoá, que, por representar um limite geográfico ao crescimento da cidade, impulsionou seu adensamento para o lado leste, oposto ao rio, onde foi erguida a segunda igreja citada, de Nossa Senhora do

Rosário. As primeiras edificações construídas no povoamento localizam-se na rua Nunes Filho, em frente à fachada oeste da igreja, e na rua Joaquim Gomes Henriques, onde ficam o pátio da igreja Matriz e seu cruzeiro. Posteriormente, surgiram construções que deram origem as ruas Coronel Manoel Maracajá e Firmino Castro e, em seguida, à rua Epitácio Pessoa que, devido à sua largura, resultou no surgimento dos primeiros espaços públicos locais.

O crescimento da cidade seguiu a direção da ligação entre as duas igrejas, partindo da rua Joaquim Gomes Henriques, localização da primeira igreja, e seguindo para a Igreja do Rosário, originando a Avenida 04 de Julho. As edificações erguidas, todas térreas, possuem aspectos que fazem referência à origem de seus povoadores, com plantas, materiais, técnicas e funções semelhantes às encontradas no período colonial.



Legenda

- Rios que margeiam a cidade
- Área com grande declividade e muita vegetação
- Igreja Matriz e Igreja do Rosário
- Bens considerados patrimônios locais
- Primeiros espaços públicos construídos
- Canteiro da Avenida Quatro de Julho
- Primeiras quadras construídas (até 1930)

Imagem 04: Croqui esquemático da planta baixa da cidade de Cabaceiras com primeiro adensamento ocorrido, até meados da década de 1930.

Fonte: Autora, 2013.

A tipologia construtiva deste primeiro núcleo urbano, se configura por uma arquitetura vernacular tradicional, cujas características das edificações decorrem da sua execução em consonância com o contexto da área, sejam pelos materiais utilizados, sejam as restrições

técnico-construtivas ou pela estética empregada nestas. As construções desta porção primitiva são, na maioria, residências de morada-inteira, sendo, ainda, térreas; geminadas; com duas aberturas na fachada, porta e janela; com cobertura em duas águas, voltadas para as faces frontal e posterior do lote e com pequena platibanda encobrindo-o.

Dentro deste contexto, em meados da década de 1920, é rodado na cidade a primeira produção cinematográfica, *Ferração dos Bode*, e alguns anos depois, Cabaceiras sedia outro filme.

Já em 1925, uma equipe do português-carioca, Antônio Barradas, filmou ali (Cabaceiras) a ferração de cabritos e pedras originais, na fazenda Pocinhos, então uma das mais importantes do município. Estas filmagens foram colocadas no filme “Sob o Céu Nordestino, de Walfredo Rodriguez. (LEAL, 2007: 284)

Estas gravações podem ser consideradas o ponto de partida para o desenvolvimento do cinema na cidade, que finalizariam a primeira fase estabelecida na pesquisa. Essa pode, assim, ser caracterizada como o período de formação da cidade, e que culmina, também, com o início do desenvolvimento da atividade cinematográfica. Tem-se, com isso, início a segunda fase da trajetória local, onde as produções cinematográficas continuam a ocorrer e a cidade experimenta o primeiro processo de desenvolvimento, que resultou na sua emancipação política.

Nas décadas de 1920 a 1940, a arquitetura residencial local, assim como em muitos povoamentos do cariri paraibano, possuía uma tipologia simples, ainda conservando a influência do casario colonial. A divisão interna desses imóveis, quando existente, originavam uma pequena sala na entrada e um longo corredor, que dava acesso aos quartos e, ao final, à cozinha. As alvenarias utilizadas para essa divisão, eram erguida até uma altura de, aproximadamente, três metros, não havia forro e o piso era em terra batida. Os banheiros, acrescentados posteriormente, por volta da década de 1940, eram, na maioria, localizados nas área externa, sendo uma pequena construção que, em geral, foi executado em tijolo de barro com argamassa do mesmo material. Nessa área, haviam, ainda, a criação de animais para consumo da família, como galinhas e bodes, e, em alguns casos, pequenas hortas.

Estas edificações ostentam poucos ornatos decorativos, como uma cornija com três faixas coroando a platibanda, que oculta o telhado, e moldura cercando as esquadrias de portas e janelas. Sua execução aconteceu por meio de materiais típicos da região, como o barro vermelho na alvenaria e caibos roliços de cumaru (*Dipteryx odorata* (Aubl.) Willd) no madeiramento do telhado. O padrão de altura da área é de cerca de 5 metros, que se acentua

devido à continuidade das cornijas das edificações e, como dito, pela inexistência de edificações com mais de um pavimento (Vide Imagem 05).



Imagem 05: Edificações do núcleo primitivo que possuem a mesma tipologia arquitetônica. Na atualidade, contudo, algumas sofreram alterações, como é o caso da edificação amarela (à esquerda) cuja abertura dos vãos da fachada foi modificada.

Fonte: Autora, 2011.

As quadras deste primeiro núcleo, assim como pode ser observado no mapa (Imagem 04), são delineadas pelos arruamentos que, como descrito, se originaram da rua Coronel Manoel Maracajá, localiza na fachada oeste da igreja matriz. O formato destas, é resultado do agrupamento dos lotes dispostos em duas linhas, que conformam duas extensas faces onde localizam-se as fachadas frontais das edificações. Seus lotes possuem, em geral, construções que ocupam quase toda porção, configurando a área como de grande taxa construtiva. Esses possuem, ainda, dimensões que pouco variam, visto serem condicionados pelas edificações que, como descrito, possuem poucas distinções. Apenas, porém, os lotes locados nas extremidades, ou de esquina, ostentam uma pequena alteração em relação às anteriores, que só pode ser constatada, contudo, por meio de análises planimétricas.

Os espaços públicos situados na área, pouco haviam se desenvolvido até a década de 1920, conforme pode ser observado através da iconografia histórica a seguir (Imagem 06). Seu surgimento se deu em decorrência do traçado, resultado da disposição das quadra conforme os limites geográficos da área, ou seja, sua origem não foi antecedida, como ocorre em geral, por um projeto ou programa. Devido, ainda, à sua localização, canteiro central da Rua Eptácio Pessoa, esses espaços podem ser caracterizadas como praças lineares, pois se desenvolveram seguindo as duas principais vias que o circundam.



Imagem 06: Iconografia histórica da Praça João Pessoa, por volta da década de 1930, quando apenas o coreto havia sido construído.

Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Sérgio Guimarães de Aguiar (Paulinho de Cabaceiras).

Durante a primeira metade do século XX a economia local tinha como base a agricultura e o transporte de alimentos, a receita local era incipiente, pois as secas e estiagens, aliadas às oscilações políticas, promoviam dificuldades. Estas atividades desenvolvidas eram fortalecidas e impulsionadas pelos coronéis que administravam a vila e os povoados próximos, sendo estes aliados às oligarquias que governavam o estado. Por volta da década de 1930, após mudanças políticas, as relações comerciais que alguns produtores locais mantinham com os municípios pernambucanos com que faziam fronteira, Taquaritinga, Vertentes e Surubim, foram prejudicadas (SAMPAIO, 2009: 25). Como reflexo destes aspectos, em 1929, Cabaceiras perde a condição de comarca adquirida em 1835 (FELICIANO et al, 2000:20).

O contexto urbano e arquitetônico descrito anteriormente, pouco se altera até meados da década de 1940, quando no município vizinho, Boqueirão, foi iniciada a construção do açude e adutora destinado a abastecer a cidade de Campina Grande, o açude Epitácio Pessoa, pois, nesse período, a então comarca, registra um rápido crescimento, que impulsiona a sua emancipação (FELICIANO et al, 2000:20). Essa passagem ainda gerou a possibilidade do desaparecimento da cidade através da submersão para acomodação do referido açude, porém a população se negou a aceitar a proposta de submersão, gerando um clima de revolta e resistência, que levaram à alteração do projeto inicial da construção do açude para a manutenção de Cabaceiras (op.cit).

Como conseqüência, a tipologia construtiva descrita, também registra poucas alterações, em especial, quanto ao casario cuja tipologia caracteriza a arquitetura residencial local. Dessa passagem pode-se constatar, apenas, a adoção de outros elementos decorativos, e uma pequena variação na altura da platibanda que oculta as cobertas. Além disso, ocorreram construções em outros estilos arquitetônicos, como o ecletismo e o art déco. São exemplares, porém, que possuem várias restrições estéticas e construtivas, se comparadas ao padrão formal do estilo. Algumas dessas construções, porém, possuem lotes maiores e passaram a ostentar jardins e terraços, favorecidos pela implantação do edifício, paralela aos limites do lote.

Os materiais e técnicas empregados, também sofrem poucas modificações, como por exemplo, a utilização, em algumas construções, de argamassa à base de cal e areia para execução de reboco e moldando ornatos a serem aplicados as fachadas. Quanto à planta, está mantém-se, pois, como observado na maioria das edificações, com a incidência de poucas divisões internas. Fato que, em partes, decorre da manutenção do padrão de dimensões dos lotes, da disposição de edificação neste e da manutenção dos costumes e hábitos de morar.



Imagem 07: Edificação locada em frente à Praça João Pessoa, considerada núcleo primitivo da cidade, cuja arquitetura possui algumas modificações se comparada à maioria das edificações da área.



Imagem 08: Edificações localizadas no núcleo primitivo da cidade onde constatamos as primeiras alterações estéticas nas fachadas.

Fonte: Autora, 2013.

Nesta época, porém, a cidade recebeu edifícios com novos e importantes usos, que se destacavam na tipologia construtiva que predominava. Entre eles, o Paço Municipal, reflexo da sua emancipação política, o cartório de registro civil e, ainda, o Clube Guarani, fundado pelos membros da irmandade do Rosário dos Pretos, além de uma sede dos Correios e

Telegráfos Nacional, que, devido ao pequeno porte da cidade, não representava grande destaque arquitetônico (SAMPAIO, 2009).

As praças, João Pessoa e General José Pessoa, também passaram por reforma neste contexto, recebendo pavimentação, jardinagem e mobiliário urbano, composto por postes e lixeiras. Desse momento remota seu layout com influência dos jardins ingleses onde há o predomínio por traçados retos e uso de formas geométricas. Esses, além de representar os pontos de encontro da sociedade local, também sediavam as principais festas, como a Padroeira da cidade, Nossa Senhora da Conceição, o São João, São Pedro e a Festa de Reis. Esta última, acontecia em frente à Igreja do Rosário, e teve origem no período da escravidão, quando os escravos, com descendência africana, escolhiam o rei e a rainha, que cortejavam durante a procissão e a missa que realizavam (GUIMARÃES, 2005).

Até a década de 1940 a cidade mantinha o seu ritmo de crescimento, que pouco se altera até meados dos anos 1990, este período é considerado na presente pesquisa como a terceira fase da sua trajetória. Nesse, porém, a atividade cinematográfica, que continuou a sediar, reforça sua importância, a medida em que Cabaceiras começa, em decorrência, a se distinguir das outras cidades da região. Esta importância decorre, também, devido ao fato de que em meados da década de 1960, acontece a descoberta da cidade por parte dos diretores e produtores, que começaram a inseri-la nos roteiros cinematográficos nacionais. Em 1963, o cineasta Rui Guerra, visita a cidade, na companhia de Bily Davis e Miguel Torres, durante análises de locais que pudessem compor a fotografia do seu próximo filme, “Os Fuzis”, que, porém, acaba sendo rodado na Bahia após um acidente que vitimou Miguel Torres (LEAL, 2007:284).

Há época, o município era composto pelos distritos de Carniobó, Caturité, Potira e Riacho de Santo Antônio (IBGE, 1956), que foram se desligando administrativamente, com os anos, e requerendo a sua emancipação. A base da sua economia consistia na pecuária e no cultivo de algodão, e, como reflexo, cerca de 80% da população residia na área rural. Segundo o senso do IBGE, no ano de 1956, moravam na sede cerca de 581 pessoas e aproximadamente 2200 residiam em seis vilas localizadas no entorno da cidade, além disso, das 83 unidades escolares que possuía, a maior parte era localizada nestas vilas.

Com os anos, a cidade deu continuidade ao seu processo de crescimento que, de forma geral, manteve, como dito, o mesmo ritmo. Essas sucessivas alterações podem ser constatadas no seu tecido urbano mediante a análise das distintas porções urbanas oriundas de diferentes

momentos. Essas áreas acrescidas, num primeiro momento, são compostas, apenas, por lotes, que se somam dando continuidade à quadra que conforma, e mantém a forma, do crescimento iniciada no surgimento da cidade, ou seja, até pode por da década de 1980, a expansão da cidade ocorreu através do alongamento da Avenida 4 de Julho.

Esse crescimento também deu origem à canteiros localizados no centro desta via, assim como registrado no núcleo urbano primitivo. Este, que pode ser considerado uma característica do traçado local, resultou, ao longo dos anos, em espaços públicos que, após intervenções, tornaram-se praças e, também, na área onde se realizam os eventos mais importantes na cidade. Outro aspecto importante desta porção, é, ainda, o fato de que os lote, continuaram, em sua maioria, a ter as mesmas características registradas na área histórica da cidade, com edificações geminadas cujos terrenos tinham dimensão frontal de, no máximo, sete metros e quase o dobro no comprimento.



Imagem 09: Edificações localizadas na Av. 4 de Julho, construídas na década de 1940, seguem a mesma tipologia residencial encontrada no núcleo primitivo.



Imagem 10: Edificações da Av. 4 de Julho, cujo padrão de altura começa a se alterar ao longo dos anos, porém com a manutenção das dimensões dos lotes.

Fonte: Autora, 2012.

Com os anos e a saturação desta área da cidade, situada numa porção plana do terreno, tem início a expansão para o lado sudoeste. Neste, mesmo apresentando uma topografia irregular, começam a ser empregados quarteirões com forma retangular, com dimensões laterais maiores do que as verificadas anteriormente. Assim, todas as quatro faces estão ocupadas por fachadas de edificações, cuja a implantação se altera, com construções soltas do lote, que possuem jardim frontal, terraços laterais ou garagem. O mesmo perfil de ocupação pode ser observado na área de extensão à noroeste do município, cujo povoamento iniciou-se nos anos 2000.



Imagem 11: Imagem aérea da cidade de Cabaceiras, onde pode-se constatar os distintos padrões morfológicos de ocupação.

Fonte: Secretaria Municipal de Obras e Administração de Cabaceiras

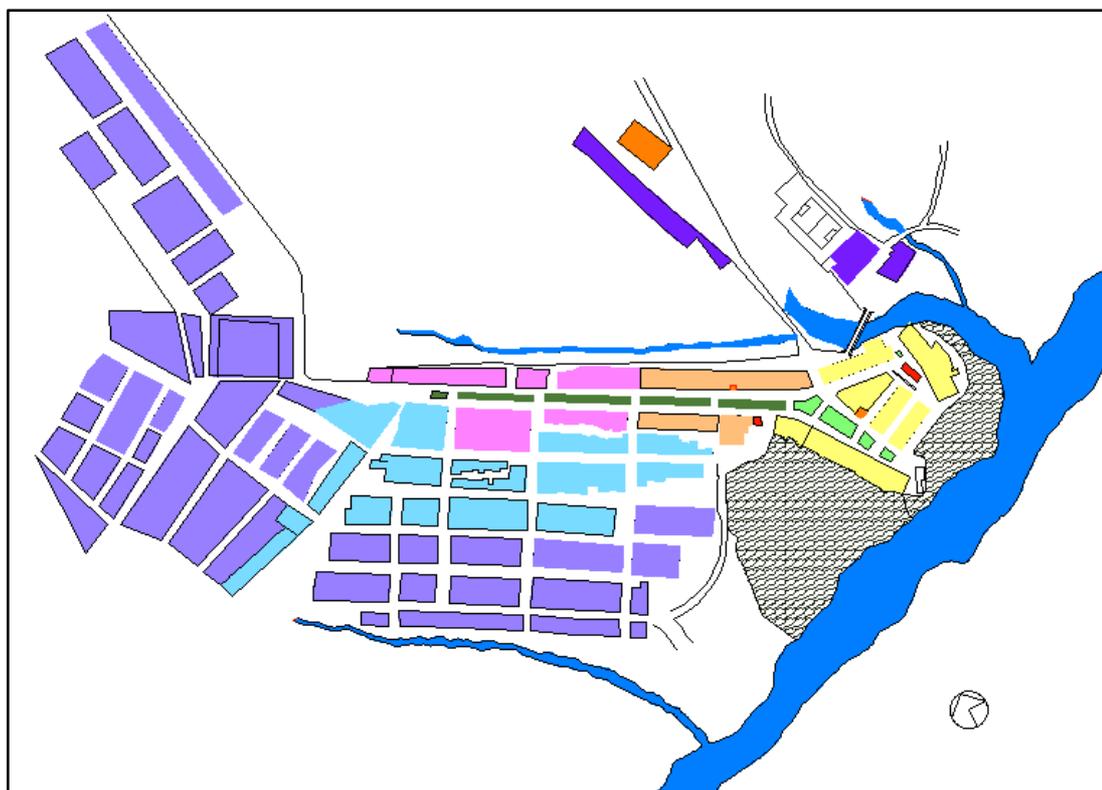
Esse contexto urbano, que se inicia na década de 1990 e se mantém até a atualidade foi caracterizado, na presente pesquisa, como a quarta fase da sua trajetória. Essa se distingue das anteriores devido a atuação das produções cinematográficas, que começam a influenciar o processo de desenvolvimento local, levando a cidade a uma nova rotina.

Cabaceiras, somadas à outras cidades nordestinas também utilizadas como cenário, passaram a representar a região. Este fato, somado à mídia em torno de suas paisagens conhecidas através do cinema, fizeram o turismo cinematográfico se desenvolver e impulsionaram a atração de incentivos financeiros, públicos e privados, que resultaram na realização de projetos culturais e na instalação de equipamentos de serviço, educação e lazer. "O cinema produzido em Cabaceiras fez com que a cidade passasse a viver novo tempo, tomasse conhecimento de novas tecnologias, de novos processos civilizatórios" (LEAL, 2008:43).

Nesses processo, as festas e eventos que a cidade costumava sediar, cresceram, assim como, a popularidade que artesanato da região possuía. Houve, também, e o interesse dos moradores locais por atividades como dança, música e teatro, e a busca por capacitação como guias turísticos e profissionais de apoio às atividades secundárias, como a hotelaria. Esse cenário resultou na instalação de uma cooperativa de artesanato para curtidores de couro de bode, e na instalação de um ponto de cultura.

A evolução urbana do município se deu lentamente, e as alterações sofridas, de forma geral, foram registradas no traçado da cidade sem que houvessem substituições ou demolições. Desse modo de crescimento, emergem os valores urbanísticos locais, pois resultaram em um traçado urbano que remete às distintas camadas temporais do processo evolutivo. Além disso, a manutenção de alguns padrões de crescimento e a repetição de alguns aspectos morfológicos (notas dizendo o que significa), como narrado anteriormente, também podem ser considerados valores urbanísticos locais, pois ajudam a caracterizar e identificar como ocorreu o processo de desenvolvimento da malha urbana.

Como consequência do modo de crescimento local, as estruturas ambientais urbanas, que caracterizam e identificam a cidade, ou sejam, que conferem valor arquitetônico a mesma, se mantêm ao longo do tempo e refletem, também, os diversos processos históricos que a conformaram, assim como, seus aspectos culturais, sociais e econômicos. Segundo a Lei Orgânica do Município (1990) são considerados patrimônios da cidade, a atual sede da prefeitura, o antigo Paço Municipal; o edifício da cadeia pública, que atualmente abriga o Memorial do Cariri e o Ponto de Cultural; e o cemitério público. Ainda são citados nesta lei a Praça General José Pessoa, a Praça João Pessoa, a Igreja Matriz e a Igreja do Rosário. Quanto às manifestações, ou ao patrimônio imaterial, são listadas a Festa da Padroeira da Cidade, as festividades juninas em homenagem a São João e São Pedro e a extinta Festa de Reis.



Legenda

- Rios que margeiam a cidade
- Área com grande declividade e muita vegetação
- Igreja Matriz e Igreja do Rosario
- Bens considerados patrimônios locais
- Primeiros espaços públicos construídos
- Canteiro da Avenida Quatro de Julho
- Primeiras quadras construídas (até 1930)
- Adensamento ocorrido até 1950
- Adensamento ocorrido até meados de 1990
- Adensamento iniciado nos anos 1990
- Adensamento iniciado nos anos 2000
- Área loteada, porém com baixa densidade construída

Imagem 12: Croqui esquemático da planta baixa da cidade de Cabaceiras, com destaque para os adensamentos ocorridos ao longo das décadas.

Fonte: Autora, 2013.

A Cadeia Pública da cidade, atual Museu do Cariri e Ponto de Cultura, foi construída por volta de 1870, e está localizada na Rua 4 de Julho. O edifício neoclássico é composto por dois volumes onde eram dispostas, na área frontal, as dependências administrativas da cadeia, assim como uma cela, e no volume posterior, que circunda um pátio, as demais celas. O edifício servia, ainda, para abrigar o arquivo público da cidade e do cariri e manteve-se, ao longo de décadas, fechado até a intervenção que ocorreu por volta dos anos 2000, concedendo-lhe o uso atual. Além dos valores arquitetônicos, a edificação também possui importante papel na tradição local, sendo associado a uma das mais conhecidas toponímias locais. Isto pois, alguns moradores, e também autores, como Rodriguez e Bezerra (2000), narram que, durante a Revolta dos Quebra Quilos, os manifestantes depedriram a edificação e atearam fogo à documentação que guardava, fato que não foi comprovado durante o levantamento histórico realizado durante a referida intervenção.



Imagem 13: Antiga Cadeia Pública da Cidade de Cabaceiras, atual Museu do Cariri e Ponto de Cultura.



Imagem 14: Pátio interno da antiga Cadeia Pública, local onde eram dispostas as celas, hoje ocupadas por salas de música, teatro e dança do Ponto de Cultura.

Fonte: Autora, 2012.

O edifício da Prefeitura, ou Paco Municipal, foi construído entre as década de 1930 e 1940, período em que, como dito anteriormente, a cidade se estabelece administrativamente. Está localizado na Rua Epitácio Pessoa, esquina com a Rua Coronel Manoel Maracajá e em frente as Praças João Pessoal e General José Pessoa, ou seja, encontra-se inserido na porção

considerada primitiva da cidade. O bem é uma construção em estilo eclético que ocupa a área de dois lotes, considerando-se o padrão de ocupação da área e o perfil dos lotes, possui cobertura em quatro águas, que são ocultadas por uma platibanda balaustrada. As esquadrias são em duas folhas, com bandeira em vidro, possuindo, ainda um coroamento em arco abatido, circundado por uma moldura que conforma duas colunas enrustidas. O acesso é feito através da fachada lateral, que fica na rua Coronel Manoel Maracajá, na fachada principal, ao centro a platibanda que coroa a coberta possui um pequeno frontal onde encontra-se o brasão da confederação brasileira.



Imagem 15: Edifício da Prefeitura Municipal de cabaceiras, antigo Paço Municipal, na atualidade.
Fonte: Autora, 2012.

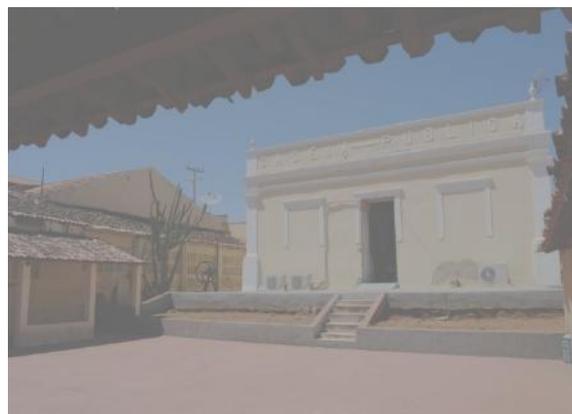


Imagem 16: Moradores saúdam a cabaceirense Miss Paraíba 1956 em frente ao edifício do Paço Municipal.
Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Sérgio Guimarães de Aguiar (Paulinho de Cabaceiras).

Já o cemitério público, que mantém-se em funcionamento, localiza-se numa área afastada da cidade. Por não possuir projeto de organização interna, os túmulos foram sendo erguidos de forma de forma espontânea, e os mausoléus retrataram as distintas épocas de construção. As praças, como dito anteriormente, foram construídas entre as décadas de 1930 e 1940, período em que a cidade registra, pela primeira vez, um aumento no crescimento. Estas foram, por muito tempo, os espaços públicos mais importantes da cidade, local ontem também aconteciam as principais festividades locais. Contexto que se alterou com o desenvolvimento da cidade ao longo da rua 4 de Julho e o tratamento do seu canteiro central. Tanto a Praça João Pessoa quanto a Coronel José Pessoa, encontram-se em bom estado de conservação, que decorre da manutenção periódica e de uma intervenção recente que passaram.

A Praça João Pessoa e a Coronel José Pessoa possuem o mesmo perfil, com traçado ortogonal, influência dos jardins ingleses, cujos percursos convergem no centro, onde se

localizam os elementos mais importantes. Estas, contudo, diferem quanto aos equipamentos e mobiliários que possuem, na primeira existe um coreto e uma pequena lanchonete, ambas edificações art déco que, contudo, ainda possuíam elementos ecléticos. Nesta, há pouca vegetação e o mobiliário encontrado é resultante de uma intervenção realizada nos anos 1950. Já a segunda praça, possui dimensões menores e é segmentada pela rua Francisco Firmino Castro. Esta não possui edificações construídas, porém na porção mais representativa está localizado um busto em homenagem a João Pessoa, além disso, a vegetação é preponderante na sua feição. Ressalta-se, ainda, que os bancos da Praça Coronel José Pessoa tem no seu encosto o sobrenome das famílias tradicionais no município.



Imagem 17: Praça João Pessoa com estaque para as edificações art déco.



Imagem 18: Praça Coronel José Pessoa onde contata-se o layout radiocêntrico marcado pela inserção do busto.

Fonte: Autora, 2012.

O conjunto arquitetônico e urbanístico conformado pelas edificações vernaculares localizadas na porção primitiva da cidade, também possui relevante valor arquitetônico, sendo um dos bens mais importantes na definição e caracterização da cidade. Como descritos anteriormente, os edifícios que compõem esse conjunto possuem valor relevante se analisados individualmente, ou seja, sua singularidade só é constatada por meio da análise do grupo. Ressalta-se, ainda, que, nesta área, há a incidência de algumas edificações cujo padrão varia, tanto esteticamente quanto em função das suas dimensões. Como exceção representativa, podemos citar o casarão situado à Rua João Pessoa, construído no estilo eclético, o edifício encontra-se erguido sobre um falso porão, que ressalta a sua fachada, onde destacam-se diversos ornatos inexistentes, com dito, na maioria das edificações do conjunto.

A paisagem urbana local é, então, conformada pelos diversos elementos culturais e naturais que interagem harmoniosamente com as estruturas contemporâneas. Nesta os bens culturais, materiais e imateriais, têm predominância, sendo os elementos mais importantes,

atuam, também, como marcos, que estruturam e definem o território. Esse conjunto de elementos é formado pelos edifícios e espaços públicos já citados anteriormente e, ainda, pelas práticas sociais e culturais locais, de onde se destacam as festas e eventos tradicionais.

Nesta paisagem, a maioria dos elementos oriundos da contemporaneidade, devido, em parte, à manutenção de aspectos como padrão de altura, implantação e dimensões dos lotes, não representam grandes contrastes ou interferências à visibilidade do núcleo histórico. Deste período, contudo, emergem os elementos construídos que, são inseridos na malha urbana como referência aos símbolos locais, possuem grande imagiabilidade (nota descrevendo) e, assim, também servem como marco à paisagem local. Vale ressaltar, porém, que as igrejas continuam representando os marcos visuais mais importantes e facilmente identificáveis, em decorrência da sua altura em relação às demais construções e a influência que a religião católica mantém com os moradores.



Imagem 19: Vista aérea da cidade de Cabaceiras, a partir do canteiro central da Av. 4 de Julho, durante a Festa do Bode Rei. Ao observar a imagem, podemos constatar que as igrejas ainda representam marcos verticais facilmente identificáveis na paisagem local.

Fonte: Autora, 2012.

O conjunto dos bens imateriais de valor relevante à cidade, pode ser dividido em três grupos, num primeiro estariam os eventos religiosos e profanos, no segundo as manifestações culturais como o *modus de vivendi*, que incluem o artesanato e a culinária, e, por fim, aspectos relevantes à identidade local, como a religiosidade e a presença do folclore e de toponímias.

Das festas e eventos que compõem o primeiro grupo, destacam-se os eventos religiosos, que são realizados desde a formação da cidade, a exemplo da Festa da Padroeira de

Nossa Senhora da Conceição e o São João, que continuam acontecendo. Neste grupo também pode ser destacada a Festa de Reis, evento religioso que era realizado no mês de janeiro, sendo extinto por volta da década de 1990. Este teve origem no período colonial, quando os escravos cultuavam os 'reis', através da eleição de um casal de representantes. Como último representante deste grupo, tem-se o evento conhecido como Festa do Bode Rei, considerado contemporâneo devido à origem que data do ano de 1997. Esta festa é tida como o evento de maior atratividade do município, e foi resultado de um projeto cultural que buscou cultuar ou coroar, como acontece durante os festejos, o animal que melhor representa a região, devido à sua resistência à seca, além de possuir um papel fundamental na economia do Cariri paraibano, visto que a cidade é o segundo maior produtor do estado (SILVA et al, 2009).



Foto 20: Festa do Bode Rei realizada em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde está posicionada a estátua do Bode Rei.

Fonte: Autora, 2012.



Foto 21: Pequena oficina de artesanato onde são produzidas peças em couro de bode.

Fonte: Autora, 2013.

Do *modus de vivendi* local podemos destacar a forte interação dos habitantes com a natureza, cujo clima e vegetação impuseram grandes limitações ao cotidiano local e acabaram por tornar peculiar o modo como a população se adequou à tais condições. Como exemplo deste processo, o artesanato e a culinária local tem o bode, cujo aspecto da resistência foi destacado anteriormente, como elemento principal.

Quando à religiosidade, além dos eventos realizados, outro aspecto que identifica essa adoração na região é a presença de cruzeiros. Estes são, em geral, erguidos em serras de caráter pedregoso, onde, em geral, são realizadas romarias, peregrinações e promessas.

Entre aqueles que mais se destacam na região, sejam pela quantidade de procissões que o cultuam, ou destaque visual na paisagem da cidade, podemos citar o Cruzeiro da Pedra, um dos primeiros da cidade. Este, originalmente, se localizava em frente à igreja Matriz, e era denominado de Cruzeiro da Imaculada Conceição, quando por volta de 1905, foi transferido, em procissão, para o alto de uma serra, recebendo, também, a nova denominação (GUIMARÃES, 2005). Outro de grande importância à comunidade católica local é o Cruzeiro do Rosário, que, assim como o anterior, foi erguido em frente à igreja de mesmo nome, sendo, com o adensamento populacional, transferido, por volta de 1978, para o serrote da Boa Idéia (op.cit). De igual destaque na cidade, temos o Cruzeiro da Menina ou da Virgem, cuja devoção e adoração relaciona-se à toponímias que envolvem a morte de uma criança por volta da década de 1920 (op.cit). Além desses, relacionamos, ainda, o Cruzeiro das Missões e o Cruzeiro do Século, que, somados, reforçam a importância à cultura local, pois caracterizam uma das formas de culto da comunidade católica local.

Já a importância do folclore estariam na manutenção de expressões como o Pastoril e as quadrilhas juninas. Quanto as toponímias, além da já citada que narra a passagem da Revolta dos Quebra Quilos, temos também, lendas que narram o processo de surgimento da cidade, envolvendo a escolha do local para a construção da primeira capela e o motivo que levou à formação do povoado.

3. *O Nordeste no Cinema*

“O mundo é representação, e, na ordem das metáforas, a questão da articulação das duas configurações, a da sociedade citadina e a da cidade de pedras, resolve-se numa sobreposição perfeita ”

(Lepetit, 2001)

3. O NORDESTE NO CINEMA

A trajetória do cinema brasileiro é marcada pela descontinuidade, pela existência de ciclos com poucas produções com registro de grandes bilheterias ou representativas ao público (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Cada um desses ciclos corresponde a um período cujos filmes produzidos têm o mesmo perfil, estética, ou se engajam à mesma corrente social e cultural. Em alguns casos, produções que se encaixam em distintos filmes, surgem numa mesma época. Segundo Andrade (1996), o cinema nacional teria, então, suas produções divididas em três distintas abordagens, focando o cotidiano metropolitano, a realidade sertaneja e, a inspiração nos países e produções internacionais .

A multiplicidade de abordagem, seja como erudita ou vulgar, cria um quadro muito versátil para esse cinema que sempre foi uma imagem nítida da equação: humor, paixão. Pode-se-lhe fazer restrições à vontade, mas não se pode negar a expressividade sociológica, reflexionada por amplo cardápio de imagens, situações e, especialmente, um desfile tipológico digno de vitrina. No conjunto, o nosso cinema espelha uma bela salada antropológica. (op cit, p.43).

Em quase todos essas fases, porém, temos como interseção a representação da cultura nordestina, seja como temática das produções ou apenas como cenário. As cidades da região nordeste começaram a se destacar no audiovisual nacional na fase conhecida como Ciclos Regionais e, firmaram a sua vocação cinematográfica na época do Cinema Novo, quando os cineastas buscavam explorar a identidade nacional. (LEITE, 2005).

Essas produções, associadas à literatura da década de 1930, foram responsáveis por tornar o nordeste conhecido. Um levantamento preliminar da produção cinematográfica brasileira (Anexo 4), que compreende uma análise de 1920 até a contemporaneidade, com amostras que contemplam pelo menos um filme de cada época¹⁰, mostra que, mediante os índices de bilheteria e audiência, a importância dos filmes que se focam na cultura da região.

Na atualidade, essa relação da cultura nordestina com o cinema nacional se mantém, e é utilizada como ferramenta ao desenvolvimento de algumas cidades do interior do sertão, seja por impulsionar o turismo, ou por atrair recursos financeiros e culturais. Os principais aspectos abordados nos filmes sempre foram a seca, a pobreza, o cangaço, o coronelismo e o folclore.

¹⁰ A lista em questão foi desenvolvida tendo por objetivo selecionar aqueles de maior representatividade que abordam a região nordeste. Esta se focou em buscar pelo menos um filme em cada época, porém, foi abordado, mais especificamente, o intervalo entre 1950 à atualidade, pois, este seria o período onde os filmes passam a ser gravados na região

Muitos aspectos e fatores podem ser relacionados a essa forte e freqüente abordagem do nordeste no cinema, que também conduziram ao desenvolvimento da indústria cinematográfica local. Os resultados dessa interação podem ser apontados à medida que se conhece a história do cinema nacional, e, assim, se compreende a importância da cultura nordestina para seu desenvolvimento.

Nos primeiros anos do cinema brasileiro, por volta da década de 1910, as produções eram realizadas exclusivamente nas regiões sul e sudeste e buscavam, através de filmes que abordavam a cultura das metrópoles nacionais da época, concorrer público com as produções americanas. Nos anos de 1920 a 1930, com os chamados “ciclos regionais”, é que o nordeste, através de produções na cidade do Recife, começa a aparecer no campo das produções audiovisuais (BUTCHER, 2005:16). À época se destacaram, ainda, as produções realizadas na cidade de Cataguases, Minas Gerais, porém, o ciclo nordestino se tornou mais importante na medida em que foi desenvolvido através de iniciativas individuais ou por pequenos grupos, formados por jornalistas, funcionários públicos, atores de teatro, etc (LEITE, 2005).

Na década seguinte, 1940, o país passava pela fase de desenvolvimento industrial e, com isso, assistiu ao crescimento da classe média que, ao torna-se um “grupo consumidor de cultura”, contribuiu no Rio de Janeiro e, posteriormente em São Paulo, para “a tentativa de iniciar, no país, uma produção cinematográfica que copiasse os padrões hollywoodianos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006:263). Esse contexto dá início a uma nova fase do cinema nacional, onde, respondendo ao contexto cultural e tecnológico de então, os filmes produzidos não retratavam verdadeiramente a realidade brasileira.

Como o cinema pressupõe a criação de um espaço autônomo, fragmentário, ele parecia não se prestar a uma ênfase realista e incapaz de se tornar um meio de representação da realidade. (...) Convencidos de que o cinema era apenas uma diversão, qualquer realismo com seu verismo provocava uma reação de estranhamento e rejeição da platéia. (op.cit, p.264)

Neste contexto, surge, na década de 1940, as produções que ficaram como conhecidas por abordar o gênero Chanchada, que também surge na época. Essas produções também eram conhecidas como “filmes revistas”, por retratavam o carnaval com a presença de ídolos do rádio, como Oscarito, Grande Otelo, Carmem Miranda, entre outros (ALBUQUERQUE, 2006). Os filmes de grande repercussão nacional deste contexto eram desenvolvidos pela companhia Atlântica Cinematográfica, em geral, comédias musicais que são desenvolvidas até, por volta da década de 1950. Nessa os índices de bilheteria das Chanchadas começaram a

diminuir, e surgem, também, a televisão brasileira, para onde migram a maioria dos artistas que faziam sucesso no cinema da época.

É nesta fase que as paisagens e a cultura nordestinas passam a figurar, de forma mais intensa, nas produções cinematográficas, que exploravam temas como a miséria, fome, seca e o cangaço. Segundo Leal (1982:13), esse aumento de visibilidade não promoveu socialização da cultura do nordeste, apenas criando um estereótipo, já que muitos desses filmes não foram rodados no nordeste e sim no sul e sudeste.

Esta abordagem surge, no cinema brasileiro, na busca por explorar uma “temática nacional” e, assim, a região e alguns dos seus aspectos e características, em especial o cangaço, passaram a figurar nos filmes da época (op.cit, p.97). Nesta fase, a representação da cultura sertaneja ocorreu, para muitos especialistas cinematográficos, a partir de interpretações dos elementos e fatos históricos, em abordagens que nem sempre coincidiam com a realidade conhecida à nível nacional por meio de estudos científicos e antropológicos, cedendo à adaptações para enquadrar-se nos modelos estrangeiros cinematográficos que seguiam.

Mesmo com esta marcante presença do nordeste no cinema, na época não haviam na região indústrias cinematográficas, e poucas experiências foram registradas à nível local, como, por exemplo, o trabalho de Walter Rodrigues, o de Alexandre Robatto na Bahia, Guilherme Rogato em Alagoas e o dos pernambucanos Gentil Raiz e Jota Soares (LEAL b, 1982: 11).

Na década de 1950 é fundado o instituto de cinema, Instituto Nacional de Cinema, que promove o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Nesse encontro é publicado o Boletim Noticioso nº1, que buscou defender um cinema que fosse reflexo da cultura nacional (op.cit).

Nesse período o audiovisual nacional começa a romper com os padrões de produções que seguia, como o modelo estrangeiro, e começa a viver uma nova fase, conhecida como Cinema Novo. Esta é considerada como revigorante para o cinema brasileiro, pois, na busca por explorar uma “identidade nacional”, foi responsável pela difusão da atividade em todo país, com a ampliação do número de cidades cenários e dos temas abordados nos filmes (ALTMANN, 2010:7).

Os cineastas saíram às ruas, passaram a utilizar a câmera na mão, abandonando o velho tripé, a empregar pouca luz, e levar para as telas

das salas de cinema espalhadas por todo país novos atores e, principalmente, filmes com propostas revolucionárias. (LEITE, 2006:96).

Segundo Leite (2006) as produções desenvolvidas durante o ciclo do Cinema Novo podem ser classificadas em três distintas abordagens que reportam à sua trajetória, onde, num primeiro momento a maioria das produções desenvolvidas era marcada pelas temáticas nacionais e populares e o foco no Brasil rural; em seguida surgem, também, aquelas que se focam nas questões referentes às problemáticas das grandes cidades; surgindo, próximo ao fim do ciclo, aquelas que promovem uma autocrítica a toda a produção do Cinema Novo, destacando contradições e utopias representadas (LEITE, 2006).

Nesse sentido, as primeiras produções desenvolvidas no ciclo, careciam não apenas de aparatos técnicos e tecnológicos, mas também de inspiração para desenvolvimento dos enredos e, assim, passam a buscá-la em outras manifestações culturais, como o teatro, a literatura, o rádio e a pintura. (op.cit).Essa tendência acontece, também, nas primeiras produções televisivas, com a chegada da televisão no Brasil na década de 1950, onde clássicos literários já retratados em peças teatrais, transformaram-se em novelas, minisséries e filmes (RIBEIRO, 2010).

Não tendo uma produção imagética capaz de se auto-referenciar, o cinema recorrerá à imagens e enunciados cristalizados sobre o país, sobretudo pelo romance, para produzir o efeito de verossimilhança desejado, para que o público tenha referências anteriores de que realidade o filme está falando (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006:266).

É dentro deste contexto que passam a ser abordados três distintos lugares do país: Paraíba, Bahia e Rio de Janeiro e, mediante análise dos enredos das produções do período, pode-se considerá-la como um “discurso político” que buscava “resgatar o potencial de rebeldia da cultura popular”, utilizando, para isso, de arquétipos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006:273) e das representações culturais já conhecidas através de produções anteriores.

É seguindo esta tendência que o nordeste surge no cinema através da representação contida nas obras dos romancistas da década de 1930, como Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, Jorge Amado, Rachel de Queiroz entre outros, numa tentativa dos cineastas de fazer o público ‘conhecer’ a região, em especial, seus problemas e sua riqueza cultural. Além disso, também eram utilizados fatos históricos, aspectos e elementos da região já conhecidos no cenário nacional, seja pela exploração da mídia, como a seca, ou pelas diferenças sociais e econômicas advindas com o desenvolvimento das regiões sul e sudeste, como o êxodo rural para busca de emprego nas grandes cidades.

Nesse contexto, os diretores, retiram dos problemas sociais e econômicos, e dos fatos e elementos históricos inspiração para compor seus enredos abordando o vertente de libertação em voga no contexto da época. Isto acontece, pois, mesmo na ficção a atividade cinematográfica utiliza da realidade presente na composição da produção (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012). Um exemplo deste processo, foi a utilização das figuras dos coronéis e, principalmente, dos cangaceiros nos filmes, para representar o marginalismo, as oligarquias e a luta dos vaqueiros contra os latifundiários.

Não importava se não existiam mais no nordeste cangaceiros e fanáticos, se o que se chamou de coronelismo há muito se transformara; o que importa é a retomada destes mitos que permaneciam vivos na memória popular, na região e fora dela, e recolocá-los em outra estratégia discursiva, para servir a outro fim político, chamar atenção para a necessidade de transformação social, e para isso era necessário mostrar que nada mudará no Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006:276).

Segundo Leal (1982) e Albuquerque Júnior (2006) os filmes responsáveis por inaugurar essa fase de exploração da cultura nordestina no cinema são: *O Canto do Mar* produzido por Alberto Cavalcante de 1953, seguido por *O Cangaceiro* de Lima Barreto em 1953 e *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte em 1962. Nestas produções o nordeste é marcado como uma região rural, cuja população seria formada por “homens do sertão”, muito distantes dos metropolitanos “homens da cidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). Seria, ainda, uma região subdesenvolvida, primitiva e sem racionalidade, cujo povo, ao acreditar numa religião arcaica, comprovava em tudo acreditar (op.cit). Além desses aspectos, a vegetação seca e a riqueza cultural, engrandecida pelo folclore, eram fortemente explorados, ambientando os enredos e localizando as culturas representadas.

A importância dessas produções se reflete na bilheteria que registram e nos prêmios que receberam, ajudando a consolidar a atividade cinematográfica brasileira no âmbito internacional. Sobre este aspecto, vale ressaltar a última produção citada, *O Pagador de Promessas*, que, baseado na obra literária, com mesmo nome, de Dias Gomes, foi o primeiro filme nacional a receber um prêmio internacional, a Palma de Ouro em Cannes (op.cit). Segundo Bernardet (2007) o filme é, na verdade, uma metáfora que se utiliza da Igreja para representar o governo de esquerda, que à época tinham problemas quanto à aceitação da massa, sendo o elemento de maior destaque no filme.



Imagem 22: Cartaz do filme O Pagador de Promessas.
 Fonte: <http://www.culturabaiana.com.br/>, acessado em abril/2013.



Imagens 23 e 24: Cenas do filme O Pagador de Promessas.
 Fonte: <http://besidecolors.com>, acessado em abril/2013.

Outras produções muito populares à época, e que também se inspiravam na literatura da década de 1930 foram: *Vidas Secas* do diretor Nelson Pereira Santos, adaptado do romance de mesmo nome do escritor Graciliano Ramos; *Menino de Engenho*, produzido e dirigido por Walter Lima Júnior e baseado na obra de José Lins do Rego; *Os Fuzis* de Ruy Guerra e a *Compadecida* adaptação de Ariano Suassuna por George Jonas em 1969, entre outros (LEAL, 1982).



Imagens: 25, 26 e 27: Cartaz e cenas do filme A Compadecida de George Jonas, 1969.

Fonte: <http://expirados.blogspot.com.br/2010/02/dvd-filmne-compadecida-1969.html>, acessado em abril/2013.

Diante destes fatos, entendemos que foram estas primeiras produções do Cinema Novo, responsáveis por dar continuidade à construção da representação do nordeste que se consolidou ao longo dos anos, baseada nos problemas econômicos, nas diferenças sociais, na paisagem local, conformada pelo clima árido e a vegetação seca, nos fatos históricos, como o cangaço, e na rica cultura, através do folclore.

O Cinema Novo, devido às restrições técnicas e tecnológicas associadas às contradições advindas das transformações sociopolíticas da época e a pouca sensibilização dos telespectadores às realidades representadas, não contaram com ampla distribuição industrial, ficando restrito à poucos grupos e salas. Mesmo com a criação de mecanismos de proteção na década de 1960, os diretores e produtores que seguiam essa corrente cinematográfica, não conseguiam produzir nenhum novo sucesso, e a pouca visibilidade que tinham, decorria dos filmes antigos (LEITE, 2005).

Essa intenção era utópica: os filmes não conseguiam travar diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiam esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encenações da vida social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. (BERNARDET, 2007:65)

Com o fim criativo do ciclo do Cinema Novo, tem início as produções que são conhecidas como do Cinema Marginal, desenvolvidas entre 1968 e 1973. Estas não seguiam o discurso social da fase anterior, e suas características são definidas através das diferenças com o Cinema Novo, “cabe sublinhar seu flerte com a contracultura, seus ideais libertários e questionadores da ordem e das instituições estabelecidas, tanto pela esquerda como pela direita” (LEITE, 2005:106). A inspiração dos diretores e produtores desta fase vinha do movimento modernista, com forte presença do discurso de Oswald de Andrade e de movimentos como o Tropicalismo (op.cit). A maior parte das produções foram realizadas entre Rio de Janeiro e São Paulo, e delas destacam-se: *O Bandido da Luz Vermelha* do diretor Rogério Sganzerla em 1968; *Matou a Família e Foi ao Cinema*, produzido em 1969 por Júlio Bressane; *Bang Bang* de Andréa Tonnaci de 1968, *A Margem* de Ozualdo Candeias em 1967, entre outros (op.cit).



Imagem 28: Cena do filme O Bandido da Luz Vermelha de Rogério Sganzerla.
Fonte: <http://besidecolors.com>, acessado em abril/2013.



Imagem 29: Cena do filme Matou a Família e Foi ao Cinema de Júlio Bressane.
Fonte: <http://www.meucinemabrasileiro.com>, acessado em abril/2013.

Paralelo ao Cinema Marginal, ainda surgiram produções isoladas que ficaram conhecidas como “porno-chanchadas”, cujas produções mesclavam aspectos do gênero pornô com o gênero das “chanchadas” (op.cit). Os filmes, assim como os do Cinema Marginal, foram produzidos, na maioria, entre Rio de Janeiro e São Paulo. Nesta segunda, as produções partiam de uma região conhecida como “Boca do Lixo”, expressão retirada das crônicas policiais, que era utilizada para designar uma área da cidade que teve seu perfil social alterado após a mudança da classe média e que, ainda, chegou a apelidar as produções (LEITE, 2005:108). Desse período se destacam os filmes da produtora carioca Atlântida, que inaugurou o gênero da comédia na cinematografia nacional (HIRANO, 2009). Essas produções, foram estreladas pelos maiores cantores brasileiros da época, como Carmem Miranda e Francisco Alves, além disso, revelaram grandes comediantes como Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha e Walter D`Ávila (op. cit). Diante disto, os filmes produzidos nessa época são responsáveis por reaproximar a sociedade das salas de cinema.

É neste contexto que se iniciam, no fim da década de 1960, os incentivos por parte do Estado à atividade cinematográfica nacional. Nesse período o ciclo do Cinema Novo chegava ao fim, e emergiam outras correntes de produções que, devido ao contexto político, não possuíam a mesma expressão das produções anteriores.

A atuação do governo como incentivador das atividades culturais nacionais, aconteceu parcialmente no período que coincidiu com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, insto devido à censura regida pela Ditadura Militar às expressões artísticas e culturais. O INC, que surgiu após duas décadas de discussão, tinham por objetivo “formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de

filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior" (DECRETO LEI n. 43/ 1966). Anos depois, o referido órgão dá lugar à Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1974 (ALBUQUERQUE, 2006). Esta, que continua regendo a política cinematográfica nacional, foi criada, também, com a função de auxiliar no desenvolvimento da atividade à nível nacional.

A atuação da Embrafilme pode ser dividida em duas fases, na primeira, a mesma fazia parte da INC, e atuava buscando divulgar os filmes brasileiros no exterior (op.cit). Já na segunda fase, impulsionou significativamente o cinema brasileiro, levando-o a figurar no gosto dos telespectadores nacionais e, com isso, várias produções registram grandes bilheterias. É nesta fase, também, que acontece o fim do INC e a Embrafilme assume todas as suas responsabilidades (op.cit).

Desta fase do cinema nacional, podemos citar como exemplo representativo o filme rodado no estado nordestino da, Bahia *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Este foi produzido e dirigido por Bruno Barreto em 1976, e teve uma bilheteria superior a 10 milhões de telespectadores, sendo, durante cerca de 30 anos, o filme nacional de maior audiência (ANCINE, 2011). Além desse, também se destacam as produções do grupo *Os Trapalhões*, que mesmo sem o incentivo da Embrafilme, atingiam grandes índices de público (LEITE, 2005).



Imagem 30: Capa e pôster do filme *Dona Flor e seus Dois Maridos*, sucesso do audiovisual brasileiro



Imagens 31 e 32: Cenas celebres do filme de 1976. Fonte: <http://literarioecinegrafico.blogspot.com>

produzido e dirigido por Bruno Barreto.
Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Dona_Flor_e_Seus_Dois_Maridos_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Dona_Flor_e_Seus_Dois_Maridos_(filme)), acessado em abril/2013.

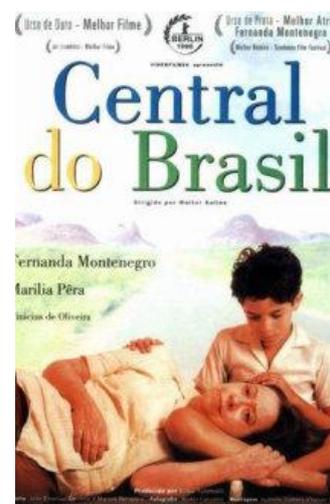
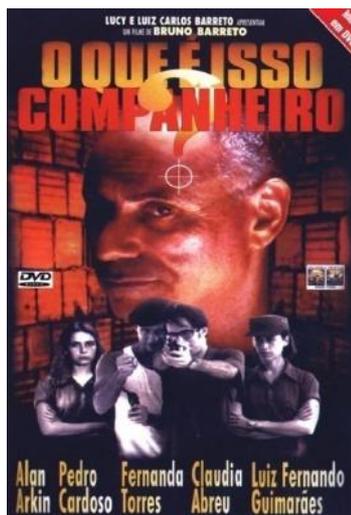
.br/2012/04/dona-flor-e-seus-dois-maridos.html

Devido às oscilações políticas, iniciadas no governo do presidente Fernando Collor, e administrativas do órgão, somadas ao abandono do mesmo e má aplicação dos recursos destinados, a Embrafilme sofre períodos de declínio, que a levam, por volta da década de 1980, ao fim. Este processo levou o cinema nacional a passar por um período de crise, que perdurou até o início da década de 1990, quando foi instaurada uma política cinematográfica, chamada Lei do Audiovisual, com apoio da Lei de Incentivo a Cultura (Lei Rouanet) de 1991. Assim, o cinema nacional começa, mais uma vez, a alterar se, e a quantidade de filmes produzidos, com distintas temáticas, se multiplicou (BUTCHER, 2005, p.78).

Esta fase do cinema nacional é conhecida como Cinema da Retomada, e é caracterizada pela diversidade e a forte presença da televisão. Além disso, as produções passaram a contar com desenvolvimento tecnológico, propiciado pelos incentivos financeiros advindos das referidas leis.

Na época, a grande novidade era a possibilidade da variação de temas, a liberdade de criar sem o fantasma da censura e ainda as novidades tecnológicas que tornaram mais fácil e viável se fazer cinema no país. (...) os novos equipamentos colocaram o Brasil em condições de produzir filmes no mesmo nível de obras cinematográficas internacionais e ainda permitiu que o documentário ganhasse força no país. (SATO, 2013)

Diante deste contexto, o cinema nacional passou a ter uma nova fórmula, e começa a concorrer com as produções internacionais. “(...) Num curto intervalo de tempo, por três vezes os filmes brasileiros conseguiram a indicação para concorrer ao Oscar, na categoria de melhor filme estrangeiro”, afirma Leite (2005) referindo-se a indicação dos filmes *O Quadriho* de Fábio Barreto em 1994, *O Que É isso, Companheiro?* de Bruno Barreto em 1998 e *Central do Brasil* em 1999 do diretor Walter Sales.



Imagens 33, 34 e 35: Cartazes/poters dos filmes indicado ao Oscar na década de 1990.

Fontes: (respect.) <http://peregrinacultural.wordpress.com/2008/08/28/o-quatrilho-de-pozenato-uma-volta-pelo-passado/>;

<http://poseseneuroses.com.br/o-que-e-isso-companheiro/>

<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=296>, acessado em abril/2013.

Nesta fase, os cineastas não tinham a preocupação de engajar-se à discursos políticos ou sociais, como faziam aqueles cujos filmes foram desenvolvidos nas fases anteriores. As narrativas que abordam, de certa forma, os problemas sociais, o fazem como plano de fundo e as temáticas escolhidas nos roteiros visam distintas parcelas da sociedade, caracterizando, assim, a fase pela sua diversidade. Outro aspecto do Cinema da Retomada é o apelo à massa, isto é, a busca por grandes bilheterias e o pragmatismo da sua abordagem social e política, em parte, associado à presença do capital privado custeando as produções (LEITE, 2005).

Este cenário do cinema nacional também coincide com o desenvolvimento da tecnologia e dos meios de comunicação de massa, fazendo, assim, surgir no país, grandes e importantes empresas de produção. Estas atuaram significativamente no mercado cinematográfico e o impulsionaram à ocupar definitivamente seu lugar no lazer dos brasileiros.

A atividade é, ainda, favorecida, na atualidade, pela presença de capital não apenas estatal, mas também, e principalmente, privado, financiando as produções. Diversas empresas disponibilizam verbas para custear projetos culturais que, entre outras atividades, desenvolvem filmes e documentários. Isto pois, se utilizam de incentivos culturais para redução da quota paga ao imposto de renda.

Esses aspectos somados contribuem significativamente para a propagação, como dito, da quantidade de filmes produzidos e agencias responsáveis. Além disso, incentivam a continuidade da diversidade temática que caracteriza atualmente a atividade cinematográfica.

Contribuindo, ainda, para a divulgação e dissipação de culturas e lugares pouco conhecidos ou visitados, como por exemplo, as cidades do sertão nordestino brasileiro.

Essa tendência já foi validada e constatada através de sucessos de bilheteria e audiência de algumas produções nacionais, que exploram a cultura e os aspectos de grupos minoritários ou excluídos, como o caso da região nordeste. Esse contexto se favorece com a articulação e grande influência da televisão e, mais recentemente, da internet.

Inaugurando essa fase atual do cinema brasileiro, que, alguns autores como Rêgo e Gutfreind (2008), Liborio (2010) e Alves Filho (2011), caracterizam como Pós-retomada, temos a atuação da Globo Filmes, empresa afiliada à já citada emissora Globo. Essa tem uma posição de destaque que alcançou após os grandes índices de audiência e bilheteria de filmes que desenvolveu, baseados em programas da emissora, como séries e minisséries, e em enredos produzidos sob o seu patrocínio. A produção que deu início a sua atuação foi *O Auto da Compadecida*, produzida e dirigida por Guel Arraes em 1998, foi, inicialmente, veiculada na televisão no formato de minissérie e, no ano de 2000, no cinema como filme. Seguindo, outros filmes da empresa também obtiveram considerável sucesso, como *Caramuru* e *A Invenção do Brasil*, ambos em 2001, *Cidade de Deus* em 2002, *Carandiru* e *Lisbela e o Prisioneiro* em 2003.

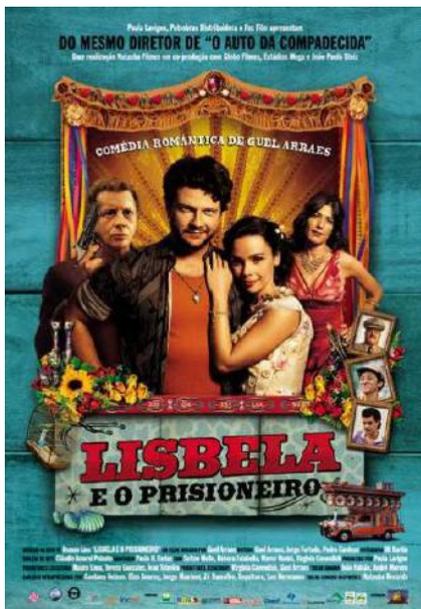


Imagem 36: Capa do DVD e pôster do filme *Lisbela e o Prisioneiro*, dirigido por Guel Arraes em 2003.
Fonte: <http://www.cineclick.com.br/noticia/carregar/titulo/lisbela-e-o-prisioneiro-bate-records-em-pernambuco/id/10878>, acessado em abril/2013.



Imagens 37 e 38: Cenas do filme gravadas em cidades nordestinas como Recife e Igarassu.

Fonte:
http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_20030826-lisbela_prisioneiro-12.shtml, acessado em abril/2013.

Paralelo às produções da emissora Globo, dita Globo Filmes, diretores, agências e companhias cinematográficas que, desde as fases anteriormente descritas, já atuavam, dão continuidade à seu trabalho, seguindo os padrões estéticos viventes. Os filmes desses grupos se destacam não apenas no número de público que atraem, como também na quantidade de prêmios que receberam e na divulgação dos mesmos no exterior.

Deste contexto do cinema nacional, podemos destacar, ainda, a forte presença da cultura nordestina representada em diversos filmes. Este aspecto, também observado nas fases anteriores, tem se intensificado e ajudado a impulsionar o desenvolvimento turístico, cultural e financeiro dessas cidades. No sertão nordestino, alguns municípios que, no passado tinham seu sustento apenas através da agricultura e da pecuária, sofrendo com as oscilações decorrentes da seca, podem agora figurar, não apenas como chagas nacional, em decorrência dos seus problemas climáticos, financeiros e sociais, mas também como povo de uma rica cultura, agraciada pela folclore e sua paisagem urbana .

Entre os anos de 1960 e 2000 foram produzidos mais de 50 filmes brasileiros com a temática nordestina. Nesses filmes o nordeste é representado por meio de signos de nordestinidade como a seca, a pobreza, o coronelismo, a fome, a virtude, a mistura de religiosidade nordestina como o catolicismo e o candomblé. (MATIAS, 2011:1)

As diversas cidades nordestinas, exploradas pelo cinema, ajudam a compor a representação da cultura da região que, como vimos, foi sendo formada em paralelo à trajetória do cinema nacional. O cinema, por ser um importante meio de divulgação e indução de fatos e idéias (NÓVOA, 2010), por criar representações, através das adaptações ou convenções feitas nas produções a fim de compatibilizar o roteiro proposto a fotografia e a intenção do produtor. Há autores, como Costa (2011) que afirmam que as produções cinematográficas, devido a sua popularidade nos dias atuais, estariam fortemente ligadas a criação e expressão de imagens. Pela facilidade provida com o desenvolvimento da tecnologia e os processos de globalização atuais, a difusão dos filmes produzidos tornou-se mais fácil e é nesse sentido que as representações criadas pelo cinema tendem a influenciar a percepção que os habitantes e espectadores têm dessas cidades.

O Auto da Compadecida, é um exemplo deste processo. Considerado um dos recordes de bilheteria nacional, cuja amplitude de sua representação é bem maior do que apontam os índices da ANCINE – cerca de 2,5 milhões de telespectadores-, se considerarmos que a sua primeira exibição, na televisão, registrou média de audiência de 43%. A produção é a terceira versão cinematográfica da peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, escrita em 1955.

Após diversas versões teatrais, teve sua primeira adaptação realizada em 1969, *A Compadecida*, por Jorge Jonas (CAMPO, 2008:267), e a segunda, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, em 1988, sob a direção de Roberto Faria (ANCINE, 2012).

A cidade de Cabaceiras, descrita no capítulo anterior, está inserida nesse contexto. Amargando com os prejuízos da seca e da falta de investimentos, a cidade teve esse cenário alterado após sua definitiva inserção nos roteiros cinematográficos nacionais.

Ao longo de sua trajetória, a cidade sediou mais de 24 produções audiovisuais, que respondem às diversas fases do cinema nacional. Esse fato demonstra a importância da cidade na trajetória da atividade cinematográfica, como testemunho e documentação. As primeiras produções, datadas da década de 1920, se inserem no contexto dos chamados “ciclos regionais”, quando o nordeste começa a aparecer nas produções audiovisuais nacionais (BUTCHER, 2005:16).

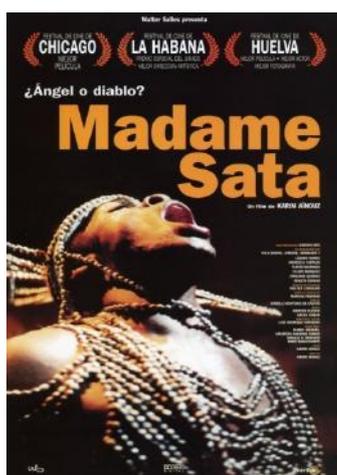
Já em 1925, uma equipe do português-carioca, Antônio Barradas, filmou ali (Cabaceiras) a ferração de cabritos e pedras originais, na fazenda Pocinhos, então uma das mais importantes do município. Estas filmagens foram colocadas no filme “Sob o Céu Nordestino, de Walfredo Rodriguez. (LEAL, 2007: 284)

Ao longo das décadas, filmagens continuam a ser realizadas na cidade, até que, por volta de 1960, Cabaceiras é descoberta por diretores e produtores, que começaram a inseri-la nos roteiros cinematográficos nacionais. Em 1963, o cineasta Rui Guerra, visita a cidade, na companhia de Bily Davis e Miguel Torres, durante análises de locais que pudessem compor a fotografia do seu próximo filme, “Os Fuzis”, que, porém, acaba sendo rodado na Bahia após um acidente que vitimou Miguel Torres (LEAL,2007:284).Na década seguinte, 1970, as produções começam a explorar cada vez mais os aspectos da sua cultural, sendo por cineastas locais ou aqueles conhecidos à nível nacional. Em 1971, por exemplo, o diretor Machado Bitencout produz o filme “Mistérios de Pai Mateus”, utilizando como locações o sítio arqueológico Lajedo de Pai Mateus. Já em 1975, sedia cenários, dessa vez de um trabalho de Júlio Bressane, “Viagem através do Brasil”.

Nos anos 80, pequenos registros cinematográficos foram colhidos em Cabaceiras, pelos cinegrafistas de Odacyne. Nessa época o cabaceirense Gecinto Gomes Pereira, com uma câmera VHS, “rodou” um filme, com “cenas dramatizadas”, contendo a história de Maria, a menina mártir do lugar. (LEAL, 2007: 284).¹¹

¹¹ O Enredo de Gecinto Gomes, aborda um conto que, associado ao catolicismo, deu origem a uma “figura sagrada”local, que possui um cruzeiro onde são realizados cerimônias em sua devoção.

Entre os filmes que a cidade sediou, existem aqueles de grande importância nacional e internacionalmente, seja pela bilheteria que registraram, seja pelas prêmios que receberam. Desses podemos citar: *Madame Satã*, produzido em 2002 por Karim Ainouz, que recebeu o prêmio do Festival de Cinema Ibero-Americano realizado em Huelva, Espanha, no mesmo ano; *Viva São João de Andrucha* Waddington que, realizado em 2002, recebeu o Grande Prêmio Cinema Brasil de melhor documentário; *Tempo de Ira* das diretoras Marcélia Cartaxo e Gisella de Mello, que foi o vencedor, no ano de 2003, mesmo em que foi exibido, do 7º Festival de Cinema, Vídeo e Dcine; *Cinema, Aspirinas e Urubus*, produzido em 2005 por Marcelo Gomes, que recebeu mais de dez premiações e cerca de trinta indicações, entre estes o de melhor filme na 29º Mostra Internacional de São Paulo e, também, no Festival Internacional de Mar de Plata; e *Cabaceiras*, de Ana Barbara, que, no mesmo ano em que foi veiculado, 2007, recebeu os prêmios como melhor curta no Festival do Rio e no Cine Pe.



Imagens 39, 40 e 41: Capas dos filmes (respect.) *Madame Satã* (2002), *Viva São João* (2002) e *Cinema Aspirinas e Urubus* (2005). Todos são produções que tiveram parte de suas locações na cidade de Cabaceiras.

Fontes (respect.): <http://www.redefilmesonline.net>; <http://miscampinas.com.br>; <http://www.livrariascuritiba.com.br>, acessados em maio/2013.

Às produções audiovisuais somam-se, ainda, novelas e programas de televisão nacionais que a mantêm na mídia. Essas produções audiovisuais são, ainda, importantes por focar os fatos históricos, problemas e aspectos culturais locais, como é o caso do curta metragem de Eliezer Rolim, rodado em 2001, *Eu Sou o Servo*, que narra a história da última viagem do Padre Ibiapina, apóstolo muito querido no nordeste, inclusive em Cabaceiras, devido à fundação de várias casas de caridade.



Imagens 42 e 43: Cenas do filme *Eu Sou o Servo*, gravadas na cidade de Cabaceiras. O mesmo ainda possui locações em edificações religiosas da cidade do Recife.

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=Eldivonjlco>, acessado em maio/2013.

Se os fatos positivos de Cabaceiras ser cenário cinematográfico são o seu desenvolvimento turístico e a atração de investimentos financeiros e culturais, através, respectivamente, da instalação de uma cooperativa de curtidores de couro de bode e um centro cultural, há autores que fazem uma crítica negativa. Este é o caso da cineasta Ana Barbara, que no ano de 2007, produziu e dirigiu um documentário que aborda a relação da cidade, seus costumes e cotidiano, com o desenvolvimento da atividade cinematográfica, na busca por demonstrar que, as relações sociais urbana locais, cederam lugar às paisagens e imagens manipuladas pelo cinema e pelo turismo, tendendo à levar a cidade à homogeneização cultural. Esta hipótese da diretora, Ana Barbara, funda-se na idéia de que, ao aproveitar a mídia em torno das paisagens locais, focando na sua passagem pelo cinema, os sujeitos estariam transformando-as em atrativo financeiro, desprovidos do cotidiano e da realidade local, aspectos que os elevam à condição de bens culturais.

Mesmo diante destes aspectos, não há como negar os investimentos e melhorias advindas com a atividade cinematográfica, nem tão pouco a reafirmação das relações e dos valores dos habitantes locais com os seus bens.

No presente trabalho alguns filmes serão abordados mais especificamente, isto pois, dentro do levantamento das produções realizadas, estes são o de maior destaque e propagação, levando as características locais à divulgação ampla e à apropriação por diversas sociedades de distintos lugares. Esse aspecto se torna relevante, à medida em que a representação da cidade que veiculam, objeto de estudo da presente pesquisa, toma grandes proporções.

Além disso, em decorrência dos objetivos pretendidos, foram observados mais especificamente os elementos que dizem respeito às características sociais da cultura abordada, que respondem à linguagem filímica do diretor. Esse entendimento, porém, se torna parcial à medida em que seria necessária uma abordagem mais técnica, onde fossem

evidenciados os aspectos ou elementos técnicos do filme utilizados para focar tais características sociais, ou, em outros termos, como tecnicamente são representados os elementos sociais. Em alguns momentos, contudo, com o auxílio do outros interpretes da obra foi possível essa compatibilização.

3.1. Cabaceiras no Cinema: Os Diretores e a representação da cidade no cinema

Existe uma representação das cidades do sertão nordestino brasileiro que foi consolidada ao longo da trajetória do cinema nacional. Essa representação se alterou, contudo, ao longo dos anos, mediante o contexto histórico de cada produção, e a formação e visão de mundo dos diretores que as formulam.

Para melhor entendimento dessa representação, na presente pesquisa, fragmentamos a trajetória de sua construção em quatro fases, que coincidem com as fases estabelecidas na abordagem da história da cidade antes exposta. Essa divisão decorre do fato de que, em decorrência de processos e tensões culturais, econômicas ou políticas, a representação das cidades nordestinas no cinema, sofria modificações. Como conseqüência, as cidades retratadas nas produções, sentiam as alterações, de modo a influenciaram no se contexto urbano. Sendo, em alguns casos na forma de modificações na estrutura física, porém, em todas, na sua estrutura ativa¹²

Essa primeira comprovação, nos levou ao entendimento de que existe uma representação das cidades do sertão nordestino brasileiro, e que foi assimilada e apreendida pela população, podendo, então, ser considerada “coletiva”. Essa afirmação se justifica à medida que, assim como estabelece a Teoria da Representação defendida por Chartier (1990:18), comandou “actos”, sendo, ainda, uma “categoria mental”.

O entendimento dessa representação coletiva formulada pelos diretores, auxiliou na percepção de como, em cada produção, esta é abordada. Isto é, podemos compreender como os diretores a constroem, a partir da identificação de quais elementos se utilizam e como propõem associações entre estes. Nesse processo de composição seriam, também, utilizados

¹² Por estrutura ativa entendemos o conjunto de atividades que um espaço sedia, incluindo as excepcionais. Enquanto estrutura física seriam as informações referentes à “estrutura geofísica, hidrográfica e vegetal, além da malha urbana – seus traçados, suas linhas de força de ocupação (vetores de crescimento), suas orientações dominantes e sua geometria, e ainda os formatos das quadras e lotes, a tipologia construtiva e a relação entre cheios e vazios, espaços públicos lineares e não- lineares”(PONTUAL et. Al, 2008)

aspectos técnicos da atividade cinematográfica que, somados, conduzem à linguagem fílmica de cada diretor. É importante acrescentar que, por entender que estes também são importantes à análise empreendida na pesquisa, buscou-se, no capítulo anterior, tentar identificá-la através de uma análise fílmica. Para isso, buscou-se compatibilizar o estudo com a visão de outros interpretes da obra, e tendo, como entrada, ou foco de abordagem, o objetivo da identificação dos elementos que compõem a representação das cidades nordestinas.

Na formulação desta representação, a abordagem das cidades privilegiou alguns aspectos e características, dentre estes podemos citar os mais representativos, ou aqueles que, segundo a Teoria Contemporânea da Conservação, identificariam e caracterizariam essas cidades, sendo, assim, atributos. Os elementos, então, abordados, seriam aqueles que fazem referencia, ou exploram, o clima, a vegetação, o folclore, o *modus vivendi* e os fatos sócio-culturais mais marcantes, como o cangaço e o coronelismo. Na abordagem de cada um desses, outros aspectos e elementos são incorporados, ou seja, os diretores se utilizariam de composições para expressar características e atributos dessas cidades.

Para essa constatação, foram, ainda, compatibilizados os dois levantamentos históricos empreendidos na pesquisa, uma referente ao contexto da cidade objeto de estudo, e um segundo, relativo ao cinema nacional. Desse processo, resultou o conhecimento da forma como a representação foi veiculada em cada fase. Assim, a primeira fase estabelecida, compreende as primeiras produções cinematográficas desenvolvidas, que abordam as cidades do sertão nordestino brasileiro, até por volta da década de 1920, coincidindo com o ciclo do cinema nacional conhecido como Ciclos Regionais.

Nesse período tem início a construção da representação dessas cidades, que pode ser traduzida, nesse momento, como um discurso político-social, explorado por meio de um formato americanizado. Uma das motivações para essa abordagem pode ser o fato dos diretores utilizarem do cangaço como aspecto do contexto brasileiro mais facilmente adaptável ao formato estrangeiro que seguiam, como por exemplo, os filmes de cowboy. Sobre os elementos, aspectos e características incorporados pelos diretores nessas representações, podemos destacar, de modo geral, o cangaço, o clima, a vegetação, o folclore, o povo subdesenvolvido, a miséria e a fome. Ressalta-se, ainda, que, nesse período, as composições de cenários, que tinham por objetivo representar as paisagens urbanas e rurais nordestinas, não eram sediadas pela região. .

Já na segunda fase, são incluídas todas as produções realizadas entre as décadas de 1920 a 1940, no período que coincide com o desenvolvimento e propagação da atividade cinematográfica no país e, também, com o seu avanço técnico. Nesse sentido, a representação se mantém semelhante a encontrada na fase anterior, incluindo o fato das gravações acontecerem, a maioria, fora do nordeste. No momento, porém, a formulação dos diretores tinha como objetivo a utilização de “temáticas nacionais”, onde o cangaço já era considerado um dos atributos identificáveis do país¹³. Assim, os elementos e aspectos utilizados, pouco diferem dos reconhecidos na fase anterior, o que, contudo, se altera, é a visibilidade que esses filmes passam a ter, em especial, nas cidades e culturas que são abordadas nas produções. Ou seja, como consequência da expansão da atividade cinematográfica, tanto em termos de companhias e produtoras desenvolvendo filmes, como pela quantidade de cinemas que passam a existir no país, a atividade ganha importância, que também se reflete nas cidades que são abordadas pelo diretores. O que nos leva a concluir que, já neste momento do cinema nacional, existia a representação das cidades nordestinas, e que, de certo modo, esta começa a interferir, ainda que numa escala micro, no contexto das localidades que abordam.

Este contexto se estendeu até meados da década de 1940, dando início, segundo a presente avaliação, a terceira fase da trajetória da representação das cidades sertanejas no cinema, que se estende até a década de 1960, cujo ciclo do cinema nacional que se destaca, de acordo com o contexto abordado, seria o Cinema Novo. No período, os processos de desenvolvimento e expansão do cinema nacional se intensificam, em especial devido ao momento cultural das produções que tendem, cada vez mais, a explorar os mais diversos contextos e culturas brasileiras, levando os diretores a viajar pelo país e trabalhar *in loco*, as cidades que são cenários e temáticas de filmes.

A representação dos diretores nesse período, assim como nas fases anteriores, pode ser traduzida como um discurso político-social, que, contudo, é formulado sob influência dos romancistas da década de 1930, onde ambos tinham como objetivo ‘salvar’ o nordeste dos problemas sociais e econômicos que a região passava. Para sua formulação os diretores se utilizavam de imagens e paisagens facilmente reconhecíveis, que, muitas vezes, reportavam aos problemas sociais e econômicos vividos pela região na época, o que facilitaria o seu reconhecimento. “O diretor vai à região e seleciona as imagens que já eram esperadas pelo

¹³ Sobre este fato, Albuquerque Junior (2006:274) afirma que o “mito do cangaceiro” tornou-se a “imagem nacional no exterior e um arquétipo da nacionalidade”.

público, que reforçam a identidade do Nordeste como o espaço do sofrimento e da miséria “(ALBUQUERQUE, 2006:267).

Vale salientar, ainda, que a partir desta fase, as produções passam a ter a maior parte de suas locações nas cidades do interior. Nesse sentido, algumas destas, como foi o caso de Cabaceiras, passam a sediar a maior parte dos filmes, e a importância da atividade nas cidades começa a se destacar, gerando alterações em sua estrutura ativa, na forma de diferenciação entre os povoados, promovendo a reafirmação dos valores dos moradores com essas localidades.

O contexto descrito se prolonga até a década de 1990, quando a atividade cinematográfica passa a receber incentivos financeiros por meio de programas e projetos governamentais e de financiamento privado, assim como, passa a ter um regulamento legal que, somados, levam à intensificação das produções. Esses fatos, conduzem a década a ser entendida como marco inicial da quarta fase da trajetória da representação das cidades nordestinas no cinema, que engloba todas as produções desenvolvidas até a atualidade.

Nesta, a representação continua a mesma, porém ocorrem acréscimos aspectos e elementos relativos à sua riqueza cultural, as virtudes das suas sociedades, e a persistência, vinda das superações mesmo diante das adversidades. Em alguns casos, paisagens naturais que congregam outras espécies, além das típicas e conhecidas da caatinga, passam, também, a ser trabalhados.

Nesse período, a quantidade e diversidade das produções realizadas resulta das distintas demandas que são seguidas pelos diretores, levando à divergentes abordagens de um mesmo contexto nacional. Esse processo deriva do desenvolvimento da atividade, que teve como consequência a ampliação do universo de espectadores, que, por sua vez, tendeu à segregação em grupos, para os quais cada diretor destina as suas produções. Na maioria delas, porém, encontram-se produções que abordam o contexto relativo as cidades do nordeste brasileiro, o que reforça a sua importância no cinema nacional. Essa abordagem também acontece de modos variados, porém responde à uma mesma representação dessas cidades, consolidada ao longo da trajetória do cinema nacional.

A representação das cidades nordestinas é, então, abordada pelos diretores de modo particular, ou seja, a partir de distintas linguagens fílmicas. Todas, porém, se aproximam, cada vez mais, do contexto e da realidade dessas cidades, chegando a influenciar no seu desenvolvimento e/ou cotidiano. Nas composições podemos perceber que os mesmos

elementos ou características dessas cidades são utilizados, o que pode ser constatado por meio da análise da representação dos diretores Guel Arraes e Francisco Ramalho Junior, cujas produções em questão fazem parte deste contexto. A análise de suas representações são, assim, expostas a seguir de acordo com a ordem cronológica das suas realizações, sendo *O Auto da Compadecida* em 1998, *Canta Maria* em 1996 e *Romance* em 2008. Desta forma, implicitamente, podemos, também, perceber a repetição no tempo de certos atributos da cidade de Cabaceiras.

Para a realização da análise da representação da cidade de Cabaceiras nos filmes citados, foi desenvolvida uma ficha, que serviu como foco para a abordagem. Esta foi resultado da primeira apreensão da cidade no cinema, realizada através da metodologia de “sequencia visual”¹⁴, e resultou na seleção decenas, ou planos, a partir do reconhecimento dos atributos identificados que definem a cidade de Cabaceiras (Anexo 2). Este material foi utilizado, ainda, como indexador para a seleção de entrevistas e depoimentos dos diretores que auxiliassem na análise de sua representação nos filmes, procedendo-se a compatibilização entre as hipóteses levantadas na identificação, e a justificativa dos diretores. No caso do filme *Romance*, do diretor Francisco Ramalho Junior, as cenas selecionadas, também serviram para o desenvolvimento de uma ficha guia que ajudou na entrevista realizada (Anexo 3).

Os filmes serão analisados e descritos segundo a ordem cronológica do seu lançamento, considerando-se, para isso, o contexto da produção no âmbito nacional da atividade e as características do diretor de cada uma delas.

3.1.10 Filme *O Auto da Compadecida*

O Filme *O Auto da Compadecida* tem direção, roteiro e produção de Guel Arraes e representou um novo caminho ao cinema nacional, onde a televisão, meio de comunicação mais influente no país, passa, também, a atuar no campo cinematográfico. Nesse sentido, alguns filmes são produções televisas adaptadas ao cinema, que buscam na audiência, o público das salas da exibição.

¹⁴ Como descrita no primeiro capítulo, no item *A Cidade de Cabaceiras no Cinema: Apreensão dos filmes*.

A produção, teve suas tomadas divididas entre estúdios, no Rio de Janeiro, e locações nas cidades de Recife-PE, João Pessoa, Taperoá e Cabaceiras, onde aconteceram a maior parte delas. As filmagens e a produção foram desenvolvidas e realizadas em nove meses, e culminaram com a exibição em 1998 da versão em minissérie, e em 1999 nos cinemas, no formato de filme. Para interpretar os personagens, foram convidados artistas de renome nacional, como Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Paulo Goulart, Marco Nanini, Virgínia Cavendish, entre outros.

A gravação de boa parte das tomadas do filme no nordeste, e a incorporação dos seus elementos mais significantes e identificáveis, o faz ser considerado responsável por inaugurar uma nova fase do cinema nacional, que agora atua em parceria com a televisão devido ao sucesso do *Auto*. Nesse processo, as produções que tem grande audiência, quando transformadas em filmes, convertem estes índices em público que lota as salas de cinema.

A versão desenvolvida por Guel Arraes foi seu primeiro trabalho cinematográfico, antes, havia trabalhado, apenas, como auxiliar em produções de outros diretores e na direção de programas televisivos. Sua formação como cineasta teve início na adolescência, período em que viveu fora do país, decorrente do exílio político de seu pai, na época da ditadura militar (ROCHA, 2008). Morava com parte de sua família na Argélia, quando foi para França estudar, formando-se em antropologia, começou, nesse período, a se dedicar à atividade cinematográfica. Voltando ao Brasil, no início da década de 1980, foi convidado a trabalhar na emissora Globo, como diretor de programas da grade (op.cit).

Na formação profissional, Guel teve como influência o Cinema Novo, o trabalho do diretor Jean Rouch, a postura política do seu pai, Miguel Arraes¹⁵, e a *Novelle Vague*¹⁶ (op.cit). Todos esse contatos, somados à reação que teve ao deparar-se com o contexto cultural brasileiro da década de 1980, totalmente distinto daquele que conhecia nos anos 1960, resultaram na sua postura como diretor, caracterizada pelo “experimentalismo de linguagem” e pela “busca pelos invisíveis sociais” (ROCHA, 2008:115).

Seus primeiros trabalhos na televisão foram de grande sucesso, entre eles *Armação* e *TV Pirata*. Conseqüentemente, foi criado um grupo de produção na emissora em que trabalha, o qual se mantém sob sua direção. É neste contexto que suas produções começam a sofrer as

¹⁵ Miguel Arraes foi prefeito do Recife, Deputado estadual, deputado federal e três vezes governador do estado de Pernambuco.

¹⁶ (*Novelle Vague* foi uma estética cinematográfica, criada na França em 1958, que se fazia contrária as produções hollywoodianas da época, desenvolvidas por grandes estúdios. (<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-foi-a-nouvelle-vague>, acesso em ago/2013

primeiras pressões acerca da necessidade de conquistar o público, isto é, por grandes índices de audiência. Surge, então, o momento para o desenvolvimento do *O Auto da Compadecida*. Com o, já citado, sucesso dessa produção, alguns de seus programas televisivos são, também, transformados em filmes, como *Caramuru -A Invenção do Brasil* em 2000 e *A Grande Família* em 2007, Arraes lança, ainda, outras produções desenvolvidas exclusivamente no formato fílmico, como *Lisbela e Prisioneiro* em 2003 e *O Coronel e o Lobisomem* em 2005 (op.cit).

A temática nordestina, como vimos, sempre esteve presente no cinema nacional, e a obra de Ariano Suassuna era igualmente conhecida a boa parte dos espectadores, porém a produção aqui analisada é tida, por muitos críticos, como uma “revolução” (ZARUR, 2010) na linguagem cinematográfica nacional. Este fato pode ser associado a forma de abordagem, ou linguagem fílmica, utilizada por Guel Arraes na produção, que teve como objetivo central torná-la “popular” (ARRAES apud FECHINE; FIGUEIROA, 2008), aspecto que também podemos observar em outros trabalhos do diretor.

Seus filmes seguem uma fórmula que mesclam romance e humor, e na abordagem de culturas, sociedades e lugares, se utiliza de signos que os definem e identificam, cativando o público e fazendo-os se reconhecer através de sua representação. Um dos pontos mais importantes de suas produções é a afeição do público através de personagens que possuem uma vida, ou seja, cotidiano, aspirações, dúvidas, vocabulário, muito parecido com o de tipos comuns brasileiros¹⁷, em especial os nordestinos. Este aspecto, que pode ser considerado uma ferramenta na conquista do público que se desenvolveu no seu trabalho devido às tensões que atuam influenciando as produções da televisão brasileira, como citado.

No caso do filme em análise, os elementos narrados são facilmente percebidos. Sobre sua fórmula, inclusive, o diretor destaca em entrevista, que entre as adaptações que procedeu na peça original de Ariano, visando compatibilizá-la com o tempo necessário à uma minissérie e filme, está a inclusão de pitadas de romance à trama, vivida por um dos personagens principais, Chicó (Selton Mello).

Segundo o diretor, sempre existiu no cinema nacional uma representação das cidades nordestinas brasileiras, porém esta não aborda o verdadeiro potencial cultural da região (op. cit), que diz conhecer devido ao fato de ter nascido na região e, com isso, grande convívio. “Tentei fugir desse Nordeste inventado, esse visual do Nordeste cristalizado pelo próprio

¹⁷ Esta colocação também leva em consideração sua produção na TV, em especial a iniciada com o programa Comédia da Vida Privada

cinema e pela literatura, esse Nordeste de pequenos arruados e casinhas pobres coloridas. Eu não queria fazer esse Nordeste” (FECHINE; FIGUEIROA, 2008:305).

Para, então, reformulá-la, buscou na linguagem de Ariano Suassuna o método de construção da representação que aborda na produção, que seria baseado na “visão divertida do oprimido” que, conseqüentemente, levaria à “grande identificação popular” (op. cit). Percebemos, com isso, que não houve um rompimento total com a representação do nordeste contida no cinema nacional, pois o nordestino permaneceu sendo visto com “oprimido”, e passou, apenas, a ser abordado a partir da sua cultura popular.

O filme *O Auto da Compadecida* narra a história de dois pobres sertanejos, Chicó e João Grilo, que levam a vida através de trabalho e pequenos golpes nos comerciantes e populares da cidade de Taperoá, interior da Paraíba, por volta da década de 1930. Muitas confusões acontecem na trajetória dos amigos, até que Chicó se apaixona pela filha do importante coronel e latifundiário da região, Antônio Moraes, recém chegada da capital pernambucana. A dupla arma um plano para conseguir dinheiro e casar o apaixonado casal, porém a cidade é invadida pelos cangaceiros do bando de Severino e uma confusão se forma, resultando na morte do padeiro e sua esposa, do padre, do bispo, do citado cangaceiro e de João Grilo. No juízo final, os mortos são julgados por Jesus Cristo e acusados pelo Diabo, quando João Grilo pede a interseção de Nossa Senhora, a Compadecida, que os defende e sugere uma nova chance ao sertanejo.

A história começa com os personagens principais, Chicó e João Grilo, anunciando a exibição do filme *A Paixão de Cristo*. Já nesse primeiro momento, vários aspectos da cultura nordestina são abordados, comprovando a linguagem característica do diretor. Os atributos representados inicialmente, servem para situar geográfica e culturalmente a história. Entre esses elementos destacam-se a tipologia arquitetônica que conforma o cenário, composta por casas geminadas, térreas e com duas aberturas na fachada, sendo uma porta e uma janela; o vestuário dos personagens, roupas simples e adequadas ao clima quente da região; e a religiosidade local, basicamente católica, traduzida na película a ser exibida. Outro aspecto interessante dessas primeiras tomadas, é o fascínio dos sertanejos pelo cinema, representado nas cenas em que boa parte dos moradores locais se reúne para assistir ao filme da *Paixão de Cristo*. Sendo este fato, ainda observado atualmente nas cidades interioranas, que não possuem salas de projeções.



Imagens 44: Sequencia do início do filme, onde Chicó e João Grilo anunciam a exibição do filme *A Paixão de Cristo*, sendo ambientados pelo casario da cidade de Cabaceiras.

Fonte: Filme *O Auto da Compadecida*, 1998.

A construção dos personagens principais foi o ponto mais importante para cativar o público, pois entendemos que são os responsáveis por conectar, ou guiar, os espectadores através da cidade nordestina representada no filme. Esses, com auxílio dos demais personagens, apresentaram seus costumes, anseios, necessidades, crenças, moradias, etc, tornando, conhecido o potencial desta parte do país e, novamente¹⁸, os problemas sociais.

Na construção deste “tipo nordestino”, como caracteriza o diretor, aborda, então seus dois extremos, “oprimido”, em decorrência dos problemas e dificuldades que enfrenta advindo com o clima e a má distribuição de renda na região, e “divertido” pela forma como se relaciona com essas situações e reage à elas. Sobre esta construção vale salientar duas abordagens do diretor, a primeira quando trata da pesquisa que resultou na sua construção, que inclui uma abordagem do seu *modus vivendi*, além da imagem histórica do cangaceiro; ea segunda, abordada pela personagem Nossa Senhora (a Compadecida) no filme, através de imagens, que seriam o resultado desta construção, apresentada através de virtudes, características do sertanejo, como pode ser observado através das Imagens de 71 a 80 e, ainda, a transcrição da fala da personagem que traduz as cenas.

Pelejou pela vida desde menino, passou sem sentir pela infância. Acostumou-se a Pouco pão e muito suor
Na seca, comia macambira, bebia o sumo do chique-chique, passava fome..
E quando não podia mais, rezava. E quando a reza não dava jeito...
Ia se juntar a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral.
Humilhado...
Derrotado...
E cheio de saudade...
E logo que tinha notícias da chuva, pegava o caminho de volta

¹⁸ Acreditamos que esta não seja a primeira vez que os problemas sociais da região foram abordados porque, assim como dito anteriormente, os romancistas de 1930, que também são responsáveis por influenciar a obra do diretor Guel Arraes, na tentativa de apresentar a realidade social nacional, apresentaram os problemas do nordeste.

Animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse..
 E quando via a sua terra, dava graças à Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé! (Filme *O Auto da Compadecida*, 1999, transcrição de informação verbal da personagem Nossa Senhora (Compadecida)).



Imagem 45: Cena
(01:27:29)



Imagem 46: Cena
(01:27:32)



Imagem 47: Cena
(01:27:50)



Imagem 48: Cena
(01:27:54)



Imagem 49: Cena
(01:27:58)



Imagem 50: Cena
(01:28:00)



Imagem 51: Cena
(01:28:02)



Imagem 52: Cena
(01:28:17)



Imagem 53: Cena (01:28:20)



Imagem 54: Cena (01:28:23)

Fonte: Imagens do filme *O Auto da Compadecida*, 1999

Essas transcrições se tornam importantes à medida que delas compreendemos e identificamos todos os elementos utilizados pelo diretor na construção da representação das cidades do nordeste, que parte, como vimos, do objetivo de abordá-lo a partir de seus dois extremos. Essa postura de Arraes, também, condicionou a seleção da cidade que iria sediar a maior parte das locações, para isso, viajou ao Crato, cidade localizada no interior do Ceará, e de lá para Taperoá, interior da Paraíba, na busca por identificar aquela que possuísse “um visual que traduzisse um universo bem brasileiro”, constituindo-se, então, de elementos que ajudassem a produção a tornar a produção “popular” (op. cit, p.307). Foi, então, que escolheu Cabaceiras para sede da maioria das locações do filme. Como justificativa a seleção, Arraes afirma que não buscou enquadrá-la, essencialmente, na linguagem do escritor, dita armorial, mas sim de acordo com o objetivo que estabeleceu para o filme. “Em todas as escolhas a preocupação não era um compromisso com o armorial, mas com o popular”(op.cit).

Por se tratar de uma contextualização histórica, pois a produção remota à década de 1930, um aspecto da cultura popular nordestina foi ressaltada pelo diretor, que, segundo ele, seria uma das suas características mais importante, sendo a influencia da cultura

européia. Essa abordagem, porém, é feita pelo diretor com base no contexto presente, e, por isso, os elementos e características históricas são representados de uma forma “atemporal”.

Há piadas ou situações que vêm se repetindo na cultura popular da Idade Média até hoje e permanecem sendo engraçadas. [...] Localizamos O Auto em um Nordeste, em torno da década de 1930, mas realçando os elementos de origem medieval um pouco mais “atemporais” (op. cit, p.307).

Essa temporalidade utilizada para a abordagem se reflete na manutenção de nossas origens coloniais, que foram responsáveis pelo contato da região nordeste com os hábitos e costumes da Europa pertinentes ao período medieval. Esses fatos nos conduzem, então, ao entendimento de que muitos elementos e processos se mantêm no tempo.

No decorrer da história dos dois amigos sertanejos, outros atributos das cidades da região vão sendo abordados, como forma de mostrar as relações sociais e culturais típicas da sociedade em questão, focando, especialmente, nos aspectos e elementos do cotidiano. Seguindo o citado traço característico a obra de Guel, quanto à abordagem *domodus vivendita* sociedade em questão, se utiliza dos seguintes elementos para compor sua representação: o comércio na feira, realizada em área central da cidade (Imagem 55); o costume de tipos locais se encontrarem para beber em estabelecimentos de vendas sortidas, conhecidos na região como bodega; a importância das festas religiosas por promover o encontro dos moradores locais, inclusive os residente na área rural (Imagem 56); a forte influência da religião católica, com destaque para a participação do padre, pároco da igreja matriz, na vida dos moradores, além da frequência destes à missa (Imagem 57); a importância e o respeito com o delegado e demais oficiais da policia, entre outros aspectos.



Imagem 55: A feira realizada no centro das cidades do nordeste brasileiro.



Imagem 56: Tipos populares nas cidades de pequeno porte do sertão nordestino bebem em venda locada em área central da cidade.



Imagem 57: A importância das festividades religiosas.

Fonte: Filme *O Auto da Compadecida*, 1998.

O primeiro, e mais importante, entre os elementos que remetem à conservação das influencias históricas da cultura nordestina, seria a arquitetura. Este é utilizado a partir de exemplares que desempenham as três funções urbanas básicas, que podem, ainda, ser

consideradas as matrizes das variantes da configuração arquitetônica de Cabaceiras¹⁹ até por volta da década de 1950.

A primeira seria a religiosa, representada pela igreja matriz da cidade, que é um dos seus atributos; sobre esta, destacamos a cena em que Chicó e João Grilo conversam em frente à Igreja Matriz da cidade, que localiza-se próximo à padaria que trabalham. Nesta cena, assim como em muitas sequências, percebemos que a igreja representa um ponto de convergência na cidade, sendo o elemento mais importante e, também, localizador. Esse fato reforça-se à medida que os momentos de clímax realizam-se, em geral, em frente à tal elemento. A segunda, residencial, apresentada por meio de duas tipologias, uma característica das edificações da área urbana, que é explorada por meio de casas que, inclusive, conformam o conjunto urbano da cidade, e a segunda tipologia, rural, abordada por meio da residência de um latifundiário local e de pequenas construções, em pau-a-pique que utilizam o barro vermelho do solo da região; como exemplo da representação destes elementos podemos citar a cena (Imagem 59) onde os personagens principais da trama, no início do filme, anunciam a exibição do filme *Paixão de Cristo* pela igreja da cidade, onde percebemos a ambiência formada pela tipologia residencial urbana de Cabaceiras e, assim, das cidades do sertão nordestino, e, ainda, as cenas na área rural onde observam-se as edificações construídas em barro (Imagem 60). E, por fim, a terceira, comercial, por meio da abordagem de uma padaria e um bar que, de modo geral, seguem os padrões das edificações residenciais da área urbana (Imagem 56).



Imagem 58: Cena (00:06:39)



Imagem 59: Cena (00:00:31)



Imagem 60: Cena (00:19:16)

Fonte: Filme *O Auto da Compadecida*, 1998/1999.

O conjunto de todas essas tipologias localizadas na cidade, somados a outros elementos urbanos como as ruas, a vegetação e o solo, também conformam outro atributo da

¹⁹ Sobre a relação destes elementos com a cidade de Cabaceiras, destaca-se que, as locações que abordam cenas internas a essas edificações, não foram gravadas na cidade, sendo em estúdio. Assim como, a fazenda que representa a residência rural abordada no filme, que se localiza na cidade de João Pessoa.

cidade de Cabaceiras abordado no filme, que igualmente, possuem a igreja Matriz como elemento regulador do espaço urbano (Imagens 44, 57 e 58). Esse é abordado nas cenas do início do filme, que, em geral, tem a função de localizar geograficamente a trama. Neste sentido, podemos afirmar que, o conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Cabaceiras, seria o elemento mais facilmente identificável e reconhecível como sendo das cidades do sertão nordestino brasileiro. Todos os elementos que o conformam, são, ainda, representados por meio das relações que possuem com os sujeitos, ou habitantes locais, que buscam representar o *modus vivendi* nas cidades do sertão nordestino brasileiro e reportam, também, a relação com a Idade Média, buscada pelo diretor.

A religião católica, juntamente com as condições climáticas e ambientais da região, também são elementos que possuem grande importância na construção da trama, assim como do contexto das cidades nordestinas. Isto pois, sendo a religião dominante nestas cidades, o catolicismo acaba por regular, de forma geral, o comportamento dos moradores; e sendo o clima, a vegetação e o solo, condicionantes naturais da região, responsáveis pelo seu desenvolvimento econômico, e, assim, de parte dos seus problemas sociais, podem ser considerados os elementos reguladores do seu contexto urbano, que incluem suas transformações e permanências materiais e imateriais.

A igreja católica é, então, tratada na produção como elemento de destaque no contexto urbano por ser um ponto de convergência, tanto devido à sua localização geográfica, quanto por realizar festas, quermesses e festas de padroeira, que promovem o encontro dos habitantes da zona urbana com a rural, independente da sua classe social. Sobre este último elemento, vale salientar que a sua abordagem no filme promoveu o encontro romântico de dois personagens da trama, Chicó e Rosinha, cuja adaptação que resultou na inserção desta história na obra, foi uma atitude do diretor que teve por objetivo para tornar a produção, cada vez, mais popular. Ou seja, esse elemento também atua nessa construção como sendo de fácil reconhecimento e apropriação do público. “ O Auto já era uma das peças mais populares do Brasil, mas, quando se vai para a televisão é preciso achar o tom. Desde o início pensamos em explorar um romance, que na obra original não tem, tem apenas um romance de brincadeira” (op. cit, p.309).

Já o clima, como vimos, é referencial nos problemas econômicos que causa à região, que são agravados pelas diferenças de classe, e, também, pelo elementos naturais utilizados, como solo e vegetação. Neste caso, o diretor se utiliza, essencialmente, de paisagens secas e áridas, cuja representação remete às construções iniciadas e abordadas ao longo da trajetória

do cinema nacional. Elemento que possui reconhecido destaque seria o solo de barro vermelho, que é utilizado nas construções de pau-a-pique, que são, também, elementos e características que identificam a construção vernacular característica da cidade de Cabaceiras. Essa abordagem pode ser traduzida como uma forma do diretor explorar as relações medievais que a região possui, à medida que, como dito, são remanescentes físicos, e também imateriais, pois os ‘modos de fazer’ também estão implícitos à representação, da manutenção das heranças coloniais que traduzem a influência européia, tida como medieval. A cena a seguir (Imagem 61), que mostra o encerramento da trama, onde Chicó, João Grilo e Rosinha, dão continuidade ao seu cotidiano, sempre, enfrentando as dificuldades da região, podemos observar a abordagem da vegetação, solo e clima da região por Guel Arraes, se utiliza dos mesmos elementos e características remanescentes da representação tida ao longo da trajetória do cinema nacional. O que difere, porém, é o modo ‘alegre’ como os personagens reagem a essas adversidades, que, em termos visuais, é explorado por meio das cores do céu em contraste ao solo.



Imagem 61: Cena (01:40:21)
Fonte: Filme O Auto da Compadecida, 1998/1999.

Ainda sobre os elementos naturais que caracterizam a região, vale salientar, a utilização do Lajedo de Pai Mateus, considerado pela Prefeitura Municipal de Cabaceiras como patrimônio arqueológico local, como uma das locações do filme. Essa atitude do diretor, que o emprega como local sede dos encontros amorosos de Rosinha e Chicó, cuja história foi inserida visando atender ao “popular”, pois com a utilização de um elemento já reconhecido e identificado pelo público teríamos, como consequência, um lugar de experiências e memórias. O reconhecimento desta intenção do autor justifica-se à medida que a exploração da realidade se dá no seu trabalho dentro da sua linguagem fílmica, numa atitude que caracteriza como “metalingüística”. “Há eixos nos meus trabalhos e são eles que precisam

ser analisados: há essa mistura de ficção e realidade, no apelo à metalinguagem, ao burlesco, por exemplo” (op. cit, p.316). Na cena onde Chicó se encontra com Rosinha e entrega os presentes que João Grilo pegou com os valentões da cidade (Imagem 62), o encontro amoroso do casal, utilizado como forma de atrair e atender o ‘popular’, ocorre no Lajedo de Pai Mateus, um dos pontos turísticos mais visitados na cidade de Cabaceiras.



Imagem 62: Cena (00:39:51)
Fonte: Filme O Auto da Compadecida, 1998/1999.

Um outro elemento utilizado para construção da representação, e que, também, possui grande herança histórica são as toponímias, a qual o diretor utiliza como exemplo a passagem da produção, que narra a história de um cachorro que deixa um testamento para os donos, “o testamento do cachorro também é outro clássico das histórias medievais” (op. cit, p. 317). Essa abordagem mostra que, assim como identificamos no contexto de Cabaceiras, as toponímias então presentes entre os elementos que são utilizados para identificar e caracterizar as cidades nordestinas na representação do diretor Guel Arraes. A seguir, as imagens mostram cenas de toponímias do *Auto* que povoam o imaginário dos habitantes das cidades nordestinas, e que também é um remanescente da influencia européia. Estas são constantemente utilizadas na produção, e, mesmo com um tratamento diferenciado das cenas, ainda podemos perceber outros elementos que identificam geograficamente a narrativa. Como exemplos temos a cena do enterro da cadela (Imagem 63) sendo realizado em latim, onde contemplamos, ainda, parte da área histórica de Cabaceiras.



Imagem 63: Cena (00:18:55) o enterro da cadela em latim.

Imagem 64: Cena (00:14:54) Chicó mente ao narrar que um peixe havia lhe carregado em um rio durante dias.

Fonte: Filme *O Auto da Compadecida*, 1998/1999.

Por fim, destacamos o último elemento da produção utilizado para compor o cotidiano da sociedade das cidades nordestinas, que seria a culinária. Esta aparece no início da trama e, além de representar o *modus vivendi* dos habitantes da região, também é utilizada para demonstrar a diferença de classes existente. Mais uma vez, pela seleção dos pratos expostos e citados pelos personagens, entendemos que a influencia colonial se mantém como traço neste outro aspecto do nordeste, bem como a incorporação de alimentos característicos (e alguns exclusivos) da região. Podemos citar, então, a cena onde o casal de padeiros discute com Chicó e João Grilo (Imagem 65) enquanto se preparam para tomar café, contatando-se que na mesa dos personagens são expostos alimentos ainda comum ao dia-a-dia do nordestinos, como o cuscuz, queijo de coalho, leite. Assim como também utensílios domésticos em materiais arcaicos, como a ágata, ainda muito encontrados nas cozinhas sertanejas.



Imagem 65: Cena (00:02:33)

Fonte: Filme *O Auto da Compadecida*, 1998/1999.

Os elementos que traduzem a cultura popular nordestina, que são, também, os atributos que definem e caracterizam as cidades da região nordeste e, assim, Cabaceiras, foram utilizados na representação do presente filme como remanescentes da cultura medieval, vinda por influencia dos europeus. Esses foram abordados como elementos centrais na busca por cativar o ‘popular’ e fazê-los se reconhecer com as imagens tratadas. Sendo assim, concluímos que a intenção do diretor, de promover a apropriação e dissipação da representação que abordou, foi responsável por tornar o nordeste conhecido, em especial Cabaceiras, e promover as modificações que fizeram com que os acréscimos à representação

do cinema nacional, comandasse ‘atos’ e, assim, também, fossem considerados como ‘imagens coletivas’.

A utilização desses elementos pode ser entendida como a forma que o diretor utilizou para situar geograficamente e culturalmente a trama. A maioria dos elementos ainda incide no contexto dessas cidades nordestinas, pois, tratando-se de uma representação, são selecionados para o filme, aspectos e elementos do contexto presente. Para Orion (2004) o esforço de situar uma obra através do uso de elementos facilmente reconhecíveis e identificáveis como pertinentes à região abordada, seria um dos reflexos do caráter midiático da produção, que se desenvolve no contexto de busca por audiência. Neste caso, a utilização dos atributos dessas cidades seria apenas uma resposta ao contexto da produção.

Há, contudo, interpretações que remetem à linguagem fílmica do diretor a postura adotada, que entendemos ser a forma como Guel Arraes respondeu aos conflitos e tensões do momento da produção cinematográfica à nível nacional. Isto pois, segundo Figueirôa (2008), ao utilizar os citados elementos das cidades nordestinas, o diretor utiliza como linguagem cinematográfica a estética pitoresca, onde, as imagens que os narram, buscam focar o cotidiano e as cenas “simples” e “cômicas” do dia-a-dia da sociedade em questão.

No caso de *O Auto da Compadecida*, *Caramuru* e *Lisbela e o Prisioneiro*, verificamos que Guel Arraes constrói, intencionalmente, um repertório de imagens, retratando elementos cenográficos e hábitos culturais, de maneira a despertar, no espectador, um olhar que, por um lado, tem algo de idílico, por outro, pode reforçar uma relação com aspectos folclóricos da cultura brasileira, algo que, inevitavelmente, fará emergir a noção de pitoresco (FIGUEIRÔA, 2008:175).

Ainda remetendo à linguagem do diretor, Rocha(2008) afirma que, essa postura estaria ligada à influência do movimento do Cinema Novo na sua formação. Neste caso, os bens seriam considerados os elementos e aspectos que os espectadores se reconhecem e conferem valor, sendo, com isso, os mais queridos e cativáveis (op. cit). Sua adoção seguiria, então, a tendência que os produtores da época do movimento de 1930 tinham ao incorporar elementos da chanchada que, como visto anteriormente, faziam parte de um conjunto já reconhecido e validado pelo público.

Essas afirmações se reforçam no filme, especialmente, quando da representação dos tipos, ou do perfil dos nordestinos. Isto pois, a construção desta, inclui a abordagem de suas relações mais comuns, sejam com o espaço em que habitam ou entre outros sujeitos. Assim, a organização espacial, estética e material de suas residências, a alimentação baseada na culinária com produtos típicos da região, e as atividades rentáveis que desenvolvem ou

exercem, são elementos utilizados que, também, podem identificar e caracterizar as cidades do sertão nordestino.

Para a formulação fiel (ou realista) da representação destes aspectos, o diretor e alguns dos assistentes do filme analisam a região e estudam a sociedade através de visitas e pesquisas²⁰. É, inclusive, deste trabalho que se associa a abordagem dos problemas sociais e econômicos atuais da região no filme. Podemos, também, afirmar que tal abordagem remete à formação do diretor em antropologia, onde, possivelmente, se apropriou dos procedimentos e posturas de pesquisa na construção do filme. Como exemplo deste, podemos citar o analfabetismo, representado no trecho em que Chicó, por não saber assinar, se utiliza, assim como João Grilo, de sua digital para selar um contrato. E, ainda, no trecho a seguir onde descreve como desenvolveu a pesquisa.

Observamos as construções, os interiores das casas, entrevistei pessoas, tipos, com uma camerazinha captei muitas entrevistas. Como era um lugar (Crato, Ceará) em que eu conhecia muita gente, recebi muita ajuda, dicas: “ah! Fulano é uma figura, conta uma história...” , e por aí vai. (ARRAES, apud FECHINE: FIGUEIROA, 2008:308).

A representação geográfica da região também ostenta atributos da paisagem urbana local, sendo relevante à construção do enredo do filme e traduzindo a linguagem do seu diretor. Isto acontece pois, a fotografia de uma produção, o enquadramento e o foco das câmeras, são ferramentas, que fazem parte da linguagem fílmica do diretor, utilizadas para conduzir e cativar o espectador, e respondem à uma estética ou corrente cinematográfica a qual seu idealização segue ou tomou partido para seu desenvolvimento. No caso do *O Auto*, as tomadas externas realizadas em Cabaceiras, em geral, abrangem porções da cidade que conformam as estruturas ambientais urbanas e naturais. Nestas cenas, é a ambiência, conformada pelo casario, a vegetação e o tipo de solo, que representam a imagem da cidade.

A análise destes enquadramentos, através da fotografia das cenas, nos concedem relevantes informações dos diversos atributos da cultura local. Ao tratarmos dos dois grande conjuntos, um conformado pelos elementos arquitetônicos da cidade, explorados no filme, e o segundo os paisagísticos, perceberemos os signos ou imagens estereótiposque, em geral, são utilizados nas representações da região.

Quanto às estruturas urbanas, ou elementos arquitetônicos, sua representação pode responder ao perfil de uma sociedade que oscila entre dois pólos sociais, definidos de acordo

²⁰ Esse procedimento foi abordado no Capítulo 1 desta pesquisa, assim como exemplificado através de transcrições de Moat Batson (apud OROFINO, 2006), diretor de arte do filme *O Auto da Compadecida*, que relatou os procedimentos de pesquisa realizados antes das filmagens.

com seu nível econômico. O primeiro, e predominante, mostra a população que, residente em pequenas edificações, térreas e geminadas, vivem da renda de pequenos comércios, a exemplo do casal de padeiros, e do trabalho remunerado em propriedades rurais da região, sendo considerados classe média baixa ou baixa. Já o segundo nível, representado pela residência rural²¹ do coronel, Antônio Moraes, demonstra o pólo oposto, da camada social alta, também, dominante.

A igreja, elemento mais representativo do grupo de atributos arquitetônicos, também responde à este aspecto da sociedade local. Possuindo uma arquitetura simples, com poucos ornatos, materiais, técnicas e acabamentos construtivos primitivos/simples, reforçam a imagem de uma cidade pobre, pouco desenvolvida e pequena.

Quanto ao grupo de elementos paisagísticos²², este é formado pela vegetação, solo, clima, relevo e demais elementos naturais da região. Tendo como exemplos emblemáticos, as tomadas no sítio arqueológico de Pai Mateus (Imagem 62), patrimônio natural de Cabaceiras, e as sequências do enterro da cadela e de João Grilo, ambas na área rural da cidade (Imagens 60 e 61). A importância dos elementos que compõem estes cenários, abordados em momentos de clímax da trama, ou com grande incidência, reforçam a região como porção castigada pela seca, com vegetação árida e escassa, e solo de barro vermelho, que também serve como argamassa em edificações da área rural.

A intenção do produtor retrata este fato, pois ao realizar a obra afirma ter buscado seu “valor cultural reconhecido” e o “alcance popular” (ARRAES apud FIGUEIRÔA, 2008:197). Seu sucesso pode, ainda, ser traduzido como a assimilação da cultura nordestina à nível nacional, representando, com isso, “uma pequena revolução na linguagem e nos históricos e já arraigados padrões estéticos da comunicação de massa brasileira”, que levou as cidades do interior nordestino brasileiro a figurar não só nos cartazes de filmes, como também no gosto do público brasileiro (ZARUH, 2010:200). O filme (e a minissérie), *O Auto da Compadecida*, representa, assim, um marco na assimilação da cultura nordestina e sua inclusão no gosto do público, que vai além dos espectadores nordestinos (op.cit).

²¹ A citada residência, contudo, se localiza na cidade de João Pessoa, Paraíba. Trata-se da casa grande do engenho da Fazenda Boi Só, construída no século XIX, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) na década de 1980, hoje encontra-se inserida em um condomínio horizontal, servindo como um dos edifícios de apoio à área de lazer.

²² Por elementos paisagísticos entendem-se os componentes e características naturais referentes à topografia, vegetação, copos d’água e clima; os componentes do tecido urbano, como malha, lotes, vias e quarteirões; a morfologia da paisagem, analisada e caracterizada de acordo com a teoria e a metodologia de Cullen (1983).

3.1.2 O Filme *Canta Maria*

A abordagem das cidades do sertão nordestino brasileiro no cinema, como vimos, é um tema recorrente à maioria das produções na atualidade. Processo que levou à construção de uma representação, por parte dos diretores, dessas localidades. No caso do filme *Canta Maria*, dirigido e produzido por Francisco Ramalho Junior, essa representação diz respeito ao contexto destas cidades entre as décadas de 1930 a 1940, período onde os conflitos sociais conduziram à lutas de classes e a formação de grupos, ou bandos, que buscavam, ao seu modo, justiça social.

A produção é marcada como o retorno de Ramalho Junior na direção de filmes, cujo trabalho tem início na década de 1960, com o filme *Anuska: Manequim e Mulher* (SABADIN, 2009). Sua formação profissional se iniciou quando cursava engenharia da Escola Politécnica de São Paulo, pois sendo frequentador assíduo das salas de cinema, e participando constantemente de seminários e fóruns que debatiam sobre literatura e arte, acabou optando por tornar-se cineasta (op. cit).

Entre seus trabalhos destacam-se alguns como importantes produções do cinema nacional, como *À Flor da Pele* (1976), *O Cortiço* (1977), *Paula, a História de uma Subversiva* (1978), *Besame Mucho* (1987), entre outros. Além das produções desenvolvidas em parceria de Hector Babento, como *O Beijo da Mulher-Aranha* (1984), *Brincando nos Campos do Senhor* (1990) e *Coração Iluminado* (1998), etc (op.cit).

O enredo do filme foi desenvolvido por Francisco Ramalho, a partir do livro de Francisco Dantas²³, *Os Desvalidos*, escrito em 1993. Esse, porém, passou por grandes alterações para adaptar-se ao formato fílmico e à linguagem do diretor. Destas podemos destacar três grandes modificações, a primeira refere-se à ambientação da trama, que, no livro seria uma cidade do sertão sergipano e, no filme, passa a ser uma cidade do sertão paraibano; a segunda, que, segundo Ramalho (Informação verbal, 2013), foi a mais representativa, sendo a transição do foco da abordagem que centrava-se no personagem Felipe, para Maria, que torna-se personagem principal do filme; e a terceira, que promoveu a alteração do nome da produção, que inicialmente era *Os Desvalidos*, para *Canta Maria*. Sobre esta última, o diretor (RAMALHO, Informação verbal, 2013), destaca que o caráter da mudança foi essencialmente comercial, pois o termo é conhecido, apenas no nordeste.

²³ Francisco J. C. Dantas é um escritor alagoano, professor da Universidade Federal de Sergipe, que recebeu em 2000 o Prêmio Internacional União Latina de Literaturas Românicas

Canta Maria, cujo nome original era *Os Desvalidos*, é um filme ambientado no nordeste da década de 1930 e narra a história de uma jovem viúva, Maria, filha de família abastada, que tem seus pais assassinados durante uma emboscada da Volantes, quando ocultavam a passagem do bando de Lampião em sua fazenda. Órfã, Maria vai morar na cidade, na casa da sua tia, cujo marido é prefeito. Nesse período conhece Felipe, um amansador de cavalos, que mora num sítio nas proximidades da cidade com seu sobrinho, Coriolano, e acaba casando. Posteriormente Felipe torna-se caixeiro, quando, então, durante uma de suas viagens, acabam surgindo rumores na cidade de um possível triângulo amoroso. As discussões levam ao fim do casamento, e Maria se une ao bando de Lampião, até que reencontra Coriolano e inicia uma nova vida.

A produção não foi o primeiro contato do diretor com o nordeste, cujo responsável foi o filme *Nordeste: Repente, Cordel e Canção* em 1977, quando trabalhou juntamente com Tânia Quaresma (SABADIN, 2009). Esse trabalho pode ser apontado como o ponto de partida para o conhecimento e relação de Ramalho Junior com a região. Pois, tratando-se de um documentário, abordava a vida dos cordelistas do nordeste, através de depoimentos gravados *in loco* pela produção.

A representação que aborda do nordeste na produção em análise, contudo, difere do que sua formação e vivência profissionais apontam como possível resultado, em especial, em decorrência da forte influência de sua participação nos movimentos políticos de esquerda de década de 1960 (ESTADÃO, 2006).

Para a composição da representação da cidade nordestina que ambienta o filme, mesmo tratando de um contexto pretérito, o diretor tomou como referência aspectos da atualidade, que tiveram como objetivo conduzir ao melhor entendimento e apropriação pelos espectadores. O que, contudo, não anulou a inserção de elementos já identificados na representação recorrente em toda trajetória do cinema nacional. Nesse sentido, buscou alternar elementos conhecidos do contexto urbano do sertão nordestino, com elementos atípicos na representação dessas cidades, porém incidentes no seu cotidiano, ou, ainda, abordou de forma diversa os elementos compositivos da representação consolidada.

Esse processo decorre, como dito, da formação do diretor, que, segundo relatou em entrevista (op. cit), resultou numa representação do nordeste que formou na década de 1960, período em que essas cidades eram vistas sob à óptica dos romancistas da década de 1930, e

utilizou em trabalhos cinematográficos na década de 1970²⁴. Para explorar aspectos do nordeste atual, buscou, então, consultar outros produtores e diretores, que recentemente haviam trabalhado em produções que abordavam a região.

Então, de certo modo, conheço o nordeste. Tive profunda influência, na minha formação, da literatura nordestina. E era um pouco o que eu estava querendo fazer, era um texto nordestino para a mim mesmo, e renascer no que eu entendi como nordeste. Nos anos 1960, que eu fiz faculdade, a gente achava que a salvação... nós tínhamos que salvar o nordeste. Mais tarde, quando comecei o *Canta Maria*, minha visão já era completamente diferente, o nordeste salvou a si mesmo, e não tem que ter anjos salvadores, etc. (RAMALHO, Informação verbal, 2013)

Isto pois, em *Canta Maria*, aborda um contexto social do nordeste da década de 1930 ainda pouco comum ao cinema nacional. O cangaço e as questões sociais não são o foco do filme, o diretor faz ressalva à estes apenas como plano de fundo, ou como uma tentativa de ambientar culturalmente, socialmente e geograficamente a sua obra. Na produção Ramalho Junior busca retratar, e mostrar, uma face do nordeste ainda pouco conhecida, e o faz através da representação de uma classe média em ascensão, cujas famílias podem ter filhas, como Maria, com certo grau de escolaridade, e residências que fogem ao padrão tipológico explorado nas produções, de casas simples, sem ornatos e mobiliário restrito. Como exemplo, podemos destacar a cena onde Felipe pede ao tio de Maria o consentimento para casar com ela (Imagem 66), contatando-se, na composição a residência de uma família de classe média, com mobiliário e ornatos com muitos detalhes.



Imagem 66: Cena (00:17:22)
Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

Os elementos paisagístico utilizados pelo diretor, também buscam explorar um nordeste ‘desconhecido’, com paisagens verdes, grandes lagos e açudes, além do solo rochoso que mostra a passagem de um longo período chuvoso. Para isso, as locações alternam, entre

²⁴ Aqui nos referimos à produção *Nordeste: Repente, Cordel e Canção*, abordada no Capítulo 3, item A Análise Fílmica do Filme *Canta Maria*.

cenários áridos registrado na cidade de Cabaceiras, e áreas verdes em reservas ambientais em Pernambuco. Segundo a crítica do Estadão (2006), este aspecto da produção está relacionado à tentativa do diretor em tornar fílmica a história narrada por Francisco Dantas, que consideravam de pouca “expressão” para o cinema.

Em *Canta Maria*, o diretor optou por representar de uma forma diversa esses elementos, buscando abordar uma face das cidades nordestinas ainda pouco explorada nas produções. Assim, foram escolhidas locações no entorno da cidade, que mostram aspectos e elementos da vegetação e solo em um período chuvoso. “Que eu queria verde, tá? Não queria mostrar que o nordeste era seco, árido, apenas, entende? Então esse foi o conceito de direção, do pensamento que orientou o filme, da escolha de localizações, e como nós trabalhamos” (RAMALHO, 2013).

As cenas a seguir contextualizam sequências que mostram um nordeste avesso à aridez do sertão, com grandes áreas verdes e reservatórios d'água. Na primeira (Imagem 67), Felipe retorna da cidade aborrecido após ouvir os rumores do possível caso amoroso de Maria com Coriolano, passando por áreas de vegetação verde, que mescla espécies de grande e pequeno porte, sendo essas da área rural da cidade de Arcoverde, Pernambuco. Nas seguintes, o Lajedo de Pai Mateus aparece com lodo nas rochas (Imagem 68) dando indícios de chuva nos últimos tempos e, ainda, áreas que conformam açudes (Imagem 69).



Imagem 67: Cena (01:17:21)



Imagem 68: Cena (01:09:12)



Imagem 69: Cena (01:08:27)

Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

Esta, contudo, não foi a única forma de abordagem dos elementos naturais, pois também aparecem como foram conhecidos através da representação do cinema nacional, ou seja, trechos do solo seco e vegetação da caatinga, com pouco verde, também foram explorados, como pode ser constatado através do solo e das vegetações secas que compõem a cena exposta a seguir (Imagem 70). Acerca do solo da região, destaca-se, ainda, a sua utilização, por ser composto, basicamente, de barro vermelho, na argamassa utilizada na construção da edificação rural que sediou o cenário do sítio de Felipe.



Imagem 70: Cena (00:13:50)
Fonte: Filme Canta Maria, 2006.

Quanto à contextualização da área urbana na trama, isto é, representação da cidade nordestina no filme, podemos dizer que segue a tendência de construí-la a partir de elementos facilmente reconhecíveis e localizáveis, tornando-a lugar de experiências e identificações. Esse processo acontece quando são incorporados os atributos da região, que são aspectos caracterizadores e identificáveis²⁵. Assim, a maior parte deles, fazem parte da representação veiculada ao longo da trajetória do cinema nacional.

Nessa construção, a cidade sede das locações também têm grande influência, pois, contendo a maior parte dos elementos que identificam e caracterizam a região, levam à legitimação da representação abordada. Além desses condicionantes, outros, de ordem técnica e orçamentária, são ponderados quando da escolha de uma localidade, como ocorreu na seleção da cidade de Cabaceiras para cenário do filme. Segundo, Ramalho (op. cit), a tarefa de eger a localidade sede das gravações do filme foi uma tarefa árdua, pois “Achar o nordeste nos anos 1930, no nordeste do ano 2000, era quase absurdo”, visto que, ainda segundo o diretor, diversas modificações, vindas com o desenvolvimento e o crescimento dessas cidades, haviam ocorrido.

Nesse sentido, para seleção da localidade sede da maior parte das locações, o diretor buscou aquela que melhor atendesse os aspectos expostos, cuja escolha resultou de uma avaliação mediante pesquisa em quase toda a região nordeste. Como justificativa, o diretor afirma que Cabaceiras possuía a maior parte dos elementos necessários à composição do filme, entre eles, citou a possibilidade de ter realizado, também, grande quantidade de gravações na zona rural da cidade, além do fato da área urbana possuir porções onde não

²⁵ Essas colocações partem do entendimento adotada na pesquisa de que os lugares onde se concentram a maior quantidade de atributos são aqueles mais facilmente identificáveis a medida em que estes elementos são bens culturais que ajudam a definir, caracterizar e identificar um contexto. Conforme explicado no primeiro capítulo.

havia “conotação industrial” (op. cit), assim como apontou em entrevista relatando a imagem à seguir (Imagem 71), quando Maria chega à cidade e encontra Londrino. Ou seja, o conjunto arquitetônico e urbanístico conformado pelos edifícios, vias, praças, quarteirões, lotes e demais elementos da cidade de Cabaceiras, mantém a maioria de suas características históricas, assim como, a estética vernacular.



Imagem 71: Cena (00:51:00)
Fonte: Filme Canta Maria, 2008.

Sobre a representação das cidades nordestinas formulada pelo diretor, Viana (2007) afirma que o mesmo se utiliza da subjetividade nas abordagens para despertar no espectador a sensação de localização. Entendemos este posicionamento devido à incidência, no filme, como dito, de elementos como forma de despertar a memória e experiências que nos levam à localização. Ainda acerca da facilidade de reconhecimento da representação dos espaços que Ramalho Junior constrói, Barreto (2009) afirma que ocorre devido à obra ser “sustentada por uma fonte literária”. Neste caso, o intérprete se refere à forte influência que os cineastas tiveram dos romances da década de 1930 na sua formação, que condicionaram a escolha de elementos e características das cidades nordestinas que compõem a sua representação.

Nas cenas abaixo, podemos identificar vários elementos que justificam este posicionamento, pois, sendo recorrentes na maioria das produções cinematográficas que abordam as cidades nordestinas, os entendemos como símbolos que ajudam na construção da representação dessas localidades. Além disso, esses elementos e práticas continuam a fazer parte do *modus vivendi* da região, o que reforça a facilidade com que são reconhecidos.

Na primeira cena (Imagem 72), abertura do filme, podemos ver o artesanato da região, ainda presente no cotidiano das cidades nordestinas, utilizado como forma de localização. A segunda (Imagem 73), também do início da produção, para localização geográfica da trama, o diretor utiliza a bandeira do estado da Paraíba e deixa transparecer a imagem, pintada na

Igreja Matriz da cidade de Cabaceiras, para a produção de *O Auto da Compadecida*. Já na terceira (Imagem 74), quando o prefeito realiza uma festa em sua residência, que acaba promovendo o primeiro contato de Maria com Felipe, um grupo de forró é utilizado para compor a cena de uma festa em residência familiar, contexto ainda muito presente no dia-a-dia dessas cidades. Na quarta (Imagem 75), quando após o casamento, Felipe e Maria iniciam uma nova rotina no sítio dele, a representação da religiosidade, atesta uma forte presença do catolicismo, assim, na ambientação das residências, imagens de santos católicos, populares na região, são utilizados, como por exemplo, o Padre Cícero.



Imagem 72: Cena (00:02:33)



Imagem 73: Cena (00:02:21)



Imagem 74: Cena (00:24:38)



Imagem 75: Cena (00:35:00)

Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

A utilização destes elementos também desempenha outra função, servem para ambientar temporalmente a produção, foram necessárias, contudo, intervenções na cidade, que tiveram por objetivo subtrair todos os elementos advindos da contemporaneidade, entre eles a pavimentação das vias, a fiação elétrica e a alteração das cores das fachadas das edificações. A partir dessa empreitada podemos identificar os elementos do contexto urbano local, utilizados na composição da representação das cidades dessa região no cinema. Destes, alguns se destacam por sua utilização já nas primeiras cenas do filme, que têm, segundo o diretor (RAMALHO, 2013), objetivo de ambientar geográfica e culturalmente as produções.

Eu tinha que definir o local, coloquei até a bandeira da Paraíba. Ta lá na igreja. Nós estamos filmando na parte de trás da igreja, onde nós construímos essa feira. E na abertura do filme que tinha que, de imediato, definir que era um pequeno povoado nos anos 1930, de uma região chamada

nordeste do Brasil. Eu te digo, isso foi compreendido no mundo. Que eu passei o filme em Chicago e em Tóquio, para dar dois exemplos. (op. cit)

Assim, além dos elementos citados, também destacamos os figurantes que representavam distintos arquétipos²⁶ da sociedade sertaneja, todos relacionando-se na feira, que seria o ponto de encontro mais importante destas localidades. Na cena abaixo (Imagem 76), um vendedor da feira, com roupas de couro vende carne seca, outros atributos locais.



Imagens 76: Cenas (00:02:15)
Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

Na construção da representação do nordestino, o diretor deixa transparecer as duas linhas que segue nesta composição, a primeira é marcada pela forte influência do Cinema Novo, que exemplificamos através dos modos do personagem Felipe, homem rude, sem escolaridade e que desenvolve atividade característica à região, como podemos observar na cena onde Felipe encontra Coriolano na cidade (Imagem 77), quando esta desenvolvendo seu ofício, domar cavalos, muito valorizado no nordeste. Já a segunda linguagem compositiva que utiliza, é aquela que deixa transparecer a influência do contexto presente, onde são utilizados os elementos, como citado, que ainda fazem parte do cotidiano das cidades nordestinas. Para exemplificar esta última, citamos a composição da personagem Maria, mulher letrada, que retrata uma personalidade feminina incidente no contexto nordestino da década de 1930, mas que, só na contemporaneidade se tornou conhecida. Na cena que citamos a seguir (Imagem 78), onde Maria guia Coriolano durante passeio na cidade, podemos observar sua personalidade decidida, que não se incomoda com a avaliação e os boatos dos moradores na cidade.

²⁶ Arquétipos são imagens mentais claras, isto é, coletivas do conjunto de valores e comportamentos que definem os sujeitos no inconsciente humano (Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/arquétipo/>, acessado em ago/2013.)



Imagem 77: Cena (00:04:24)



Imagem 78: Cena (00:52:50)

Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

Na abordagem dos habitantes das cidades nordestinas, que faz por meio de arquétipo, também podemos observar que o diretor diverge da representação consolidada dessa região, onde, em geral, a sociedade era abordada como subdesenvolvida e carente financeiramente. Porém, ao final da narrativa, como mostra a cena do desfecho da trama (Imagem 79) quando a personagem principal exhibe seu filho, justifica a escolha das características físicas dos figurantes, em especial da referida criança, pelo fato destes, sendo, em geral, morenos, remetem à fisionomia identificável dos habitantes da região à nível nacional.

(...) eu queria muito tirar uma visão do nordeste, era aquele nordeste que o sistema brasileiro tantas vezes mostrou, são das pessoas famintas, das pessoas deserdadas, dos meus desvalidos... e mostrar que já surgia, naquele período (década de 1930), a classe média, e, conseqüentemente, o empreendedor. (...) a escolha do figurante para representar o filho de Maria, levou em consideração as suas características físicas, buscando identificar aquele que melhor se adequasse ao biótipo conhecido do habitante das cidades nordestinas. (RAMALHO, Informação verbal, 2013).



Imagem 79: Cena (01:30:18)

Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

O cangaço também é utilizado para compor a representação das sociedades das cidades nordestinas, sendo esse, um dos elementos mais facilmente identificáveis, e recorrente, na abordagem dos diretores ao longo dos ciclos do cinema nacional. Neste ponto, podemos observar que a construção de Ramalho segue esta mesma abordagem histórica

citada, variando, porém, a forma de composição, que deriva, das influências da formação profissional do diretor. Logo, na representação desta sociedade no filme, o que a identifica são as contradições, resultantes de uma população diversa, tanto em termos religiosos, quanto no que se refere à aceitação das legislações da época.

A história passa nos anos 1930, tá? É um longo período, período em que havia o reino do cangaço, um reino, digamos assim, de desordem, de certo modo, dos bandoleiros que eram, sei lá eu, sem Deus, nem sem lei; ou com Deus e com lei. É contraditório isso que eu estou dizendo, mas é verdade, tá? E eu tinha estudado muito o cangaço já, antes. Houve um momento até que eu quis filmar *Cangaceiros* de José Lins do Rêgo.[...] E amava muito...e na minha juventude, posterior, crescimento o filme Cangaço foi feito presente. (RAMALHO, 2013)

Dando continuidade ao destaque destes elementos identificadores, tratamos, então, da utilização da arquitetura, que auxiliou na localização temporal e geográfica da trama. O primeiro representante deste grupo seria, então, a igreja, um dos componentes mais importantes da estrutura urbana das localidades do interior, devido, entre outros aspectos, à importância da religião católica e sua função como referencial visual e morfológico do espaço. Sobre essa edificação ressalta-se, ainda, que a mesma à nível nacional, serviu para identificar a cidade de Cabaceiras, à medida que a pintura executada para as filmagens da produção *Auto da Compadecida*, em 1998, foi mantida.

Vale ressaltar que a igreja aparece com um dos elementos mais importantes da trama, atuando como localizador do enredo, à medida que sedia os trechos de clímax da história, os contextualizando como de grande importância não apenas à vida dos personagens principais, como também, à população da cidade representada na produção. Nas cenas a seguir mostram três passagens importantes da narrativa todas sediadas pelo pátio da Catedral da Cabaceiras, que aparece como elemento centralizador, sendo eles: a chegada de Coriolano, sobrinho de Felipe à cidade, após a morte de sua mãe (Imagem 80); o casamento de Felipe e Maria, após realizado, é registrado em frente à igreja Matriz da cidade (Imagem 81); e as cenas referentes à invasão dos cangaceiros à cidade, buscando vingar a morte dos companheiro na emboscada que ocorreu na fazenda dos pais de Maria (Imagem 82).



Imagem 80: Cena (00:17:10)



Imagem 81: Cena (00:31:16)
Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.



Imagem 82: Cena (00:40:01)

Um outro importante atributo da cidade de Cabaceiras, que seria um dos elementos da Igreja Matriz da cidade, pode ser reconhecido na Imagem 71. Podemos perceber que a pintura realizada na produção *O Auto da Compadecida*, que sediou o cenário da morte dos personagens quando da invasão dos cangaceiros, foi mantida na produção, e à ela foi acrescida a bandeira da Paraíba, numa atitude descrita pelo diretor como forma de localizar a trama. A ação de não encobrir por completo a pintura, nos mostra que a mesma é um elemento que identifica a cidade e, com isso a região. O que comprova, também, que o reconhecimento do cinema como atributo da cidade, já foi percebido não só pelos moradores locais, como pelos diretores, que passam, também, a se utilizar deste elemento nas suas representações.

O segundo grupo de elementos arquitetônico utilizados, diz respeito às edificações residenciais, que foram representadas no filme por meio de duas tipologias básicas, uma referente às edificações na zona urbana e outra rural. Na primeira as edificações são representadas como construções simples, tanto do ponto de vista estético, quanto estrutural. Sobre este aspecto, Ramalho (2013) aborda ao tratar das locações escolhidas e dos condicionantes técnicos envolvidos, “ [...] e mesmo as cenas de interior não dariam para serem feitas com chuva, porque a casinha era muito, muito simples e a chuva não permitiria captar o som. E nem por refletores em cima”. Na cena que mostra a cada do tio de Maria (Imagem 83), o Prefeito da cidade, durante a festa, a edificação utilizada como cenário é citada por Ramalho (Informação verbal, 2013) para exemplificar as limitações que a arquitetura local impôs quando das gravações.



Imagem 83: Cena (00:26:09)
Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

As residências da área urbana, ainda, aparecem no enredo como ponto de encontro e convergência dos personagens que habitam os dois extremos, cidade e campo, abordados no filme. Sediando um evento típico dos costumes que fazem parte dos atributos das cidades nordestinas, que seriam pequenos arraiais.

Quanto à arquitetura rural, esta foi representada por meio de duas edificações de portes distintos, onde uma retrata o cotidiano e o contexto da classe média da região, sendo uma casa de fazenda ampla, cercada de alpendre/terraço, onde são realizadas as refeições mais importantes. Como mostra a cena a seguir (Imagem 84), onde aparece a casa da fazenda dos pais de Maria. A segunda construção abordada, remete à arquitetura vernacular rural, erguida em pau-a-pique, localizada em sítios nos arredores da cidade e com cômodos de pequena dimensão. Essa segunda abordagem foi realizada no filme por meio da construção de um cenário, pois, segundo o Ramalho (2013), as edificações com esse perfil disponíveis na área, não possuíam dimensões internas que possibilitassem o trabalho técnico. “Então daí construimos esse casebre, de barro, pau-a-pique, com uma dimensão maior do que o real, porque era uma casa estúdio... E que não podia aparecer, de como eu filmasse, que ela era grande [...]” (op.cit). Assim, o diretor cita a casa de Felipe (Imagem 85), onde Maria passa a morar depois do casamento.



Imagem 84: Cena (00:07:34)



Imagem 85: Cena (01:06:34)

Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

A última tipologia arquitetônica abordada foi a comercial, representada na forma de um armazém, localizado próximo à igreja da cidade, e cujo nome, faz referência à um símbolo da cidade de Cabaceiras, o Bode Rei. Essa edificação, assim como as demais, representa-se a simplicidade técnica e estética da arquitetura local, o que nos leva a concluir que, na representação de Ramalho no filme, esta seria uma característica das cidades nordestinas brasileiras. Sobre a função da edificação, ressaltamos, ainda, que o diretor abordou outro traço aspectos dessas cidades, que seria a existência de um ponto comercial que dispõem dos mais

variados produtos, desde alimentícios até tecidos, utensílios domésticos e artigos em couro. Para, então, compor esta representação, utilizou de objetos típicos da cidade de Cabaceiras, que seriam roupas e artigos em couro de bode, cabaças, utensílios domésticos de artesanato local, entre outros. As imagens a seguir mostram o interior das edificações comerciais, na cena onde o comerciante, durante a invasão dos cangaceiros, fecha a porta (Imagem 86); e as suas fachadas principais, nas cenas onde, após confronto com a polícia local, que teve auxílio da volante, os cangaceiros fogem da cidade, e Felipe, Maria e Coriolano, se deslocam para frente da igreja, onde se encontram com a população (Imagem 87).



Imagem 86: Cena (00:38:47)



Imagem 87: Cena (00:39:50)

Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006

Outros elementos e características das cidades do nordeste também foram incluídos quando da abordagem da arquitetura. Estes se referem aos hábitos e costumes dos habitantes que, somados, configuram o *modus vivendi* dessa região. Assim, a culinária local foi representada no filme por meio de alimentos como cuscuz, carne seca/sol, queijo, nata, entre outros, como contata-se na cena onde os pais de Maria dão abrigo ao bando de Lampião e promovem almoço como forma de confraternização (Imagem 88). Sobre este ponto, o diretor justifica que a seleção foi feita com base na representação que tinham acerca da alimentação da região, e afirma que estaria de acordo com a realidade, à medida que, o autor do livro que utilizou como referencia para construção do enredo, que é nordestino de Sergipe, concordou com a abordagem.

Foi tudo preparado exatamente como nós (produção) desejávamos, o tipo de queijo, o tipo de... olha o vaso aqui com o...como chama? Não é queijo é...nata! Exatamente, tá? Tudo foi de acordo com o que nós conhecíamos. O autor do livro foi me visitar nas filmagens, ficou muito contente com o local, e gostou muito do filme. (RAMALHO, Informação verbal, 2013).



Imagem 88: Cena (00:08:41)
Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

A religiosidade católica também foi explorada no filme como uma das características do *modus vivendi* da região, cuja abordagem partilha da representação incidente em outros ciclos do cinema nacional. Em *Canta Maria*, sua representação ocorreu por meio da inserção de imagens de santos católicos, como na cena em que o comandante da volante beija a imagem de Padre Cícero antes de ordenar o ataque ao bando de Lampião (Imagem 89); assim como, da existência de cruzeiros na paisagem, localizado na área rural e, assim, incidente nas cenas que mostram a residência de Felipe (Imagem 90). Sobre este último elemento, vale ressaltar que foi apontado como atributo da cidade de Cabaceiras, pois, assim como atua no filme, o mesmo tem por função localização geográfica e ponto de culto à religião, que, em alguns casos, responde à figura de personagens locais. O diretor ciente destes aspectos e da importância desses elementos no contexto local, os insere na representação.

Aqui o nosso amigo, o chefe da Volante, eu queria caracterizá-lo como elemento, assim também como um lado humano. Então toda vez que ele vai dá um tiro, ele beija o santo antes do tiro. Tá? [...] Aqui é o sítio de Felipe. Eu queria muito que houvesse uma...que eu chamo assim, uma localização geográfica. Então há uma cruz, que eu coloquei essa cruz aí...isso aí não existia e ela é vista tanto do sítio de Felipe quanto da cidade. Aparece e aqui também, para definir que o sítio é distante, mas não tão distante [...] (RAMALHO, 2013)



Imagem 89: Cena (00:10:38)



Imagem 90: Cena (00:28:08)

Fonte: Filme *Canta Maria*, 2006.

Os condicionantes naturais de uma região, como o clima, a vegetação e o solo, respondem às suas características físicas, que podem influenciar na concepção da arquitetura e no *modus vivendi* da população. Em algumas localidades, como no caso das cidades do nordeste brasileiro, essa também condicionou a economia e a cultura da região. Além disso, como resultado do clima, ocasionou problemas, como as secas e estiagens, que acabaram por tornar a região conhecida, e, conseqüentemente, estão presentes na sua representação no cinema nacional.

Com a análise da representação da cidade nordestina abordada por Ramalho na presente produção, podemos observar que, a maioria dos aspectos e elementos característicos utilizados na sua composição, são encontrados na cidade de Cabaceiras, sendo estes, anteriormente, identificados como parte dos seus atributos. Além disso, muitos também estão presentes na representação criada ao longo da trajetória do cinema nacional. O que significaria dizer que, no contexto da produção em análise, Cabaceiras possui todos os elementos que podem identificá-la como representação das cidades nordestinas no cinema.

Tratando do ponto de vista técnico, interpretes como Monteiro (2006), afirmam que, mesmo se utilizando de elementos poucos conhecidos na representação do nordeste no cinema, não há inovações técnicas no seu trabalho, caracterizando sua abordagem como “tradicional”. “O filme é narrado com muita simplicidade e linearidade, não há nenhuma tentativa de fazer algo diferente ou moderno”(op. cit). Acrescenta, ainda, que a locação escolhida, Cabaceiras proporcionou boa parte dos cenários necessários ao enredo.

3.1.3. O Filme *Romance*

O terceiro filme a ser analisado e que, também, teve parte de suas locações sediadas na cidade de Cabaceiras, é *Romance*. Este, assim como o primeiro, foi produzido e dirigido por Guel Arraes e faz parte das produções da Globo Filme. Neste, porém, muitas de suas características e aspectos, diferem da produção narrada anteriormente, seja pelo formato distinto, seja pelo contexto da obra e ou do cinema nacional na época.

Romance é o quarto filme do diretor, e primeiro do gênero romance, sendo seus antecessores comédias. Neste, várias formas de amor são discutidas e, para isso, Guel se inspira em um clássico da literatura internacional, Tristão e Isolda, que, ao servir, também

como base para a trama, leva à abordagem das relações emocionais humanas e dos conflitos culturais dos atores de teatro no cenário nacional.

Para a montagem de seu roteiro, o diretor contou com a participação de Jorge Furtado, colega e, também, diretor do Núcleo Guel Arraes, da emissora Globo de comunicação. O trabalho do co-autor se assemelha ao de Guel, a medida que os dois têm, no cinema nacional, uma trajetória parecida, que teve início com a atuação na televisão brasileira por volta da década de 1980. Jorge, contudo, teve uma formação autodidata e iniciou sua carreira no audiovisual nacional como repórter, passando por editor e, na década de 1990, como roteirista (ALMEIDA; OLIVEIRA, 2013). Foi, contudo, nos anos 2000, que começou a atuar como diretor, no citado núcleo, e em 2002 produziu seu primeiro longa metragem, *Houve uma vez dois verões*(op.cit). Em 2007, quando começou a trabalhar com Guel Arraes em *Romance*, o diretor já havia recebido, em 2003, o título de melhor filme nacional com a produção *O homem que copiava*.

A fórmula que o diretor, Guel Arraes, utiliza em suas produções se inverte no caso analisado, sendo esta uma das intenções do autor. Em geral, seus filmes tem com base a comédia com doses de romance, neste, porém, a base do enredo varia, passando o romance a representar o foco principal da trama que, ainda no inverso, se agracia com pontos de comédia, inseridos no desenrolar da história.

O diretor considera esse o seu trabalho mais “pessoal” (G1, 2008), cuja liberdade de escolha do tema e a inovação do formato, distinto, como vimos, do que até então havia trabalhado, podem estar associados ao fato de não haver, nesta produção, a necessidade de audiência e público, como era esperado no *O Auto* e nas produções televisivas que também dirige. Isto é, mesmo tendo inaugurado a tendência do cinema nacional, em buscar parcerias com a televisão, no seu caso, ao adaptar consagrados programas da televisão para o cinema, *Romance* foi desenvolvido exclusivamente para este fim. Outro ponto importante, destacado por Barbosa e Mousinho (2010), quanto à este aspecto, é que a produção não possui as “referências constantes” no “universo televisivo”, o que reforça a liberdade de produção citada anteriormente.

O experimentalismo, que também caracteriza a obra deste diretor, está presente no filme. Sendo marcado pela forma como os atores se portam em cena, encenação que remete à uma crítica que faz ao contexto cultural atual. Além disso, o filme teria uma temática adulta, cuja incidência de uma sequência de nudez e sexo, até então, inédito às suas produções, vem a comprovar (GUEL apud G1, 2008).

As gravações foram iniciadas no ano de 2007 e narram a história de um casal de atores, Pedro e Ana, que vive os conflitos do amor, na vida e no trabalho, baseados, como citado, na obra de Tristão e Isolda, cuja narrativa conduz e dá início à trama da produção, sendo encenada pelos atores principais. *Romance* aborda, ainda, os conflitos da relação entre as produções televisivas e teatrais, pois, a primeira estaria interessada em atender à uma demanda que busca nas produções um ideal ou representação de felicidade, amor e trabalho, já no teatro, seu objetivo maior seria responder à arte, cuja ligação acontece através da abordagem de clássicos, onde o desfecho esperado seria a intenção original do autor, independente da expectativa do público.

São as dualidades que marcam o filme, sendo representadas através do ‘amor vivido’ e o ‘amor amor trágico’; a fama por milhões de telespectadores e a atenção de um público na platéia do teatro; a vida nas metrópoles e os costumes do sertão nordestino brasileiros; e a esperteza do homem da metrópole e a simplicidade e ingenuidade do sertanejo.

A existência de possíveis conflitos entre os pólos citados, traduzem alguns aspectos da realidade, que vão além do antagonismo em relação ao amor, que permeia toda a trama, e nos levam ao entendimento de que vida e arte se copiam. A abordagem acerca da divergência entre teatro e televisão, em especial as tele-novelas, conduz à discussão atual em relação à qualidade das produções televisivas, que buscam, cada vez mais, o apelo à massa. Este processo, teria como reflexo limites ao trabalho do diretor, que condicionaria a sua intenção a formular representações que tivessem como objetivo satisfazer os anseios do público, anteriormente descritos.

O debate deste conflito na produção, cuja trama foi desenvolvida por dois importantes diretores do audiovisual nacional e que possuem representativa participação nas produções televisivas, pode ser entendido como uma crítica, ao processo que, além do exposto, compromete sua formação e características profissionais, ao impor adaptações à linguagem e estética que lhes são pertinentes e os identificam. A divergência é tão clara, assim como, o posicionamento do diretores em relação à qualidade dos trabalhos que não buscam por grandes audiências, decorrente da liberdade de produção, que a representação dos atores em cena se assemelha à encenações teatrais. Outro aspecto do filme que reforça esta opinião dos roteiristas é a presença de estereótipos do cinema e da televisão representados por cada personagem, como o diretor e roteirista idealista, a produtora, o diretor de importante emissora de televisão, o ator de novela querido do público, entre outros.

Essa dualidade encenada pelas atores nos mostra, que as produções televisivas tem pouca qualidade cultural e de produção, visam apenas atender a uma expectativa do público e, por vezes, desconsideram grandes traços e aspectos de conhecidas e renomadas obras de que se espelham. O teatro congregaria, então, a representação fiel à peça ou obra original, e o público buscaria o trabalho/interpretação dos atores e não por um final ou um contentamento com a história (que muitas vezes só é atingida quando um ator querido é utilizado).

Outra divergência abordada no filme, seria em relação à paisagem nordestina e a paisagem urbana nas metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo. A representação destas conformam dois extremos marcados, essencialmente, através do perfil das suas sociedades e dos marcos, ou atributos, que identificam essas porções do espaço nacional. Essa abordagem acontece quando Pedro, ao ser convidado para dirigir um especial de televisão, resolve adaptar o citado romance medieval à cultura do nordeste da década de 1920. Assim, novos personagens surgem na trama, e as locações se transferem para a zona rural da cidade de Cabaceiras. As cenas a seguir (Imagens 91 e 92), mostram as imagens iniciais que contextualizam a chegada dos personagens à região nordeste, onde podemos ver o destaque da vegetação seca, o clima quente e o solo de barro vermelho. A sequência da primeira, dá continuidade a localização da trama, e continua focando aspectos da região que remetem ao clima seco, com poucas chuvas, a vegetação também seca e o solo pedregoso.



Imagens 91 e 92: Cenas utilizadas para ambientar a produção no sertão.

Fonte: Filme *Romance*, 2008.

A produção aqui abordada difere em vários aspectos das anteriores, a primeira divergência seria o fato da mesma não se reportar, exclusivamente, à uma época pretérita. Em *Romance*, a abordagem histórica se restringe à alguns trechos, pois compõe apenas partes da narrativa, não sendo o foco principal. Vale salientar que, este fato não compromete as observações e conclusões das narrativas mediante comparação dos resultados pois, a formulação de uma representação, assim como da linguagem fílmica, é realizada de acordo com o contexto presente. Neste caso, podemos concluir que, mesmo abordando distintas

temporalidades, estaria no contexto presente da produção, as motivações, limitações e condicionantes que conduziram e influenciaram o diretor na construção da representação das cidades nordestina que utiliza.

Na construção do período histórico no filme, é a vegetação e a arquitetura rural, somados aos modos e costume da sociedade que o reconstroem. Ou seja, quando da gravação da minissérie no filme, quando a cultura nordestina da década de 1932 é ilustrada, contextualizando o romance de *Tristão e Isolda*, são as paisagens rochosas, que congregam vegetação seca e o lajedo de pai Mateus, que reconstroem esses elementos (Imagem 91).

Ainda em comparação à produção anterior, *O Auto da Compadecida*, em *Romance a representação do nordeste* não tem como destaque seus problemas sociais, mas sim sua cultura. A riqueza desta se destaca através da paisagem exótica, que desperta a curiosidade e cativa o público, através de elementos como a vegetação, o clima quente, seu patrimônio natural e as virtudes do homem sertanejo, como a lealdade, presteza e esforço. Assim, nesta produção, os atributos da cultura destacados, se reportam aos seus aspectos positivos, ou suas potencialidades.

Há contudo, pequenas influências da representação do nordeste construída no período do Cinema Novo, aspecto que, como dito no item anterior, é característico a formação do diretor. Neste filme, assim como na maior parte dos que pertencem à referida corrente cinematográfica, o homem sertanejo continua a ser visto como simples e que em tudo acredita, distante dos homens da cidade, espertos e descrentes.

Neste caso, porém, o nordestino se encanta, e acredita, não mais na religião católica, mas na representação criada pela mídia e veicula na televisão, representada através do fascínio e fanatismo dos populares aos conhecidos atores das telenovelas. Além disso, a representação da figura do nordestino neste filme, não mais está atrelada à imagem do homem à cavalo, que se dedica apenas à atividades rurais, mas sim um personagem que já teve contato com a vida nas grandes cidades, almeja participar do mundo dos famosos da televisão, fala, se veste e busca trabalhar nos mesmos locais tão almejados nas metrópoles. As cenas a seguir (Imagens 93, 94 e 95) mostram o trecho do filme quando moradores fazem teste para participar das gravações do filme, para sua composição o diretor contratou figurantes locais e estes possuem são responsáveis por representar as aspirações de parte de uma população cujo cinema já faz parte do cotidiano local, isto é, a percentagem dos moradores de Cabaceiras que se dedica à escola de teatro e busca seguir a profissão de ator.



Imagens 93, 94 e 95: Representação dos sertanejos em *Romance*
Fonte: Filme *Romance*, 2008.

Mesmo com as locações variando em três localidades, ou seja, com tomadas no Rio de Janeiro, São Paulo e em Cabaceiras, é na última que os pontos/cenas de clímax acontecem, destacando à sua importância na trama. Além disso, o amor que a figura do sertanejo, José de Anchieta, representado pelo personagem Orlando, desperta na atriz Ana, reforça a importância e a afetividade que alguns aspectos e a postura sociedade local possuem, ou seja, as virtudes do nordestino, mesmo diante de possíveis adversidade que passe na vida. A cena a seguir mostra o contato de Ana, personagem símbolo da vida urbana, encantada por Orlando, que seria um nordestino que apresenta as belezas da sua região (Imagem 96).



Imagem 96: Cena (01:23:35)
Fonte: Filme *Romance*, 2008.

Quanto à centralidade das cenas, que nesta produção acontecem, essencialmente, na área rural das cidades nordestinas, que, igualmente à área urbana, atuam na formação da sua identidade e na sua caracterização. Esta importância, em parte, é associada ao fato de, na maioria das cidades, a população na zona rural ser superior a que reside na cidade. Além disso, algumas atividades que complementam o cotidiano e a receita dessas localidades, são desenvolvidas nos arredores, em sítios, fazendas e pequenas comunidades. Sobre este aspecto do filme, acrescenta-se, ainda, outra diferenciação, pois nesta o nordeste não é trabalhado como temática central, ou seja, o mesmo é utilizado, apenas, como complemento em uma

parte do enredo. Como consequência, as locações não foram, em sua maioria, realizadas na cidade de Cabaceiras, sendo essas em estúdio nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Mesmo diante destes fatos, o nordeste tem importância fundamental no filme, pois ambienta os trechos da trama onde ocorrem o clímax. Além disso, sua abordagem decorre da vontade do diretor em abordar um “ambiente típico do Brasil” (ARRAES apud Academia Brasileira de Cinema, 2008), sendo este a Paraíba, cujo destaque estaria, entre outros aspectos, na sua cultura popular, que preserva a sua identidade histórica e mantém a autenticidade da realização de algumas práticas²⁷, e nos sujeitos, que, igualmente à região onde moram, reportam às raízes do país. “A Paraíba surgiu mais tarde, pela necessidade de que o especial de “Romance de Tristão e Isolda” fosse adaptado a algum ambiente típico do Brasil [...] O Nordeste era uma escolha natural” (op. cit).

O enredo do filme *Romance* não é, como nas outras produções, uma adaptação de um clássico da literatura nacional. O diretor, contudo, se utiliza de um clássico romance medieval como ponto de partida e convergência, dos dois personagens principais, sendo, também, responsável por conduzir à trama ao nordeste. Este fato, contudo, deriva da relação que o diretor, Guel Arraes, possui com a região, nesse sentido, localiza essa parte da trama na Paraíba.

A justificativa da escolha de Cabaceiras para a construção da representação das cidades nordestinas resultou, também, de uma necessidade da produção, que requeria uma abordagem medieval, assim como no romance abordado em cena. Diante disto o diretor, levando em consideração que a região possui a maioria das características e elementos, estruturais e estéticos, do passado preservado, justificou a sua escolha.

Há muitas conexões possíveis entre o Nordeste e a Idade Média européia. Por várias razões. A primeira é de influência mesmo. Quando os navegadores chegaram aqui, trouxeram parte dessa cultura. E no nordeste tudo ficou mais preservado. O sistema agrário sertanejo, considerado semi-feudal até pouco tempo, é herdeiro do medieval. Outros resquícios são o romance de cordel, que citam muitos contos europeus daquela época, e o maniqueísmo religioso. (ARRAES, apud FOLHA, 2008)

A representação foi, então, construída levando em consideração os elementos, aspectos e características que influenciaram a formação da região, pois, como alertou Arraes (2008), estes estiveram incluídos nas práticas dos colonizadores e permaneceram, devido à

²⁷ Acerca da manutenção da autenticidade das práticas, cabe citar Lira (2011), cujo posicionamento justifica a análise descrita. Isto pois afirma que, a manutenção de uma prática pode caracterizá-la como autêntica a medida em que “não se perde o elo porque tanto os modos de fazer como os modos de vida ou práticas sociais pretéritos continuam presentes nas gerações atuais [...]” (op. cit, p.171)

diversos fatores, até a contemporaneidade. Para essa construção, os elementos utilizados pelo diretor podem ser considerados bens culturais dessas cidades, pois sendo aqueles que pouco alteraram ao longo do tempo, congregam, ainda na atualidade, a maioria destas características originais. Além disso, são, também, facilmente identificáveis e reconhecíveis, o que, conseqüentemente, auxilia na localização dos espectadores.

Sobre este último aspecto, afirmamos, que, em partes, esta atitude pode estar associada a repetição, do diretor, da sua linguagem fílmica, pois esta, de certa forma, condicionou a uma mesma abordagem os elementos, porém incorporando, como típico às suas produções, novidades. Neste caso, podemos dizer que a representação que construiu dessa cidade, mescla elementos remanescentes da abordagem, feita ao longo da trajetória do cinema nacional, desses elementos com outros pouco conhecidos ou ainda inéditos à nível nacional.

O primeiro, e mais importante elemento da cidade de Cabaceiras abordado nessa representação, e que também é considerado um dos seus atributos, seria o Lajedo de Pai Matheus (Imagem 96), localidade que sedia todas as locações do filme realizadas no nordeste. Este fato, pode ser apontado como a buscar por situar, geograficamente e culturalmente o filme em uma cidade da Paraíba. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (2008), o diretor descreve alguns dos condicionantes que levaram a sua escolha, e também classifica a área como local de surpresas.

Em Romance eu filmei tudo na paisagem, mesmo, em volta do Lajedo do Pai Matheus. O lugar é lindo, desperdiçado lá no alto, e de onde se tem uma vista espetacular do sertão. O lajedado é um pedrão enorme com umas pedras redondas colocadas em cima, que parecem ter sido colocadas ali por astronautas. Uma paisagem muito original exótica e pouco conhecida. É como você conhecer o deserto do Saara, sabe? Conhecer o lajedado e seu vocabulário de paisagens. (ARRAES, apud op.cit)

A partir deste posicionamento do diretor, observamos que o lajedado teria duas características básicas, a primeira refere-se ao seu caráter inédito no contexto nacional, pela pouca exploração da área pelas produções cinematográficas que a cidade sedia, e pelo caráter 'exótico' da área como composição ambiental nordestina desconhecida. Já a segunda característica, diz respeito a manutenção da área ao longo do tempo e, com isso, do seu caráter histórico que, no contexto da produção, concederia uma imagem 'medieval' do nordestes.

Esses aspectos nos conduzem, ainda, ao entendimento de que ao caracterizar a importância do lajedado, o faz através de suas "paisagens", ou seja, considera que o destaque da área estaria na relação entre os elementos que a compõem. Neste caso, utiliza na sua

representação aqueles que julga mais representativos, e que conferem todas as qualidades que listou ao lajedo.

As cenas a seguir mostram dois distintos momentos do filme, no primeiro Orlando/José de Arimatéia encena o romance de Tristão e Isolda para as gravações da minissérie (Imagem 97), na segunda (Imagem 98), os personagens encerram a gravação da minissérie no nordeste. Em ambas, constatamos que o Lajedo de Pai Mateus é abordado, em geral, por meio de planos (ou enquadramentos) que também compreendem parte da área. Destacando, assim, sua vegetação, solo e clima.



Imagem 97: Cena (01:15:21)



Imagem 98: Cena (01:28:02)

Fonte: Filme *Romance*, 2013.

Os primeiros elementos utilizados para a construção da representação destas áreas seriam, como dito anteriormente, a vegetação, o solo e o clima, cuja abordagem nos conduz ao entendimento de que se tratam dos atributos mais facilmente identificáveis da região. Esses remetem à representação construída ao longo do cinema nacional, destacando a Paraíba como local seco, árido, de vegetação resistente à falta d'água e solo de barro vermelho extremamente pedregoso. A primeira cena a seguir (Imagem 99), por exemplo, é utilizada para mostrar a transição das paisagens urbanas nas metrópoles, Rio de Janeiro e São Paulo, para o nordeste. Nesta são exploradas a vegetação seca e o solo extremamente pedregoso; já a segunda (Imagem 100), A representação do tipo nordestino segue sua abordagem também apontando características da vegetação que remetem ao clima seco da região.



Imagem 99: Cena (00:50:59)



Imagem 100: Cena (00:52:59)

Fonte: Filme *Romance*, 2008.

A referencia à esses elementos é feita através da abordagem do tipo sertanejo, conforme pode-se observar nas imagens 94, 95 e 96, que também é utilizado para compor a representação da região. Esse aparece no filme mediante dois contextos, histórico, sendo o fazendeiro latifundiário do período colonial, o vaqueiro leal e a esposa temente à religião católica; e o contemporâneo, como o mesmo vaqueiro leal, que trocou o cavalo por uma moto (Imagem 97), sendo, porém, persistente e trabalhador, por superar os problemas advindos com a seca, e, ainda, aquele cuja influencia vinda do contato com outras culturas e localidades, especialmente as da metrópole, alterou seu modo de vestir, falar e, também, as aspirações (Imagens 101).



Imagem 101: Cena (00:52:38)
Fonte: Filme *Romance*, 2008.

O clima é um dos elementos das cidades nordestinas, representado no filme, que possui a maior visibilidade, sendo constantemente, de forma direta ou indiretamente, abordado. Uma das formas de sua representação seria através da luminosidade da área, cuja intensidade significaria as elevadas temperaturas. Sobre isso, o diretor afirma que sua utilização na composição, condicionou os horários e locais das gravações.

As filmagens começavam antes das 6h, com as cenas da minissérie (Lajedo), com a luz mais suave. Ao meio-dia parávamos para almoçar e só voltávamos a gravar depois das 14h, por causa do calor. Com o sol forte fazíamos as cenas dos bastidores, já que a luz ajudava a dar maior realismo, digamos assim. Filmávamos até escurecer. (ARRAES apud Folha, 2008).

O figurino utilizado pelos atores é, também outro elemento que faz constante referencia à sensação térmica local. Um exemplo desta representação está na cena onde Ana e Olando interpretam Tristão e Isolda na minissérie (Imagem 102), cujo figurino dos personagens mescla materiais típicos da região e também artesanato, como os bordados e as rendas aplicadas. Sua abordagem, em especial de alguns personagens, nos conduzem ao entendimento de que esta seria uma das características do *modus vivendi* da região, pois além

de expressar a relação dos habitantes com o clima, também se utiliza de materiais e do artesanato da região. Sobre este último, ainda destacamos, que vários artigos são utilizados compondo os cenários, a exemplo de redes e mantas, roupas e acessórios de couro de bode e xilogravuras de imagens de cordéis, como podemos ver na cena onde Pedro e Ana se beijam apos discutir sobre o roteiro da minissérie (Imagem 103)



Imagem 102: Cena (00:54:41)



Imagem 103: Cena (01:04:55)

Fonte: Filme *Romance*, 2008.

A tipologia arquitetônica rural também é utilizada por Arraes na composição da representação da cidade. Para isso, explora uma edificação de solução extremamente simples, sendo acabamento em cal, sem ornatos aplicados e coberta em duas águas com telhas canal. No seu entorno, uma área onde se destacam o solo de barro vermelho e a vegetação seca distribuída em serras extremamente pedregosas. A manutenção tipologia arquitetônica utilizada, mais uma vez, remota ao passado colonial, dito “medieval” pelo diretor, devido à forte influencia européia. Na cena em que Ana, representando Isolda, corre tentando impedir o duelo que seria o desfecho da minissérie que encenam (Imagem 104), destaca-se a arquitetura rural que, mesmo pertencendo a família abastada, constitui-se como uma edificação simples, de acabamentos e materiais modestos. No entorno contempla-se a vegetação e o solo, mais uma vez, destacando as serras pedregosas e a pouca vegetação verde que mescla-se à seca. Por fim, a cerca feita com galho de algaroba, modo que se mantém nas propriedades do sertão.



Imagem 104: Cena (01:14:54)
Fonte: Filme Romance, 2008.

A representação das cidades nordestina abordada nesta produção por Arraes, destaca a importância das suas áreas rurais na sua identificação, além disso, as reforça como complemento ou extensão da zona urbana, à medida que os mesmos elementos são apontados e utilizados para caracterizá-los. Os cenários ainda pouco conhecidos e, de certa forma, inéditos no cenário nacional, são, em verdade, constituídos dos mesmos atributos naturais já veiculados pelo cinema brasileiro, seu destaque estaria, então, na combinação de fatores, que os levaria à característica mais importante, segundo o diretor, a preservação da sua feição histórica oriunda da influência européia, dita “medieval”.

Ressalta-se, ainda, que algumas tomadas do filme foram gravadas nos mesmos locais de *O Auto*, o que pode ser entendido com a busca por usar elementos cuja aceitação já foram comprovados e validados através do sucesso da produção anterior.

Neste caso, concluímos que a cidade de Cabaceiras possui os elementos necessários à construção da representação das cidades da região no cinema, isto pois, além da manutenção dos seus remanescentes físicos, o *modus vivendi* também remota à continuidade do passado, sendo, então, a autenticidade²⁸ dos seus atributos a característica que a leva a ser a representação dessas cidades.

²⁸ Para esta afirmativa, mais uma vez, recorremos à abordagem de Lira (2011), pois associamos as três dimensões da autenticidade que estabelece aos elementos e práticas da cidade de Cabaceiras identificados no filme. Sendo a autenticidade da dimensão construtiva, relativa a abordagem de processos de fazer e refazer os edifícios, como o pau-a-pique, que são mantidos no presente; da dimensão objetivo pela utilização de materiais cujas características se mantêm, mesmo com o passar do tempo; e quanto à dimensão expressiva, pelo fato da incorporação de elementos que a sociedade mantém se relacionando e os experienciando (op.cit, p.168-169).

4. *Considerações Finais*

“Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra das coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós...”

(Lucio Costa, 1929)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pode levar um bem cultural a se tornar patrimônio? Seria Cabaceiras um patrimônio cultural por ser a representação das cidades do sertão nordestino no cinema? É válido iniciarmos as respostas à estas perguntas nos questionando, a partir dos pontos de vista teórico e legal, se o que torna um bem passível de ser reconhecido como patrimonial pode ser aplicado à cidade de Cabaceiras, mediante os elementos e atributos que à levam a possuir valor. Essa discussão busca, então, correlacionar a identificação da cidade como bem cultural às normativas legais de preservação, e, assim, expor os motivos e razões que nos levaram a defender o seu reconhecimento como patrimônio cultural.

Iniciaremos essa avaliação final com a exposição dos resultados da pesquisa, ou seja, apresentaremos a resposta ao problema de pesquisa, no tópico intitulado *Considerações Parciais*, em seguida, no tópico *Conclusão*, será exposto o resultado da discussão que coincide com a justificativa ao reconhecimento da cidade como patrimônio cultural.

4.1 Primeiras considerações

As cidades do sertão nordestino brasileiro possuem, cada uma, uma identidade. Com isso, os elementos e atributos que as definem são muitos. Alguns, contudo, incidem na maioria dessas localidades, onde se manifestam de acordo com os condicionantes e físicos, geográficos, políticos, econômicos e culturais.

Essa interseção, de uma forma geral, ajuda a identificar às especificidades de cada cidade, assim como, concedem à região o destaque que possuem e sua importância. Este fato foi comprovado devido a presença dessas cidades ao longo da trajetória do cinema nacional, numa relação que culminou com a construção de uma representação dessas cidades. Além disso, alguns fatos atributos e elementos locais, acabaram se tornando símbolos da região.

Nos distintos contextos do cinema nacional, os mesmos elementos foram utilizados para compor essa representação nos filmes, variando, porém, sua forma de abordagem de acordo com os diretores que a construíram. Esses giram em torno do espaço geográfico e cultural dessas cidades, sendo delimitados por aqueles que remetem ao clima, à vegetação, à arquitetura, à religiosidade, o folclore e fatos históricos como o cangaço e o coronelismo. Em

algumas produções, esses elementos chegam a aparecer como personagens, que ambientam a trama e a tornam marcante.

A maioria das cidades sertanejas, possui os elementos que compõe a sua representação no cinema, porém, devido aos condicionantes econômicos, culturais, sociais e políticos, estes se manifestam de formas diversas, e influenciam na sua configuração e no *modus vivendi*, o que, de certa forma, interfere na sua escolha como cenário. É neste contexto que Cabaceiras surgiu como locação para as produções nacionais.

As análises empreendidas nessa pesquisa, nos levam à concluir que a seleção da cidade para sediar os filmes ocorre por esta, realmente, conter todos os elementos que podem ser utilizados na construção da representação das cidades do nordeste. Esta conclusão, contudo, só foi possível mediante, a compatibilização entre a identificação da representação dos diretores e a análise fílmica, que buscaram entender como alguns requisitos e atividades, inerentes ao cinema, podem influenciar nessa construção .

Com o intuito de comprovar essa constatação, foi elaborada uma tabela, onde constam, resumidamente, os resultados encontrados. A mesma foi dividida em duas colunas, na primeira, intitulada *As Cidades Nordestinas no Cinema*, são listados os atributos utilizados pelos diretores para representar as cidades do sertão nordestino brasileiro em suas produções; já na segunda coluna, *Cabaceiras no Cinema*, são apontados os atributos, identificados através da análise da representação dos diretores contidas nos filmes selecionados para a pesquisa, que, também, identificam e caracterizam a cidade como bem cultural.

As Cidades Nordestinas no Cinema	Cabaceiras no Cinema
Elementos e aspectos naturais (em especial, clima e vegetação)	<ul style="list-style-type: none">• Lajedo de Pai Mateus;• Solo de barro vermelho;• Vegetação típica da caatinga, onde se destacam bromélias, cactos, e algarobas;• Céu com poucas nuvens;• Paisagens naturais áridas;

<p style="text-align: center;">Arquitetura</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Conjunto arquitetônico e urbanístico conformado pelas edificações da sua porção primitiva²⁹; • Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição; • Tipologia arquitetônica urbana: casario vernacular; • Tipologia arquitetônica rural: as edificações de pau-a-pique com o barro vermelho como argamassa; • Plano/Panorama/Cenário preservada (manutenção da arquitetura histórica e da malha urbana do núcleo original);
<p style="text-align: center;">Religiosidade</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Festas religiosas destinadas ao culto da padroeira da cidade; • Igreja Matriz da cidade como elemento de grande importância; • Cruzeiros posicionados nos arredores da cidade; • Culto à santos populares na região como Padre Cícero e Nossa Senhora Aparecida; • Imagens de santos católicos nas residências; • Presença de personalidade como beates; • Importância e influência do padre, pároco da cidade.
<p style="text-align: center;">Folclore</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Festas nas residências com grupos de forró; • Banda de forró; • Festas de padroeira; • Dança do forró.
<p style="text-align: center;">Cangaço (Fato histórico)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Artesanato e materiais típicos da cidade foram utilizados na composição do figurino, como: couro de bode, rendas; aplicações também em couro, etc³⁰; • Cangaceiro; • Soldados das volantes.

²⁹ De acordo com a leitura realizada na pesquisa, esta porção compreende as construções oriundas do intervalo que inicia com o surgimento do povoamento e segue até, por volta, da década de 1930.

³⁰ Na identificação dos bens da cidade, não foi encontrado nenhum aspecto, características ou abordagem histórica que remetesse à esta passagem histórica. Porém, para a composição dos cangaceiros, em especial do figurino, peças do artesanato local foram incluídas.

Coronelismo (Fato histórico)	<ul style="list-style-type: none"> • Coronel
<i>Modus Vivendi</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Artesanato local; • Culinária; • Toponímias; • Cordel; • Agricultura, criação de animais (Caprinocultura); • População local atuando como figurante; • Política; • Influencia das famílias (em especial aquelas relacionadas à formação da cidade, bem como, as abastadas); • Figurinos: roupas, sapatos, chapéus, etc; • Desigualdade social (diferença de ricos e pobres); • Expressões artísticas.

Quadro 01: Tabela comparativa dos atributos utilizados na construção da representação das cidades do sertão nordestino no cinema, e atributos da cidade de Cabaceiras usados na sua construção.

O que observamos através dessa tabela é que, na cidade de Cabaceiras, podemos encontrar aqueles elementos mais facilmente identificáveis e reconhecíveis, e por isso, mais utilizados pelos diretores. Como justificativa, vemos que a abordagem da maioria dos itens listados se repete nos três filmes analisados, inclusive, por meio de um mesmo plano/enquadramento/cenário. Além disso, sua abordagem está atrelada à relação das sociedades com cada um dos elementos, o que ajuda a caracterizar o *modus vivendi* local.

Vale salientar, ainda, que outros aspectos da cidade, também relevantes à sua condição de bem cultural, são utilizados nessas produções. Sua identificação ocorreu por meio da interpretação do ‘não dito’, que no cinema seriam as “referências implícitas” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012). Entre estes destacamos, a manutenção das características coloniais, contidas na arquitetura e na forma urbana da cidade. E, sobre esta última, o modo como se processou o desenvolvimento e o adensamento locais, mantendo-se as camadas das distintas épocas, que podem ser aproveitadas ambientando filmes de épocas. Destes, por fim, citamos a presença da realização da atividade cinematográfica na cidade, que se manifesta por meio da contínua realização de produções e, ainda, pela conservação de resquícios materiais da sua passagem.

Este último atributo citado, pode ser considerado um dos mais significativos quando à identificação da cidade como bem cultural, cuja representatividade pode ser comprovada pela

presença do cinema ao longo do desenvolvimento da cidade, assim como, mediante a sua participação na construção dessa representação, tendo sediado filmes que remetem à todas as fases e ciclos da trajetória do cinema nacional.

Diante do exposto, entendemos que Cabaceiras pode ser considerada a representação das cidades do sertão brasileiro no cinema. Porém, para sua identificação como bem cultural, outros atributos, não identificados nesta abordagem, devem ser considerados.

4.2 Conclusão

Segundo a teoria contemporânea da conservação, este reconhecimento ocorre quando um bem atua como representante de uma cultura, civilização, passagem histórica, e demais manifestações e práticas da sociedade. Neste caso, o que lhe distingue do bem cultural, seria a validação legal ou institucional dessas características e dos valores que à elas são relacionados. No Brasil, esta validação³¹ pode ocorrer por meio de órgãos das três esferas, municipal, estadual e federal.

No caso de Cabaceiras, a prefeitura da cidade reconheceu alguns bens como patrimônio local, assim como exposto do Capítulo 2 desta dissertação, porém, este reconhecimento não é abrangente, isto é, não garante a manutenção dos bens através normativas balizadoras. Uma justificativa a esta afirmação, é a inexistência de leis municipais de salvaguarda, pois a ressalva citada é feita, apenas, na Lei Orgânica do Município (1990).

No âmbito estadual, a cidade não possui ressalvas acerca dos seus bens. Nesta esfera, a tutela ocorre por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP), que reconhece alguns bens isoladamente como patrimônio, e os tomba, ou define poligonais de preservação em sítios e áreas de valor histórico das cidades, estabelecendo diretrizes de intervenção nestas áreas. Os estudos que levam à esse reconhecimento, porém, não possuem leis, decretos ou diretrizes que possam nos guiar nesta avaliação. Quando ao nível federal, o reconhecimento como patrimônio cultural segue definições estabelecidas em leis e decretos - como o Decreto Lei n.25/37 e o Artigo 216 da Constituição Federal 1988,

³¹ Por validação institucional do reconhecimento de um bem como patrimonial, entendemos todas as formas legais de salvaguarda que são instituídas pelos órgãos de preservação nacional e internacional.

entre outros - que enquadram os bens de acordo com categorias patrimoniais e, a partir destas, ocorre sua salvaguarda, sendo a mais conhecida o tombamento.

Neste caso, tomando como referência o resultado da identificação da cidade, temos que, de acordo com o Art.216, inc. V (CF/88), Cabaceiras, pode ser tida como patrimônio cultural à medida que é uma referência à identidade da nação, atua como memória de grupos que formam a sociedade brasileira, podendo, ainda ser considerada um “conjunto urbano de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”.

Nestes termos, a cidade seria uma bem passível de ser patrimonial pois, compreende uma porção do território nacional onde se acham costumes, crenças, hábitos, atividades, aspectos físicos e demais práticas de uma determinada sociedade, que atua na formação da identidade nacional. Além disso, configura-se uma área onde se identificam marcas da ocupação do território do sertão, sendo estas seus atributos materiais, além de atributos imateriais que caracterizam a sua especificidade, como os saberes populares, as festas, artesanato, culinária, folclore, toponímias e sua atuação como representação das cidades do sertão nordestino brasileiro.

Arrisco-me, nestas últimas considerações, a acrescentar que essa proteção da cidade poderia ser por meio do seu reconhecimento como paisagem cultural. Isto pois, sua configuração urbana é um dos exemplares mais significativos da adaptação das sociedades aos condicionantes naturais da região nordeste, assim como, Cabaceiras responde ao modo de ocupação do sertão iniciado no período colonial, cujas influências estão cristalizadas na arquitetura, na malha urbana e em vários aspectos do *modus vivendi* local. Para reforçar esta hipótese, faz-se conveniente citar a Chancela da Paisagem (2009), instrumento legal brasileiro utilizado para identificação e salvaguarda de bens considerados como paisagem cultural.

Paisagem cultural brasileira é uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio ambiente, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valor. (IPHAN, 2009)

Outros critérios estabelecidos pela normativa também podem ser utilizados para afirmar a hipótese levantada, um, em especial, faz-se pertinente relacionar, que seria a necessidade da porção possuir destaque pela sua “interação peculiar do homem com o meio ambiente”. Sobre este ponto, destacamos que várias atividades e estruturas urbanas retratam esse aspecto, como o desenvolvimento da caprinocultura, devido ao bode ser um dos animais mais resistentes à seca. Porém, cabe lembrar que, a realização das produções cinematográficas na cidade, é aquela que melhor responde à tal critério, pois, como vimos, a

seleção da cidade para cenário dos filmes, e, assim sua representação, seria pela forma como a sociedade interagiu com os condicionantes locais e como respondeu à eles.

Concluimos, então, que sendo a cidade de Cabaceiras a representação das cidades nordestinas no cinema, ela torna-se passível de se tornar um patrimônio cultural, inclusive, utilizando esse atributo como diferencial.

Referências

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Oliveira. **Jorge Furtado: Por História do Cinema Brasileiro**, 2010. Disponível em <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/jorge-furtado/>, acessado em jun/2013.

ANCINE, 2011. **Por que “Roliúde Nordestina”?**. Disponível em: <http://ancine.myclipp.inf.br/default.asp?smenu=ultimas&dtlh=8074&iABA=Not%EDcias>, acessado em nov/2011.

_____. **Lista dos Filmes Nacionais com Mais de Um Milhão de Telespectadores (1970/2010)**. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf, acessado em jan/2012.

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. **Entrevista com o diretor Guel Arraes**, 2008. Disponível em: http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1043&Itemid=424&limit=1&limitstart=2, acessado em jun/2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife: Ed. Massangana, 2009.

ALVES FILHO, Manuel. **O Globo Filmes e a Pós-Retomada do Cinema Nacional**, 2011. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2011/ju502pdf/Pag09.pdf, acessado em mai/2013.

ANDRADE, Rita de C. Gregório; MAIA, Doralice Sátyro. **Desenho Urbano Inicial das Cidades Pequenas do Sertão da Paraíba: O caso do povoado do Boqueirão do Curema**. Bogotá: Revista Colombiana de Geografia, Vol.20, N.1, ISSN:0121-215X, 2010.

ANDRADE, Ruda. **Retratos do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1996, p.42-67.

ARTIGO 216 da **Constituição Federativa do Brasil**, 1988.

AZEVEDO, Genilson Alves; NUNES, Gilberto Pereira. **Cabaceiras: Diagnóstico sócio-Econômico**. João Pessoa: PRODER;SEBRAE, 2007.

BARBOSA, Afonso Manuel da Silva; MOUSINHO, Luiz Antonio. **Metalinguagem, Paródia e Estilização no Filme Romance de Guel Arraes**, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0731-1.pdf>, acessado em jun/2013.

BARRETO, Marcel Vieira. **Adaptação Literária no Cinema Brasileiro Contemporâneo: um painel analítico**, 2009. Disponível em: http://www.rumores.usp.br/artigos2.asp?cod_atual=101, acessado em jul/2013.

BARROS, J. D'Assunção. **O campo da história: Especialidades e Abordagens**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Proposta para uma História**. São Paulo: Ed. Companhia de Bolso, 2009.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Ed. Publifolha, 2005.

BRANDI, Cesare. **Teoria Da Restauração**. Coleção: Artes E Ofícios, 5. Editora Atelie Editorial,2004.

BRITO, Antonia Borba; LIMA, Cecy B. Correia. **O Cariri Paraibano e os Reinados Portugueses**. João Pessoa: Ed. Sal da Terra, 2009.

CAMPOS, Ana Paula. **O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial.** In: Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro (Org. FECHINE; FIGUEROA). Recife: Ed. Cepe, 2008, p.261-277.

CARNEIRO, Ana Rita Sá; SILVIA, Aline de Figuerôa. **Caracterização dos Atributos dos Bens Culturais.** In: Plano de Gestão da Conservação Urbana: Conceitos e Métodos. (Org. Lacerda, Zancheti). Olinda: CECI, 2012.

CARRIÓN, Fernando. **Vinte Temas sobre os centros históricos na América Latina.** In: Gestão do Patrimônio Cultural Integrado (Org. Zancheti). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002, p. 45-50.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais.** Brasília: UNESCO, Educarte, 2008

CHATIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990.

_____. **O Mundo Como Representação.** Estudos Avançados. Vol 5., n.11. São Paulo: Jan./Abr. 1991.

Código de Obras do Município de Cabaceiras, 1990.

COSTA, Maria Helena. **A Cidade Como Cinema Existencial.** Disponível em: [<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3171/2280>], acessado em 10.12.2011.

CULLER, Gordon. **Paisagem Urbana.** Lisboa: Ed. Edições 70, 1983.

Decreto Lei n. 25/1937. **Organiza a Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.**

Decreto Lei n. 43/1966. **Criação do Instituto Nacional de Cinema.**

ESTADÃO. **Filme Também Registra seu Retorno ao Nordeste, com Base no Romance Os Desvalidos**, 2006. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/artela/zer/2006/not20061117p2921.htm>, acessado em jun/2013.

FIGUERÔA, Alexandre. **Guel Arraes e o Cinema Popular Brasileiro: o elogio do pitoresco**. In: Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro. (Org FECHINE; FIGUEIRÔA). Recife: Ed. Cepe, 2008, p.167-187.

FIGUEIRÔA, Alexandra; FECHINE, Yvana. **Guel Arraes: Um Inventor do Audiovisual Brasileiro**. Recife: Ed. Cepe, 2008.

FOLHA DE S. PAULO. **Filme de Guel Arraes Leva Sertão ao Cinema**, 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx3010200810.htm>, acessado em jun/2013.

G1 (Portal de Notícias). **Entrevista ao diretor Guel Arraes**. Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL832556-9798,00-QUERIA+UMA+ATRIZ+COM+ESTAMPA+DE+MUSA+DIZ+GUEL+ARRAES+SOBRE+LETICIA+SABATELL.html>

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Ed. Papyrus, 7 ed., 2012.

GOMES, W. S. **Princípios de poética com ênfase na poética do cinema**. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V.. (Org.). Comunicação, representação e práticas sociais. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2004

GUIMARÃES, Paulo Sergio. **Vila Federal de Cabaceiras: De Sesmaria à Municipalidade**. Cabeceiras, 2005.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Oscarito e Grande Otelo: Imaginário radical e brasilidade nas chanchadas da Atlântica**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.

ICOMOS. **The Burra Charter**, 1999. Disponível em: www.icomos.org/australia/burra.html, acessado em mar/2012.

IBGE. **Conselho Nacional de estatística: Cabaceiras –PB**. Ed. Serviço Gráfico do IBGE: 1956.

_____. **Cabaceiras, Paraíba: Infográficos**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=250310>, acessado em mai/2013.

IPHAN. **Chancela da Paisagem**, 2009. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1236>, acessado em jun/2012.

JOFFILY, Irineo. **Notas Sobre a Paraíba**. Thesaurus Editora, 1977.

JOKILEHTO, J. **Considerations on authenticity and integrity in world heritage context**. Revista eletrônica, City & Time 2 (1): 1. 2006. Disponível em: < URL:<http://www.ct.ceci-br.org>>. Acesso set/2011.

LACERDA, Norma. **Valores dos Bens Patrimoniais**. In: Plano de Gestão da Conservação Urbana: Conceitos e Métodos. (Org. Lacerda, Zancheti). Olinda: CECI, 2012.

LEAL, Wills. **O Nordeste no Cinema**. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 1982.

LEAL, Wills. **Roliúde Nordestina ou a Descoberta do Espaço Ideal para Produções Cinematográficas**. In: Cinema na Paraíba, Vol.2, 2007.

LEAL, Wills. **Roliúde Nordestina**. In: Revista da Academia Paraibana de Cinema: Cinenordeste. (Org. LEAL). João Pessoa: Ed. Sal da Terra, 2010.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: Das origens à Retomada**. São Paulo: Ed.Fundação Perseu Abamo, 2005.

LEMOS, André (Org.). **Cidade Digital: Portais, Inclusão e Redes no Brasil**. Salvador: Ed. Da Universidade Federal da Bahia, 2007.

LEPETIT, Bernard. **Uma Lógica do Raciocínio Histórico**. In: Por uma Nova História Urbana (Org. Salgueiro). São Paulo: Ed.da universidade de São Paulo, 2001, p.117-136.

LIBÓRIO, Messias. **O Cinema Urbano no Brasil da Pós-Retomada**, 2010. Disponível em: <http://et7ra.com.br/site/2010/12/03/o-cinema-urbano-no-brasil-da-pos-retomada/>, acessado em maio/2013.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Ed. Martins Fonte, 2006.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? A Questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

MATIAS, Jacqueline Freire Costa. **O Nordeste no Cinema**. In [www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/o-nordestino-no-cinema.pdf, acessado em 06/2011].

MCPHERSON, Anna; DRURY, Paul. **Conservation Principles: Policies and Guidance**. London, 2008.

MEDEIROS, Tarcízio Dinoá; DINOÁ, Martinho Medeiros. **Ramificações Genealógicas do Cariri Paraibano**. Brasília: CEGRAF, 1989.

MENESES, Ulpiano T. B. **A cidade como bem cultural: Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano**. IPHAN, 2005, p. 34-76.

METZ, Cristian. **A Significação do Cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

MONTEIRO, Ailton. **Love Story no Cangaço**, 2006. Disponível em: <http://www.scoretrack.net/cantamaria.html>, acessado em jul/2013.

MOREIRA, Emília; TARGINO, Ivan. **Estruturação do território Municipal Paraibano: na busca das origens**. In [http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/d086c43daf01071b03256ebe004897a0/8ef78a611283ddca03257011005e4af0/\$FILE/NT000A8906.pdf, acessado em set/2010].

NÓVOA, Jorge. **Apologia da Relação Cinema-História**. In [http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html, acessado setembro/2010].

OLIVIERI, Silvana Lamenha. **Quando o Cinema Vira Urbanismo: O Documentário como Ferramenta de Abordagem da Cidade**. Salvador: 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFBA.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na Produção de TV: Um estudo sobre O Auto da Compadecida**. Porto Alegre: Ed. EDIPURCS, 2006.

PANERAI, Philippe. **Análise Urbana**. Brasília: Ed. Universitária de Brasília, 2006.

PEREIRA, Ângela Maria; MEDEIROS; Maiara Lima; JARDIM, George Ardiles da Silva; OLIVEIRA, Adylla Farias; FALCÃO, Emanuel Fernandes. **Implementação do VEPOP/SUS em Cabaceiras - PB**. Disponível em: <http://www.prac.ufpb.br/anais/IXEnex/extensao/documentos/anais/4.EDUCACAO/4PRACOUT03.pdf>, acessado em março/2012.

Plano Diretor do Município de Cabaceiras, 2007.

PONTUAL, Virgínia; ZANCHETI, Silvio; LAGO, E. Elizabeth; LIRA, Flaviana; MILFONT, Magna; HARCHAMBOIS, Mônica; CABRAL, Renata; PICCOLO, Rosane. **Metodologia para Identificação e Autenticação do Patrimônio Cultural**, 2008. Disponível em: <http://www.ceci-br.org/ceci/br/publicacoes/textos-para-discussao/350-textos-para-discussao-v-27.html>, acessado em mar/2012.

PONTUAL, Virgínia; ZANCHETI, Silvio; LIRA, Flaviana; MILFONT, Magna; HARCHAMBOIS, Mônica; CABRAL, Renata; PICCOLO, Rosane. **Metodologia para Identificação e Autenticação do Patrimônio Cultural: O Caso do Istimo de Recife e Olinda-PE**, 2009. Disponível em: <http://www.ceci-br.org/ceci/br/publicacoes/textos-para-discussao/345-textos-para-discussao-v-39.html>, acessado em mar/2012.

RAMALHO JUNIOR, Francisco. **Francisco Ramalho Junior: Entrevista** [Marco/2013]. Entrevistador: Lizia Agra. Recife, 2013. 1artigo mp3 (45min59seg).

REGO, Isabel A. Marinho; GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O Imaginário dos Jovens Brasileiros na Pós-Retomada**, 2008. Disponível em: http://www.pucrs.br/research/salao/2008-IXSalaoIC/index_files/main_files/trabalhos_mostra/comunicacao_social/61604.pdf, acessado em jun/2013.

RIBEIRO, Rosina Trevisan M.; NÓBREGA, Cláudia. **Gestão do Patrimônio Cultural Através do Inventário: O caso do sítio urbano da Praça XV.** Disponível em: http://www.forumpatrimonio.com.br/view_abstract.php?articleID=115&modo=1, acessado em fev/2013.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. **Guel Arraes: Leitura social de uma biografia.** In: Guel Arraes um Inventor do Audiovisual Brasileiro. (Org. FIGUERÔA; FECHINE). Recife: Ed. Cepe, 2008. P.111-126.

RODRIGUEZ, Janete Lins; BEZERRA, Celeida Pereira. **Conhecendo o Cariri Paraibano: São João do Cariri, Serra Branca e Cabaceiras.** Recife: Ed. Gráfica Liceu, 2000.

SAMPAIO, Paula Faustino. **Festejar, Vestir-se e Namorar: Uma História das Mulheres de Cabaceiras nas Décadas de 1930 e 1940** a Partir dos Relatos Orais de Memória. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/search/authors/view?firstName=Paula&middleName=&lastName=Faustino%20Sampaio&affiliation=UFPE&country=>, acessado em mai/2013.

SARADIN, Celso. **Éramos Apenas Paulistas: Francisco Ramalho Junior.** São Paulo: Ed. Impresão Oficial, 2009.

SEIXAS, Wilson Nóbrega. **Viagem Através da Província da Paraíba.**

SILVA, Roosvelt Humberto; SILVA, Magnólia Gilbson Cabral. **Turismo Cultural e Desenvolvimento em Cabaceiras.** In: Revista Eletrônica do Turismo Cultural, V.3, N.2, ISSN 1981-5616, 2009.

TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. **Proteção ao patrimônio cultural brasileiro: análise da articulação entre tombamento e registro.** 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-

Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2010. 115f.
Orientador: Prof. Dr. Marcio D'Olne Campos. UNIRIO/MAST. 2008. Dissertação de
mestrado.

VIANA, Antônio Jorge Melo. **Canto Sertanejo ao Silêncio Anterior**, 2007. Disponível em:
<http://www.abcine.org.br/uploads/artigos/cantamaria.pdf>, acessado em jul/2013.

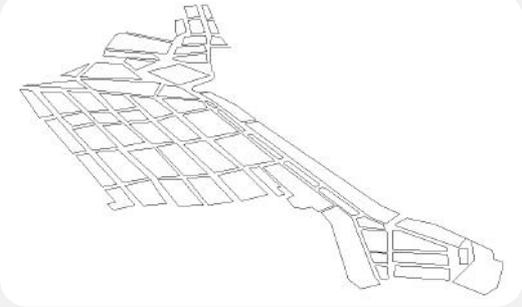
VIÑAS, Muñoz (2006). **Contemporary theory of conservation**. Oxford: Elsevier
Butterworth-Heinemann

WORTHNG, Derek; BOND, Stephen. **Cultural Significance**. In *Managing Built Heritage:
The Role of Cultural Significance*. Ed Blackwell Publishing, 2008.

ZARUR, Luciano. **“Auto da Compadecida”**: Uma Revolução Silenciosa nos Meios de
Comunicação de Massa Audiovisuais Brasileiros. In [[http://www.facha.edu.br/publicacoes/
comum/comum19/pdf/lucianozarur.pdf](http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum19/pdf/lucianozarur.pdf), acessado em out/2010].

Anexos

ANEXO 01: Fichas de Levantamento de Campo

FICHA DE LEVANTAMENTO DE BENS PATRIMONIAIS PAISAGÍSTICOS		Ficha N°
CABACEIRAS – PARAÍBA		
BEM PATRIMONIAL:		
Data:		
Área: Urbana () ; Rural () ; Vazio Urbano ()		
Localização:		
A. PERFIL DA ÁREA:		
Maioria imóveis históricos () ; Maioria imóv. Contemporâneos () ; Misto: () Históricos e () contemporaneos.		
B. COMPONENTES NATURAIS		
1. Topografia		
2. Vegetação		
3. Corpos d`água		
4. Clima		
C. COMPONENTES CONSTRUTIVOS:		
5. Malha:		
6. Quadra e lotes:		
7. Ruas:		
D. BENS (MAT OU IMAT) OU MARCOS EXISTENTE NA ÁREA:		
E. MORFOLOGIA DA PAISAGEM		

O.OBSERVAÇÕES GERAIS

FICHA DE LEVANTAMENTO DE BENS PATRIMONIAIS URBANO ARQUITETÔNICOS		Ficha N°
CABACEIRAS – PARAÍBA		
BEM PATRIMONIAL:		
Data:		
Área: Urbana (); Rural (); Vazio Urbano ()		
Localização:		
Data provável de construção:		
A. COMPONENTES CONSTRUÍDOS		
1. Estilo arquitetônico:		
	Vernacular Tradicional	
	Neoclássico	
	Eclético	
	Art decó	
	Vernacular contemporâneo	
	Outro:	
2. Tipologia	3. Gabarito	
Sobrado 01 ou 02 pavim.	Térreo	
Construção meia morada A.(1p + 2j) ou B. (1p + 3j)	Porão ou P. Alto	
Casario térreo	Mezanino	
Outro:	Sótão	
	(A) 1 andar ou (B) 2	
	Outro:	
5. Uso	6. Edificação no lote	
Residencial	Com afastamento	
Comercial	Isolada no lote	
Institucional	Geminada (1 lado)	
Misto	Geminada (2 lados)	
Religioso	Outro:	
Depósito/Garagem		
Desocupado		
Outro		
7. Fachada principal (A), fachada fundos (B), paredes internas (C), paredes laterais (D)	8. Revestimento Fachada	
Alvenaria de tijolo abatido	Ausente	
Alvenaria em tijolo furado	Argamassa	
Alvenaria de pedra	Cantaria	
Alvenaria bloco de cimento	Azulejo antigo	
Alvenaria mista	Azulejo novo	
Madeira	Madeira	
Adobe	Metal	
Taipa	Vidro	
Outros:	Outro	
9. Materiais Coberta	10. Forma coberta	

ANEXO 02: Tabelas dos Resultados da Análise Sequencial

A. Análise do filme *O Auto da Compadecida*

Principal atributo identificado nos planos: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição			
			
Cena captada em 6''39''.	Cena captada em 9''46''.	Cena captada em 15''01''.	Cena captada em 17''53''.
			
Cena captada em 18''.	Cena captada em 46''50''.	Cena captada em 54''34''.	Cena captada em 56''14''.
			
Cena captada em 57''50''.	Cena captada em 1'34''.	Cena captada em 1'20''47''.	Cena captada em 1'23''39''.
Atributo identificado nos planos: Festas			
			
Cena captada em 31''25''.	Cena captada em 32''34''.	Cena captada em 34''13''.	Cena captada em 44''10''.
			
Cena captada em 46''02''.			
Atributo identificado nos planos: Culinária			
			
Cena captada em 02''23''.	Cena captada em 38''39''.		

Atributo identificado nos planos: Aspectos naturais (clima, solo, vegetação)			
			
Cena captada em 02''59''.	Cena captada em 19''16''.	Cena captada em 1'30''30''.	Cena captada em 1'31''.
			
Cena captada em 1'33''02''.	Cena captada em 1'39''07''.	Cena captada em 1'40''21''.	
Atributo identificado nos planos: Tipologia Residencial			
			
Cena captada em 5''38''.	Cena captada em 10''36''.	Cena captada em 28''30''.	Cena captada em 42''29''.
			
Cena captada em 56''47''.	Cena captada em 1'34''.	Cena captada em 1'01''13''.	Cena captada em 1'04''01''.
			
Cena captada em 1'20''58''.			

Atributo identificado nos planos: Elementos da Paisagem Urbana			
			
Cena captada em 27''.	Cena captada em 31''.	Cena captada em 08''35''.	Cena captada em 10''.
			
Cena captada em 16''50''.	Cena captada em 18''55''.	Cena captada em 01'02''13''.	
Atributo identificado nos planos: Religiosidade			
			
Cena captada em 01'08''07''.	Cena captada em 01'10''.	Cena captada em 01'13''26''.	Cena captada em 01'18''05''.
Atributo identificado nos planos: Lajedo de Pai Matheus			
			
Cena captada em 30''14''.	Cena captada em 39''51''.		
Atributo identificado nos planos: o comércio			
			
Cena captada em 06''02''.	Cena captada em 09''26''.	Cena captada em 35''26''.	

Atributo identificado nos planos: **o nordestino**

			
Cena captada em 01'27''29''.	Cena captada em 01'27''32''.	Cena captada em 01'27''50''.	Cena captada em 01'27''54''.
			
Cena captada em 01'27''58''.	Cena captada em 01'28''.	Cena captada em 01'28''02''.	Cena captada em 01'28''17''.
			
Cena captada em 01'28''20''.	Cena captada em 01'28''23''.		

B. Análise do filme *Canta Maria*

Atributo identificado nos planos: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição			
			
Cena captada em 17''10''.	Cena captada em 28''16''.	Cena captada em 28''25''.	Cena captada em 31''16''.
			
Cena captada em 38''27''.	Cena captada em 40''01''.	Cena captada em 51''54''.	Cena captada em 01'30''06''.
			
Cena captada em 01'34''46''.			
Atributo identificado nos planos: Festa			

			
Cena captada em 22"55".	Cena captada em 24"38".	Cena captada em 26"09".	
Atributo identificado nos planos: Culinária			
			
Cena captada em 02"15".	Cena captada em 08"41".	Cena captada em 56"14".	
Atributo identificado nos planos: Aspectos naturais			
			
Cena captada em 06"22".	Cena captada em 07"22".	Cena captada em 19"03".	Cena captada em 22"07".

Atributo identificado nos planos: Aspectos naturais			
			
Cena captada em 36"02".	Cena captada em 36"35".	Cena captada em 49"24".	Cena captada em 49"41".
			
Cena captada em 54"17".	Cena captada em 01'01".	Cena captada em 01'08"24".	Cena captada em 01'09"10".
			
Cena captada em 01'16"43".	Cena captada em 01'17"21".	Cena captada em 1'24"21".	Cena captada em 01'24"44".

			
Cena captada em 01'29''06'''.	Cena captada em 01'29''57'''.		
Atributo identificado no plano: Tipologia Residencial			
			
Cena captada em 02''45'''.	Cena captada em 4''24'''.	Cena captada em 17''22'''.	Cena captada em 26''16'''.
			
Cena captada em 26''51'''.	Cena captada em 38''47'''.	Cena captada em 39''10'''.	Cena captada em 40''29'''.
			
Cena captada em 41''36'''.	Cena captada em 42''11'''.	Cena captada em 43''02'''.	Cena captada em 52''50'''.

Atributo identificado nos planos: Elementos da Paisagem Urbana			
			
Cena captada em 02''21'''.	Cena captada em 02''33'''.	Cena captada em 02''39'''.	Cena captada em 03''53'''.
			
Cena captada em 17''03'''.	Cena captada em 18''38'''.	Cena captada em 18''50'''.	Cena captada em 26''29'''.
			
Cena captada em 29''22'''.	Cena captada em 41''26'''.	Cena captada em 42''01'''.	Cena captada em 51'''.

			
Cena captada em 01'30"18".			
Atributo identificado nos planos: Religiosidade			
			
Cena captada em 05"47".	Cena captada em 10"38".		
Atributo identificado nos planos: Cruzeiro			
			
Cena captada em 04"36".	Cena captada em 19"13".	Cena captada em 28"08".	Cena captada em 43"11".
			
Cena captada em 43"38".			

Atributo identificado nos planos: Lajedo de Pai Matheus			
			
Cena captada em 01"48".	Cena captada em 01'08"27".	Cena captada em 01'08"39".	Cena captada em 01'08"50".
			
Cena captada em 01'09"12".	Cena captada em 01'10"49".	Cena captada em 01'11"20".	Cena captada em 01'11"24".
			

Cena captada em 01'13''32''.			
Atributo identificado nos planos: Artesanato			
			
Cena captada em 02''11''.	Cena captada em 02''14''.	Cena captada em 02''33''.	Cena captada em 05''52''.
			
Cena captada em 14''25''.	Cena captada em 20''08''.	Cena captada em 37''20''.	Cena captada em 38''.
			
Cena captada em 38''22''.	Cena captada em 54''11''.		

Atributo identificado nos planos: Bode (Caprinocultura e Bode Rei)			
			
Cena captada em 04''30''.	Cena captada em 06''34''.	Cena captada em 09''45''.	Cena captada em 18''53''.
			
Cena captada em 37''14''.	Cena captada em 39''50''.	Cena captada em 39''56''.	Cena captada em 40''22''.

C. Análise do filme *Romance*

Atributo identificado nos planos: Elementos da Paisagem rural			
			
Cena captada em	Cena captada em	Cena captada em	Cena captada em

50'59''.	51'58''.	52'38''.	52'59''.
			
Cena captada em 53'14''.	Cena captada em 55'05''.	Cena captada em 55'07''.	Cena captada em 59'21''.
			
Cena captada em 01'08'26''.	Cena captada em 01'09'52''.	Cena captada em 01'10'18''.	Cena captada em 01'11'48''.
			
Cena captada em 01'14'19''.	Cena captada em 01'16'31''.	Cena captada em 01'21'04''.	
Atributo identificado nos planos: Arquitetura rural			
			
Cena captada em 01'14'54''.			

Atributo identificado nos planos: Lajedo de Pai Matheus			
			
Cena captada em 54'41''.	Cena captada em 01'15'21''.	Cena captada em 01'15'34''.	Cena captada em 01'15'49''.
			
Cena captada em 01'16'44''.	Cena captada em 01'23'27''.	Cena captada em 01'27'27''.	Cena captada em 01'28'02''.

			
Cena captada em 01'30"16".			
Atributo identificado nos planos: Artesanato			
			
Cena captada em 53"42".	Cena captada em 01'04"55".	Cena captada em 01'20"21".	Cena captada em 01'25"19".
Atributo identificado nos planos: Cordel			
			
Cena captada em 43"15".	Cena captada em 43"18".	Cena captada em 43"23".	Cena captada em 01'17"50".
Atributo identificado nos planos: Nordestino			
			
Cena captada em 54"10".	Cena captada em 54"12".	Cena captada em 54"17".	Cena captada em 54"22".

ANEXO 03: Ficha Guia utilizada na entrevista à Francisco Ramalho Júnior

	<p>Universidade Federal de Pernambuco- UFPE Departamento de Arquitetura e Urbanismo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano</p>
<p>IDENTIFICAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE CABACEIRAS-PB</p>	
<p>A PESQUISA: O objetivo da pesquisa é ter o conhecimento da cidade de Cabaceiras, buscando compreender a motivação da sua escolha como cenário para compor a representação das cidades nordestinas brasileiras em dezenas de filmes. Verificando, para isso, se a mesma possui todos os aspectos, características e elementos que contribuem para a formação desta representação.</p>	
<p>ENTREVISTADOR: Lizia Agra Villarim</p>	
<p>DATA:</p>	
<p>ENTREVISTADO: Francisco Ramalho Júnior</p>	
<p>FILME EM ANÁLISE: Canta Maria (2006)</p>	
<p>PERGUNTAS:</p>	
<p>1. A cultura nordestina vem sendo explorada no cinema nacional desde a sua formação. Existe, na sua opinião, uma representação das cidades dessa região que vem sendo construída ao longo dos anos?</p>	
<p>2. Quais os aspectos, características, fatos e elementos da cultura nordestina devem ser abordados nos filmes que a utilizam como temática?</p>	
<p>3. Qual a motivação ou quais os aspectos são observados em uma localidade antes de sua escolha como locação para uma produção?</p>	
<p>4. Qual a motivação da escolha da cidade de Cabaceiras como locação para o seu filme?</p>	
<p>5. A cidade possui todos os elementos necessários à construção da representação das cidades do sertão nordestino brasileiro?</p>	
<p>6. Quais os elementos, características e aspectos da cidade você busca explorar no seu filme para compor tal representação?</p>	
<p>7. A seguir são apresentadas algumas cenas do seu filme, Canta Maria, você poderia destacar quais os elementos e/ou características locais foram utilizados para sua composição? E qual a justificativa para a sua abordagem?</p>	
	
<p>A. Cena captada em 02"21"."</p>	<p>B. Cena captada em 17"10"."</p>
	
<p>C. Cena captada em 39"50"."</p>	<p>D. Cena captada em 51"."</p>

E. Cena captada em 26''09'''.	F. Cena captada em 08''41'''.
G. Cena Captada em 2''15'''.	H. Cena captada em 02''33'''.
I. Cena captada em 1'24''21'''.	J. Cena captada em 01'09''12'''.
L. Cena captada em 02''45'''.	M. Cena captada em 38''47'''.
N. Cena captada em 10''38'''.	O. Cena captada em 28''08'''.

ANEXO 4: Lista de filmes no Nordeste

	NOME DO FILME	ANO	GÊNERO	LOCAL DAS GRAVAÇÕES	DIREÇÃO	SINOPSE
1	Canta Maria	2006	Drama	Cabaceiras	Francisco Ramalho Junior	Nos anos 30 do século XX, o Nordeste brasileiro está em guerra. Os cangaceiros matam e roubam buscando justiça, sendo Lampião (José Wilker) o mais temido deles. Perseguido pelo exército, um dia Lampião recebe abrigo dos pais de Maria (Vanessa Giacomini), em uma fazenda próxima a um vilarejo. Os soldados descobrem o esconderijo e o atacam, matando os pais de Maria. Lampião, porém, consegue fugir. Encontrada por Coriolano (Edward Boggiss), Maria é levada para a casa de seu tio (Tião D'Ávila), que é também o prefeito do vilarejo. Lá ela é tratada por Coriolano e Filipe (Marco Ricca), dois homens que até então tiveram pouco contato com as mulheres.
2	Árido Movie	2006	Drama		Lírio Ferreira	Jonas (Guilherme Weber) é o repórter do tempo de uma grande rede de TV, que mora em São Paulo mas está rumo à sua cidade-natal, localizada no interior do nordeste. O motivo é a morte de seu pai (Paulo César Pereio), com quem teve pouquíssimo contato e que foi assassinado inesperadamente. Jonas enfrenta problemas para chegar à cidade, até que recebe carona de Soledad (Giulia Gam), uma videomaker que está fazendo um documentário sobre a água no sertão. Ao chegar ele encontra uma parte da família a qual não conhecia até então, que lhe cobra que se vingue da morte do pai.
3	Casa de Areia	2005	Drama		Andrucha Waddingto	1910. O português Vasco (Ruy Guerra) leva sua esposa grávida Áurea (Fernanda Torres) e a mãe dela, Dona Maria (Fernanda Montenegro), em busca de um sonho: viver em terras prósperas, recentemente compradas por ele. O sonho se transforma em pesadelo quando, após uma longa e cansativa viagem junto a uma caravana, o trio descobre que as terras estão em um lugar totalmente inóspito, rodeado de areia por todos os lados e sem nenhum indício de civilização por perto [...]
4	A Pessoa é para o que nasce	2004	documentário	Campina Grande,	Roberto Berliner	Três irmãs cegas. Unidas por esta incomum peripécia do destino, Regina, Maria e Conceição viveram toda sua vida cantando e tocando ganzá em troca de esmolas nas cidades e feiras do Nordeste do Brasil. O filme acompanha os afazeres cotidianos destas mulheres e revela suas curiosas estratégias de sobrevivência, das quais participam parentes e vizinhos. Acompanha também, numa reviravolta inesperada, o efeito do cinema na vida destas mulheres, transformando-as em celebridades

5	Soluços e Soluções	2001	Drama	Palmeira dos Índios- Alagoas	Edu Felistoque e Nereu Cerdeira	Em meio a um encontro com seus amigos em um bar, um publicitário tem uma idéia simples e ao mesmo tempo brilhante, que pode acabar de uma vez por todas com a seca no Nordeste: levar uma máquina perfuratriz ao sertão para cavar poços perto de vilas e povoados afetados pela seca, já que há muita água debaixo do árido solo nordestino. Após a ressaca resultante do encontro, ele resolve então levar a idéia adiante, contando ainda com a ajuda de dois amigos. Como a idéia dá certo, ele passa a ser considerado um redentor pela população local e também uma ameaça aos coronéis que há décadas dominam a região.
6	Viva São João	2002	Documentário	Cabaceiras	Andruca Waddingto	Durante a turnê do cantor Gilberto Gil pelas festas juninas do Nordeste e Sudeste em 2001 vários personagens, cantores e pessoas do público local são entrevistadas, fazendo sempre um paralelo sobre a história das festas de São João e sua importância para a comunidade local
7	Cabaceiras	2007	Documentário	Cabaceiras	Ana Bárbara Ramos	
8	Eu, tu, eles	2000	Drama		Andruca Waddingto	Darlene (Regina Casé), grávida e solteira, vai embora da sua região e retorna três anos depois ao trabalho pesado dos canaviais no nordeste brasileiro com Dimas, seu filho. Logo que Osias (Lima Duarte), um homem mais velho e orgulhoso de sua casa ter sido construída por ele, lhe propõe casamento Darlene aceita
9	Central do Brasil	1998	Drama		Walter Salles	Mulher (Fernanda Montenegro) que escreve cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, ajuda menino (Vinicius de Oliveira), após sua mãe ser atropelada, a tentar encontrar o pai que nunca conheceu, no interior do Nordeste.
10	Gabriela	1983	Drama	Bahia	Bruno Barreto	Bahia, 1925. Uma das maiores secas da história do Nordeste leva para Ilhéus Gabriela (Sônia Braga), uma bela retirante que com sua beleza e sensualidade conquista a todos, principalmente Nacib (Marcello Mastroianni), dono do bar mais popular da cidade, que emprega Gabriela para trabalhar em sua casa e com quem tem um caso. O relacionamento dos dois fica tão intenso que eles se casam, mas tudo parece desmoronar quando Gabriela lhe é infiel com o maior conquistador da cidade. Paralelamente, um "coronel" vai ser julgado por ter matado sua mulher com o amante. Os outros "coronéis" acham que ele tem de ser inocentado, pois houve um forte motivo para o crime, mas os tempos mudaram e determinados conceitos do passado estão sendo ents.
11	o céu de suely	2006	Drama	Iguatu - Ceara	Karim Ainouz	Hermila (Hermila Guedes) é uma jovem de 21 anos que está de volta

						à sua cidade-natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Ela volta juntamente com seu filho, Mateuzinho, e aguarda para daqui a algumas semanas a chegada de Mateus, pai da criança, que ficou em São Paulo para acertar assuntos pendentes. Porém o tempo passa e Mateus simplesmente desaparece. Querendo deixar o lugar de qualquer forma, Hermila tem uma idéia inusitada: rifar seu próprio corpo para conseguir dinheiro suficiente para comprar passagens de ônibus para longe e iniciar nova vida.
12	lisbela e o prisioneiro	2003	Comédia romantica	Recife,	Guel Arraes	Lisbela (Débora Falabella) é uma moça que adora ir ao cinema e vive sonhando com os galãs de Hollywood dos filmes que assiste. Leléu (Selton Mello) é um malandro conquistador, que em meio a uma de suas muitas aventuras chega à cidade de Lisbela. Após se conhecerem eles logo se apaixonam, mas há um problema: Lisbela está noiva. Em meio às dúvidas e aos problemas familiares que a nova paixão desperta, há ainda a presença de um matador (Marco Nanini) que está atrás de Leléu, devido a ele ter se envolvido com sua esposa (Virginia Cavendish).
13	o homem que desafiou o diabo	2007	drama	Rio Grande do Norte	Moacyr Goes	Zé Araújo (Marcos Palmeira) é um homem boêmio, que gosta de frequentar cabarés e ouvir cantadores de viola. Após tirar a virgindade de uma turca, ele é obrigado pelo pai dela a se casar. Durante anos Zé passa por seguidas humilhações, provocadas por sua esposa. Um dia, ao ouvir uma piada sobre sua situação, ele se revolta, destrói o armazém do sogro e ainda dá uma surra na esposa. Ao terminar ele monta em seu cavalo e parte sem destino, decidido a ter uma vida de aventuras. A partir deste dia Zé Araújo passa a ser conhecido como Ojuara, enfrentando inimigos e vivendo situações inusitadas.
14	Bela Donna	1998	Drama	Areiai Branca- Rio Grande do Norte	Fábio Barreto	Na década de 1930 , Donna e Frank, um casal de estrangeiros, vem para o Brasil, mais precisamente, para o Ceará . O homem vem para trabalhar num empreendimento petrolífero , e a sua esposa logo se integra aos hábitos da região e acaba conhecendo um atraente pescador , Nô. Os dois acabam apaixonando-se.
15	São Jerônimo	1999		Cabaceiras	Júlio Bressane	Em seu 28º longa-metragem, Júlio Bressane percorre os caminhos da fé e da abnegação com São Jerônimo.
16	Romance	2008	Drama	Cabaceiras	Guel Arraes	Pedro (Wagner Moura) é um ator e diretor de teatro, que se apaixonou por Ana (Letícia Sabatella), também atriz, ao contracenar com ela a peça "Tristão e Isolda". O namoro deles é afetado pelo posterior sucesso dela na TV, impulsionado pela empresária Fernanda (Andréa

						Beltrão). Além disto, ao gravar um especial de TV, Ana conhece Orlando (Vladimir Brichta), um ator por quem se apaixona.
17	Amarelo Manga	2003	drama	Recife	Cláudio Assis	No subúrbio de Recife, Lígia (Leona Cavalli) acorda já mal humorada, pois terá de suportar mais um dia servindo fregueses, que às vezes a bolinam no bar onde trabalha. Quando o dia terminar, só lhe restará voltar ao seu pequeno quarto, em um anexo do bar, e dormir para suportar a mesma coisa no dia seguinte. [...]
18	Cinema, aspirinas e urubus	2005	Drama	Cabaceiras	Marcelo Gomes	Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram. Um deles é Johann (Peter Ketnath), alemão fugido da 2ª Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. O outro é Ranulpho (João Miguel), um homem simples que sempre viveu no sertão e que, após ganhar uma carona de Johann, passa a trabalhar para ele como ajudante. Viajando de povoado em povoado, a dupla exhibe filmes promocionais sobre o remédio "milagroso" para pessoas que jamais tiveram a oportunidade de ir ao cinema. Aos poucos surge entre eles uma forte amizade.
19	o caminho das nuvens	2003	Drama	Santa Rita- PB	Vicente Amorim	Romão (Wagner Moura) é um caminhoneiro que está desempregado no momento. Sem conseguir emprego e tendo que sustentar sua mulher Rose (Cláudia Abreu) e seus cinco filhos, ele decide partir em busca de um local onde possa conseguir o sonhado emprego que lhe pagará o salário de R\$ 1000,00. Romão e sua família partem então numa jornada de 3200 km, saindo de Santa Rita, na Paraíba, até o Rio de Janeiro de bicicleta
20	ó pai ó	2007	Comédia	Salvador	Monique Gardenberg	Em um animado cortiço do centro histórico do Pelourinho, em Salvador, tudo é compartilhado pelos seus moradores, especialmente a paixão pelo Carnaval e a antipatia pela síndica do prédio, Dona Joana (Luciana Souza). Todos tentam encontrar um lugar nos últimos dias do Carnaval, seja trabalhando ou brincando. [...]
21	cidade baixa	2005	Drama	Salvador	Sérgio Machado	Deco (Lázaro Ramos) e Naldinho (Wagner Moura) se conhecem desde garotos, sendo difícil até mesmo falar em um sem se lembrar do outro. Eles ganham a vida fazendo fretes e aplicando pequenos golpes a bordo do Dany Boy, um barco a vapor que compraram em parceria. Um dia surge Karinna (Alice Braga), uma stripper que deseja arranjar um gringo endinheirado no carnaval de Salvador a quem a dupla dá uma carona. Após descarregarem em Cachoeira, Deco e Naldinho vão até uma rinha de galos. Naldinho aposta o dinheiro ganho com o frete, mas

						se envolve em confusão e termina recebendo uma facada. Deco defende o amigo e ataca o agressor, mas os dois são obrigados a fugir no barco, rumo a Salvador. Enquanto Naldinho se recupera, Deco tenta conseguir dinheiro para ajudar o amigo. Ao chegarem em Salvador a dupla reencontra Karinna, que está agora trabalhando em uma boate. Aos poucos a atração entre eles cresce, criando a possibilidade de que levem uma vida a três
22	abril despedaçado	2001	Drama		Walter Salles	Em abril de 1910, na geografia desértica do sertão brasileiro vive Tonho (Rodrigo Santoro) e sua família. Tonho vive atualmente uma grande dúvida, pois ao mesmo tempo que é impelido por seu pai (José Dumont) para vingar a morte de seu irmão mais velho, assassinado por uma família rival, sabe que caso se vingue será perseguido e terá pouco tempo de vida. Angustiado pela perspectiva da morte, Tonho passa então a questionar a lógica da violência e da tradição.
23	Quincas Berro d'água	2010	Comédia	Salvador	Sérgio Machado	Salvador. Quincas (Paulo José) é um funcionário público cansado da vida que leva. Um dia ele resolve deixar sua família de lado e cair na farra, ganhando fama como Quincas Berro D'Água, o rei dos vagabundos. Quando ele é encontrado morto em seu quarto, sua família resolve apagar os vestígios de sua fase arruaceira e lhe dar um enterro respeitável. Só que seus amigos surgem no local e decidem levá-lo para uma última farra.
24	O Auto da Compadecida	1998 (minissérie) 2000 (filme)	Comédia	Cabaceiras, João Pessoa	Guel Arraes	As aventuras de João Grilo (Matheus Natchergaele), um sertanejo pobre e mentiroso, e Chicó (Selton Mello), o mais covarde dos homens. Ambos lutam pelo pão de cada dia e atravessam por vários episódios enganando a todos da pequena cidade em que vivem.
25	O coronel e o lobisomem	2005	Comédia		Maurício Farias	Ponciano de Azeredo Furtado (Diogo Vilela) é um coronel de patente e fazendeiro por herança, que luta contra seu irmão de criação Pernambuco Nogueira (Selton Mello) para manter as terras da Fazenda Sobradinho e conquistar o coração de sua prima Esmeraldina (Ana Paula Arósio). Para vencer esta batalha Ponciano precisa enfrentar feras, agiotas e ladrões, além de se envolver com a vida boêmia da cidade e ainda espantar assombrações.
26	Guerra de Canudos	1997	Drama		Sérgio Rezende	Em 1893, Antônio Conselheiro (um monarquista assumido) e seus seguidores começam a tornar um simples movimento em algo grande demais para a República, que acabara de ser proclamada e decidira por enviar vários destacamentos militares para destruí-los. Os seguidores de Antônio Conselheiro apenas defendiam seus lares, mas a nova ordem

						não podia aceitar que humildes moradores do sertão da Bahia desafiassem a República. Assim, em 1897, esforços são reunidos para destruir os sertanejos. Estes fatos são vistos pela ótica de uma família, que tem opiniões conflitantes sobre Conselheiro.
27	Cão sem dono	2007	Drama	Cabaceiras	Beto Brant e Renato Ciasca	Ciro (Júlio Andrade) se formou recentemente em literatura, mas passa por uma crise existencial devido ao ceticismo e à falta de planos. Marcela (Tainá Müller) é uma ambiciosa modelo em início de carreira, que se entrega de forma obsessiva ao trabalho e, com isso, adia para mais tarde a realização de seus sonhos. Eles se apaixonam e passam a dividir seu sonhos e problemas
28	Dona Flor e seus dois maridos	1976	Comédia	Salvador	Bruno Barreto	Baseado no romance de Jorge Amado
29	É tudo verdade, Ceará (It's all true)			Fortaleza		
30	O pagador de promessas	1963	Drama	Salvador	Anselmo Duarte	Zé do Burro (Leonardo Villar) e sua mulher Rosa (Glória Menezes) vivem em uma pequena propriedade a 42 quilômetros de Salvador. Um dia, o burro de estimação de Zé atingido por um raio e ele acaba indo a um terreiro de candomblé, onde faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal. Com o restabelecimento do bicho, Zé põe-se a cumprir a promessa e doa metade de seu sítio, para depois começar uma caminhada rumo a Salvador, carregando nas costas uma imensa cruz de madeira. Mas a via crucis de Zé ainda se torna mais angustiante ao ver sua mulher se engraçar com o afetado Bonitão (Geraldo Del Rey) e ao encontrar a resistência ferrenha do padre Olavo (Dionísio Azevedo) a negar-lhe a entrada em sua igreja, pela razão de Zé haver feito sua promessa em um terreiro de macumba.
31	Baile Perfumado	1997	Drama		Paulo Caldas e Lírio Ferreira	Amigo íntimo do Padre Cícero (Jofre Soares), o mascate libanês Benjamin Abrahão (Duda Mamberti) decide filmar Lampião (Luís Carlos Vasconcelos) e todo seu bando, pois acredita que este filme o deixará muito rico. Após alguns contatos iniciais ele conversa diretamente com o famoso cangaceiro e expõe sua idéia, mas os sonhos do mascate são prejudicados pela ditadura do Estado Novo.
32	Eu sou o servo	2001	Curta metragem	Cabaceiras	Eliézer Rolim	