

---

## Os elementos identitários nordestinos no cinema de animação de Pernambuco<sup>1</sup>

Marcos BUCCINI<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, PE

### RESUMO

As temáticas locais e seus elementos identitários correspondem a um dos principais artifícios para a estruturação de uma identidade regional em produções culturais. O cinema de animação do estado de Pernambuco possui uma grande incidência de obras que utilizam tais marcas culturais locais de naturezas variadas. A partir da pesquisa de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, sobre a concepção política, social e estética que originou o que entendemos por “Cultura Nordestina”, e de entrevistas com os animadores pernambucanos, o presente artigo tem por objetivo discutir as narrativas e discursos que medeiam essa produção, buscando identificar como os símbolos e as representações são abarcados ou rejeitados pelos realizadores. Para servir como referência e parâmetro estético e ideológico, foram utilizados dois dos principais movimentos artísticos do estado de Pernambuco, o Armorial e o Manguê.

**PALAVRAS-CHAVE:** animação pernambucana; identidade cultural; resistência cultural; cultura nordestina.

### INTRODUÇÃO

O Brasil é o quinto maior país do mundo, com uma população formada pela mistura de diversos povos e espalhada por cinco regiões bastante distintas geograficamente, economicamente e sociologicamente. Nada mais natural que as diversas regiões e estados cultivem manifestações culturais distintas entre si. Estas manifestações servem como elementos de identificação da população de cada Região, intensificando uma sensação de pertencimento, mas também uma forma de diferenciação das demais localidades do país.

Boa parte destas manifestações surgem naturalmente, da evolução e da mistura de elementos mais antigos. Porém, as manifestações culturais não são privadas de conotações políticas e econômicas. Ou seja, o que nos identifica enquanto, nação, região e estado é, em boa parte dos casos, uma criação, uma manipulação. Como exemplo deste fenômeno trago o estudo do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2009),

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pela UFPE, e-mail: [marcosbuccini@gmail.com](mailto:marcosbuccini@gmail.com).

---

no qual ele relata como a ideia que se tem do Nordeste brasileiro na verdade é uma invenção a partir de interesses políticos e econômicos que busca manter o *status quo* de uma elite dominante.

Partindo deste ponto, nos interessa observar neste artigo: como os princípios materiais e imateriais da identidade cultural da Região Nordeste se manifestam nas obras animadas do cinema pernambucano. Observamos como estes signos de identificação são trabalhados em relação aos estereótipos e clichês comuns ao entendimento de Nordeste e cultura nordestina. Traçamos um paralelo de como estes elementos identitários nordestinos são apresentados em movimentos culturais que surgiram em Pernambuco, como o Armorial e o Mangubeat, e nos filmes de animação do estado.

## **IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA**

A identidade cultural de um povo pode ser entendida como uma espécie de verdade única coletiva que é servida às pessoas pertencentes a uma comunidade que possui uma mesma história e ascendência. Porém, a identidade cultural não é algo imutável. Ela é algo que nos tornamos, é um processo dinâmico em constante transformação. Quando nos identificamos com uma nação ou território, estamos evocando uma forma de identificação metafórica. “Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto nós pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (HALL, 1999, p. 47). Para Stuart Hall, na verdade, essa identidade nacional, ou regional, “não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. [...] Uma nação é uma comunidade simbólica” (HALL, 1999, p. 49).

A construção desta identidade se dá principalmente através de narrativas históricas, literaturas nacionais, discursos midiáticos e contos da cultura popular e folclore, que são contados e recontados à exaustão. “Sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Estes sentidos estão contidos nas histórias contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas” (HALL, 1999, p. 50).

---

Estas narrativas criam uma cultura material e imaterial, uma tradição: credences, mitos, heróis e símbolos que se tornam arraigados nesta noção de identidade cultural regional/nacional.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 1999, p. 50).

Segundo Albuquerque Jr. (2009), o Nordeste, enquanto elaboração imagético-discursiva, é um retrato imaginário de um lugar que não existe, uma fábula espacial. Este fenômeno de identidade nordestina é recente e surge no final do século XIX e início do século XX, quando até então o Brasil era dividido em ‘Norte’ e ‘Sul’. Em 1877, acontece em alguns estados do ‘Norte’ uma grande seca, um marco da decadência da região, “um momento de transferência de poder de uma área [Norte] para a outra [Sul]” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 72). Esse é o momento também em que a velha e decadente oligarquia nordestina dos coronéis usa o fenômeno da seca para criar um esquema de angariar recursos do Governo Federal, que na maioria das vezes não chegavam à população necessitada, a popularmente conhecida ‘indústria da seca’. “O discurso da seca, traçando ‘quadros de horrores’, vai ser um dos responsáveis pela progressiva unificação dos interesses regionais e um detonador de práticas políticas e econômicas” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 72). O Nordeste é, então, a parte do ‘Norte’ sujeita às estiagens. A necessidade de identificar os estados atingidos por esta calamidade foi então o marco inicial para se criar o que se conhece por Nordeste.

A ideia de que o Nordeste seria em sua totalidade uma região rural, isolada, atrasada, bárbara, completamente seca começa a se popularizar através de múltiplas práticas discursivas. Estas abordavam as calamidades do local como tragédias permanentes com resultados devastadores e o seu povo como servil e ignorante, condicionado e guiado por uma forte e radical religiosidade arcaica.

Assim, para dar materialidade à região, foram escolhidos certos estereótipos, ou seja, imagens culturalmente convencionadas que mediam a nossa compreensão e a realidade (AMANCIO, 2000), tais como: o cangaço, o messianismo, o coronelismo, a seca e a miséria, que dão origem à construção de uma mitologia da região. Segundo Albuquerque Jr. (2009, p. 61), essas imagens “impregnam o próprio Nordeste em construção”. Ao mesmo tempo, cria nos sulistas uma forte concepção de oposição e

---

rejeição a tudo aquilo. O ‘Sul’ deveria ser o oposto, o lugar da civilização avançada, da riqueza e do progresso. A reação vinda do Nordeste foi tentar usar essa imagem de um lugar antiquado e toda sua mitologia de forma positiva. Assim, um novo discurso foi criado na literatura e em outras artes por um grupo denominado ‘tradicionalistas’, através do imaginário da tradição e da saudade de tempos de ouro passados (ALBUQUERQUE JR., 2009).

O Nordeste seria o espaço do mando dos donos de engenho, do fogo morto das usinas, das assombrações, dos vaqueiros do sertão, mítico do cordel. O falar nordestino começa também a ser institucionalizado através do camponês pobre e mudo, do cangaceiro da infância, do coronel que dava ordem em cima do cavalo. Esta fase é marcada por elementos mortos na realidade e vivos apenas na memória dos artistas. [...] O moderno, para os nordestinos, ficou espremido entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ele havia sido posto, foi assumido como um valor em si, sem ser questionado. Tornando-se sinônimo de rural e de manifestações folclóricas, um mundo primitivo. Quando o tema é a cidade, sempre é a cidade antiga, não a moderna com suas mazelas (MELO; QUEIROZ, 2008).

Este discurso tradicionalista foi adotado pelas elites que pretendiam enraizar a ideia de um Nordeste atrasado, pobre, esfomeado, religioso, porém inocente, puro (intocado pela modernidade) e bom. O que ajudaria a manter a ‘indústria da seca’.

Com uma economia em decadência, restava às elites nordestinas evocar um passado glorioso e inventar uma tradição que resguardasse elementos positivos de identificação. O Nordeste, supostamente por não estar corrompido pelos valores efêmeros da modernidade, abrigaria aquilo que um dia foi a essência do povo brasileiro. Era a grande cartada para a manutenção de privilégios alcançados ainda em uma sociedade rural, escravocrata e pré-capitalista (BARBALHO, 2004, p. 158).

No grupo dos tradicionalistas, encontram-se artistas como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Ariano Suassuna e Luiz Gonzaga. Outro segmento, porém, também faz uma releitura da mitologia nordestina por uma ótica da resistência, ligada politicamente ao pensamento de esquerda, que coloca o povo sertanejo como lutador, incansável e eleva ao posto de heróis os cangaceiros e beatos, frutos de um contexto duro e miserável, mas que, mesmo assim, combatem as forças maiores da opressão (governo, latifundiários, etc.). Neste grupo de artistas, encontramos Jorge Amado, Graciliano Ramos, Cândido Portinari e Glauber Rocha.

Durante o século XX, o Nordeste vai ser apresentado tanto como um lugar subdesenvolvido quanto como o mais nacional, graças às suas tradições populares. O

banditismo, o misticismo, a seca, o êxodo rural, a vida pacata do seu povo, os folguedos e estilos musicais servirão de inspiração para diversos artistas e movimentos. Em Pernambuco, talvez o mais conhecido e representativo deles seja o Movimento Armorial, que tem em Ariano Suassuna o seu mais notório representante e principal coordenador.

O Armorial aconteceu especialmente na literatura, mas suas ideias e estilo também extravasaram para a música, artes plásticas, artes gráficas e artes cênicas. Pode-se dizer que a ideia principal do movimento era o resgate e a preservação das fontes ibéricas da cultura popular nordestina, criando uma imagem de Nordeste ibero-barroco (figura 36). Ariano acreditava que esta seria a verdadeira difusão de expressões artísticas realmente brasileiras baseadas nas expressões populares tradicionais da cultura nordestina somadas à arte erudita europeia (BARROS, 2006; BARBALHO, 2004).

Na década de 1970, “o Movimento Armorial encontrou um espaço nos interesses de integração e segurança nacional e de elaboração de uma identidade brasileira promovida pelo regime militar. O que lhe valeu apoio por parte do Governo Federal” (BARBALHO, 2004, p. 161). Mas a influência das ideias de Ariano ficou restrita ao estado de Pernambuco até meados dos anos 90, quando a fama do autor ganha uma grande notoriedade graças a adaptações de suas peças para a televisão (BEZERRA, 2005).

Segundo Barbalho (2004, p. 161), a dramaturgia de Ariano e o Movimento Armorial como um todo “tornaram-se poderosas máquinas discursivas e de subjetivação da nordestinidade. [...] afirmando a tradição como elemento identitário privilegiado da região”. Bezerra (2005, p.) nos traz alguns tópicos que “podem ser considerados como eixos do seu pensamento”:

- a) Os valores estéticos presentes na arte popular são inestimáveis, e devem necessariamente ser preservados e aproveitados.
- b) A arte popular deve desfrutar do mesmo status que a arte erudita, embora haja diferenças fundamentais entre elas.
- c) O artista nacional deve se dedicar à missão de recolher na cultura popular o subsídio para a elaboração de uma arte erudita de caráter nacional. Contribuir para a construção de uma identidade nacional através da arte é uma obrigação moral do artista.
- d) A cultura de massa produz arte medíocre, por isso deve ser combatida. Os artistas brasileiros que produzem arte com características de arte de massa merecem ser rotulados de “mercenários” e “traidores” por quebrarem a moral que pressupõe a elaboração artística. Como a submissão da cultura popular à

---

cultura de massa representa o fim da arte, cabe aos artistas, políticos e intelectuais, lutar contra esse estado de coisas.

Em uma época de pós-modernidade, globalização e hibridizações, as ideias e as obras de Ariano, por mais bem elaboradas que fossem, não fugiam da visão alegórica pré-moderna que existia do Nordeste e dos nordestinos. Foi um outro movimento nascido em Pernambuco que começa a mudar esse cenário: o Manguebeat, que surge na periferia recifense no início da década de 1990.

Se o Armorial de Ariano desqualificava a cultura de massa, o Manguebeat, assim como o antropofagismo dos Modernistas de 1930, o Tropicalismo baiano e a cena musical psicodélica pernambucana da década de 1970, tinha como ideia basilar a mistura de elementos regionais com influências externas. Os criadores do movimento usavam a metáfora de uma antena parabólica enfiada na lama. Ou seja, a raiz é na nossa terra, nossas tradições, porém sempre captando tudo o que vem de fora. A ideia do mangue como um ambiente múltiplo, diverso e fértil também fortalecia essa noção de hibridismo e sincretismo cultural.

O Movimento Mangue é um exemplo perfeito de integração e reação de uma região periférica em sintonia com o processo de globalização. “Em vez de causar a morte das tradições musicais, o mangue tornou-as contemporâneas abrindo caminho para a articulação com o global” (OLIVEIRA, 2007, p. 12). Assim, artistas periféricos do Recife, que, no âmbito global, encontram-se em situação ‘subalterna’ em relação aos grandes centros, recriam a identidade nordestina, trazendo tanto elementos tradicionais, rurais e folclóricos como também aspectos urbanos, contraculturais e contemporâneos.

Podemos notar que a temática regional nordestina, em Pernambuco pelo menos, é tratada de duas maneiras bem distintas. Uma parte das obras procura manter os elementos e características vernaculares imaculados, intocados o máximo possível, como é o caso do Armorial. Já outra ala usa os predicados regionais, rurais e artesanais de uma maneira mais revolucionária e subversiva, desconstruindo e deslocando essas propriedades identitárias para um contexto urbano, marginal e atual. Essa dicotomia irá nortear nossas análises das animações pernambucanas e como elas usam os elementos considerados regionais.

## **O REGIONALISMO NA ANIMAÇÃO DE PERNAMBUCANO**

---

Por mais que o movimento Armorial tenha sido mais forte na literatura e o Manguê na música, suas influências podem ser sentidas de diversas outras esferas artísticas. A animação feita em Pernambuco possui uma forte tendência a recorrer aos signos do regionalismo nordestino, e, quando o faz, diversas abordagens são usadas.

Observamos então que, recentemente, em Pernambuco, dois polos distintos de pensamento em relação ao regional surgiram e se digladiaram. Podemos encontrar na filmografia animada pernambucana traços destes dois movimentos em diversos filmes. Denominaremos então estes dois tipos como:

1. Tradicionais: filmes que seguem o pensamento associado ao Movimento Armorial ao utilizar elementos regionais vinculados a um universo do rural, do antigo, de um sertão imaginário do passado. Estes elementos são usados da maneira mais ‘pura’<sup>3</sup> e ‘intocada’ possível, tentando preservar ao máximo as características anacrônicas e originais.
2. Não tradicionais: animações que se apropriam de elementos regionais, não necessariamente rurais, e os subvertem ao misturá-los com influências diversas, inclusive estrangeiras.

Importante destacar que existem filmes muito mais tradicionais e outros que fogem completamente da tradição. Porém, em boa parte das obras, existe um hibridismo entre o uso tradicional e não tradicional dos elementos regionais nordestinos. A seguir veremos como se dá o uso dos elementos regionais dentro da animação pernambucana a partir de uma amostra selecionada por conveniência.

### *As Corocas se Divertem* (1977) de Fernando Spencer

*As Corocas...* é o primeiro filme de animação pernambucano em que foi possível encontrar o uso de um elemento regional. O diretor Fernando Spencer utiliza bonecas de palha compradas em uma feira de artesanato na Bahia e as coloca para ‘contracenar’ com objetos que tinha à mão, na sua casa, como brinquedos, etc. Podemos observar, além das bonecas, outros artefatos que possuem uma ligação com o regional, mas que atuam mais como coadjuvantes, como é o caso de uma carranca e, no final, um boneco de barro. Os demais objetos, ao contrário, possuem um caráter muito mais urbano e global, como as placas de trânsito, o carrinho de brinquedo, as carinhas chinesas, etc. Se

---

<sup>3</sup> Evidentemente qualquer que seja a apropriação realizada de um elementos regional, ela nunca será imaculada. Qualquer tipo de deslocamento irá violar a pureza da obra primária.

---

formos observar ‘*As Corocas*’ a partir da divisão tradicional ou não tradicional, podemos dizer que Spencer, ao se apropriar de objetos do artesanato e os deslocar para um outro contexto completamente diferente, mais urbano. Esse hibridismo se dá também pela trilha sonora, que é um Chorinho, estilo de música que não é propriamente ligado ao regionalismo nordestino.

### ***A Saga da Asa Branca*** (1979) de Lula Gonzaga.

A animação mostra um sertão devastado pela seca e o retirante e sua esposa procurando abrigo na cidade grande, porém com um sentimento de deslocamento e saudade do que deixou para trás. A partir da analogia com a ave asa branca, um pássaro de arribação que voa do sertão quando percebe que a seca vai chegar, Lula trata da questão do êxodo rural ilustrando a condição de vários nordestinos que partiram da sua terra com a chegada da estiagem, fugindo da fome e da miséria e buscando refúgio longe de casa. O tom melancólico se encerra com a imagem bastante metafórica da asa branca, que um dia voou pelos céus do sertão, sobrevoando uma infinidade de prédios e, finalmente, pousando em uma antena de TV.

Ao mesmo tempo que evocam uma poética do saudosismo, de um sertão utópico, o filme realiza uma crítica social e política, trazendo a narrativa para um contexto mais real e atual. *A Saga da Asa Branca* se aproxima do Neorealismo brasileiro. Lula conhecia e admirava muito filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Essas obras retratavam de forma concreta a aridez da fome e da miséria do sertão. A crueza das imagens destes filmes dialoga muito bem com os elementos rústicos e a simplicidade que Lula retrata em sua ‘saga’. Essa abordagem traz uma perspectiva social, que se alinha com ideias da esquerda, bem como denuncia injustiças, moléstias e a pobreza de um povo esquecido em pleno governo militar. O filme, portanto, assume esse caráter contestador e revolucionário a partir da poética do regional e do popular.

### ***O Pavão Misterioso*** (1988) de Patrícia Alves Dias

Baseada em no homônimo folheto de cordel de autoria de José Camelo de Melo, a animação *O Pavão Misterioso* (1988) foi, segundo Patrícia Alves Dias, a "primeira experiência *stop motion* em vídeo do país" (ALVES DIAS, 2015). O filme foi todo



---

realizado com bonecos do artesanato popular confeccionados pela mestre bonequeira conhecida como Dona Edna. Patrícia queria trabalhar a técnica do *stop motion* a partir da arte popular tal qual ela era concebida, sem interferência de profissionais de animação.

No entanto, os bonecos não tinham sido confeccionados para serem animados. Segundo Patrícia, o dilema enfrentado pela produção foi justamente até que ponto deve-se intervir na peça de artesanato porque tecnicamente ele dificulta o trabalho? Seria essa interferência desvirtuar a essência do artesanal e do vernacular? Apesar de toda a dificuldade, o trabalho foi realizado com os bonecos do jeito que Dona Edna os confeccionou, sem nenhuma intervenção por parte da equipe.

A preocupação em manter a fidelidade do texto original e a pureza dos bonecos de artesanato trazem para a produção a característica do pensamento tradicional, da manutenção da arte popular intocada, mesmo em uma animação que trabalhava com a tecnologia avançada (para a época) do vídeo. Ou seja, o suporte é moderno, mas a forma é tradicional.

#### *A Árvore do Dinheiro* (2002) de Marcos Buccini e Diego Credidio

*A Árvore do Dinheiro* é um exemplo de uma estética totalmente tradicional, desde a história, com todos os arquétipos do imaginário nordestino, até a figuração de um Nordeste “sem espaço físico e sem tempo cronológico, mas com um tempo e espaço imaginários” (MELO; QUEIROZ, 2008, p. 2). As imagens emulam a xilogravura das capas dos folhetos de cordel, a narração é feita em versos de sextilha com um sotaque carregado e, por último, a música também se utiliza de uma viola que toca a chamada ‘escala sertaneja’ bastante característica. O filme possui uma ânsia pela autenticidade dos elementos regionais e foi realizado justamente pensando em se preservar o máximo possível a tradição do cordel: desde os personagens estereotipados, como o coronel e o diabo, até o próprio movimento dos personagens, que é mais limitado para combinar com a simplicidade das imagens (BUCCINI, 2003).

#### *A Morte do Rei de Barro* (2005) de Plínio Uchôa e Marcos Buccini

Outro exemplo de filme artesanato, assim como *As Corocas se divertem* (1977) e *O Pavão Misterioso* (1988). *A Morte do Rei de Barro* dá vida a bonecos de barro, muito populares nas feiras de artesanato, para contar a história de um duelo entre dois bandos

de cangaceiros. Assim como nos filmes citados anteriormente, os verdadeiros bonecos de barro comprados no Mercado da Boa Vista foram usados sem nenhuma alteração, ou seja, não houve a preocupação de colocar articulações nos bonecos ou modifica-los de qualquer forma. Assim, o movimento dos bonecos é mínimo e não naturalista. O filme aproxima-se, dessa forma, de uma ideia de preservação da integridade dos elementos regionais. Porém, *A Morte do Rei de Barro* ‘quebra’ um pouco esta pureza ao lançar mão de uma montagem rápida de videoclipe e movimentos de câmera inspirados em filmes modernos, como *O Baile Perfumado* (1996) e *Matrix* (1999). Além da trilha sonora que tem como base tambores de maracatu e guitarras pesadas de rock. Ou seja, o filme é um híbrido do tradicional com elementos modernos.

***O Jumento Santo e a Cidade Que Acabou Antes de Começar*** (2007) de Leonardo Domingues e William Paiva

A animação retoma as figuras da xilogravura, os arquétipos e o humor presentes nas histórias tradicionais de cordel para recontar a história da criação bíblica do mundo. Das imagens até a narrativa o filme mantém a forma tradicional dos elementos da cultura popular. Inclusive o filme é, de certa forma, um produto de divulgação de uma fonte tipográfica digital, criada por Leonardo Buggy, chamada Armoribats (uma mistura das palavras Armorial e Digbats<sup>4</sup>). No caso, a fonte possui dois conjuntos, o primeiro baseado na obra de Gilvan Samico e o segundo, que foi utilizado no filme, na obra de J. Borges, ambos famosos gravuristas de Pernambuco.

***Até o Sol Raiá*** (2007) de Fernando Jorge e Leandro Amorim

É uma animação 3D com elementos da cultura popular nordestina. O filme se passa na sala de um artesão de bonecos de barro que ganham vida quando uma gota de sangue cai na cabeça de um deles. O curta, assim como ‘*O Jumento Santo*’, também trabalha os clichês tradicionais dos filmes sobre o Nordeste, porém dando uma roupagem mais comercial, mais *cartoon*. Os bonecos de barro são caricaturados e ‘embelezados’ para atender a um padrão estético global. Os movimentos são ‘realistas’ e o filme utiliza-se com maestria de todos os princípios da ‘boa animação’, de estúdios como Disney e Pixar. *Até o Sol Raiá* maquia esses elementos regionais para os tornar mais ‘consumíveis’ e os utiliza como ‘embalagem’ para uma trama comum.

---

<sup>4</sup> Fontes que ao invés de letras, trazem figuras.

***Salu e o Cavalo Marinho*** (2014), de Cecília da Fonte,

O curta mostra a história da infância do rabequeiro Mestre Salu. O filme procura retratar de uma forma legítima e autêntica elementos do folguedo do cavalo marinho e alguns costumes da Zona da Mata de Pernambuco. Cecília teve todo um cuidado documental ao exigir que desde a vegetação, passando pelas vestimentas, até os passos das danças fossem retratados com fidelidade. A linguagem visual e narrativa é totalmente voltada para o cinema de animação *cartoon*. Podemos, então, entender que o filme utiliza uma linguagem cinematográfica universal para abordar uma temática bem tradicional da região.

***Noisé*** (2014) e ***Lá Vem*** (2015-2016) da Produções Ordinária

Ambas as séries utilizam os elementos identitários nordestinos como base. O primeiro se baseia tanto em expressões da linguagem urbana do Recife quanto no modo de ser arquetípico do recifense. Já o segundo promove figuras típicas do folclore e da mitologia do estado tirando-as do contexto tradicional e colocando-as em situações atípicas, surreais e contraculturais. Todas as obras são feitas através de recorte de fotografias e desenhos de maneira analógica e prezam por uma narrativa não linear, pelo humor satírico e o *nonsense*. Os filmes da Produções Ordinária literalmente destroem e reconstróem elementos da cultura pernambucana, tanto de origem rural quanto urbana. Podemos, inclusive, inferir que estas são obras pós-Mangue, que vão além da mistura ‘comportada’ realizada pelo Movimento Mangue nos anos 1990. Enquanto Chico Science e contemporâneos criavam obras híbridas, porém respeitando tanto a raiz local quanto o que era importado da cultura global, os filmes da Produções Ordinária são iconoclastas e corrompem, não só os símbolos locais como os internacionais e também o fruto desta mistura. O Movimento Mangue, inclusive, é ‘atacado’ em alguns segmentos de *Noisé* (2014).

***Fazenda Rosa*** (2017) da Produções Ordinária

Em contraste ao estilo iconoclasta das obras anteriores, a Produções Ordinária lança o curta *Fazenda Rosa* que adapta o poema Pio Tagarela – Brincadeira dos Pássaros, do olindense Erasto Vasconcelos. O filme é uma homenagem ao clima bucólico das fazendas do interior de Pernambuco. Mostrando de forma bastante

---

‘comportada’o cotidiano das fazendas, as paisagens, objetos e animais. Podemos considerar *Fazenda Rosa* um filme tradicional, apesar de não apelar para imagens arquetípicas do artesanado, do cordel, etc. A estranheza ainda se dá apenas pelo estilo consequente da técnica de recorte de papel e da animação bastante limitada.

***Quando a chuva vem?* (2019) de Jefferson Batista de Andrade**

A animação em stop-motion com bonecos de madeira mostra o dia a dia de uma família no sertão árido. Eles rezam e esperam a chuva chegar. O filme trabalha com estereótipos da cultura tradicional do nordeste trazendo um pouco do realismo de obras que mostram a peleja dos sertanejos, a fé e a dependência da chuva para que a vida continue, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

***Nimbus* (2020) de Marcos Buccini**

Mais uma vez a imagem do sertão seco e infértil é mostrada. Os seus habitantes são bonecos feitos de barro que rezam para que a chuva caia. Como em várias histórias que retratam o sertão nordestino, a chuva mais uma vez é o centro da narrativa, tratada de maneira reincidente como uma dádiva divina, conseguida através da fé paciva do sertanejo. O contraste está no fato de que as preces dos personagens são atendidas não por figuras da mitologia cristã, mas por entidades feitas de metal que produzem a chuva em uma fábrica com estilo steampunk dentro das núvens. Este contraste entre o tradicional e estereotipado sertão com um ambiente retrofuturista dá ao filme identidade incomum e contemporâneo.

## **DISCUSSÕES**

Nesta parte do texto trago trechos de entrevistas com animadores pernambucanos e algumas observações sobre os filmes analisados. Podemos notar, quantitativamente, que uma ideia mais tradicional e estereotipada da cultura nordestina prevalece nas obras de Pernambuco. Notamos também, pelo discurso dos autores mais ligados ao cinema de animação ortodoxo, que esta tradição tem muito valor e deve ser explorada e preservada. Para muitos, este seria o grande diferencial das obras cinematográficas de Pernambuco. Observa-se também que existe uma preocupação de usar a técnica para preservar as características destes elementos identitários em sua

---

forma forma pura, como foi o caso de *O Pavão Misterioso* (1988) e *A Morte do Rei de Barro* (2005).

Em outros animadores que trabalham com produtos mais comerciais, nota-se uma preocupação de não só preservar a cultura tradicional e explorá-la mas também torná-la acessível em um âmbito nacional e até global. Isso corrobora a realização de obras como *Até o Sol Raiá e Salu e o Cavalo Marinho*, que, mesmo sendo tradicionais em relação ao conteúdo, fogem da figuração mais primitiva, como os traços da xilo e os bonecos de barro para investir em uma aparência mais comum e aceitável. Em termos de roteiro, também se espelham nas narrativas ortodoxas, porém contextualizadas dentro do ambiente regional, em sua maioria, na área rural do estado.

Isto se dá pois, realmente, a estética pura de algumas obras pode encontrar barreiras, especialmente fora do país. Um exemplo foi o filme *A Morte do Rei de Barro* (2005), que não conseguiu uma penetração tão boa em festivais internacionais. Em certa ocasião, um americano comentou que eu poderia ter usado ‘bonecos mais bonitos’, pois para ele não havia a noção que a aparência deles trazia uma carga cultural muito forte e que valorizava o filme para quem tinha esse conhecimento. Outro exemplo é ‘*O Jumento Santo...*’ (2007). William Paiva, ao falar da concepção do filme *Voltage* (2008), argumentou sobre “a ideia de fazer um filme sem diálogos [no caso, *Voltage*], numa tentativa de romper as fronteiras que ‘*O Jumento Santo*’ encontrou, por ser falado não só em português, mas em ‘pernambucês’ carregadíssimo” (PAIVA, 2016).

Já autores que se identificam mais com o cinema autoral entendem que estes elementos estão presentes no dia a dia, e que não adianta fugir deles. Porém, estes animadores compreendem que o uso impensado, desleixado e negligente destes signos ‘puros’ seria apenas uma reprodução estéril de algo autêntico, que não contribui em nada com a filmografia e com a cultura do estado. Estas alegorias culturais, portanto, devem ser ressignificadas e tiradas da zona do conforto e do sentido estereotipado e tradicional. Para estes artistas, não é uma questão de proibir, mas de como usar esses elementos dentro do filme. Trata-se de como, a partir do contexto em que estamos todos imersos, uma nova ideia será trabalhada.

Enquanto os ortodoxos buscam o estereótipo e a pureza, os autorais buscam a novidade. Existem, inclusive, argumentos, entre os cineastas autorais, que entendem que o modelo tradicional e estereotipado do Nordeste está ligado a um fator mais comercial e de aceitação. “O Nordeste é isso, vamos fazer assim porque agrada mais. Os sulistas

---

adoram, é bem aceito. Então, eu acho que tem um pouco disso, sabe? Uma inocência por um lado e por outro não”. (NORMANDE, 2015).

## CONSIDERAÇÕES

As temáticas locais e os seus elementos identitários são uns dos principais artifícios para a estruturação da identidade regional em obras de arte realizadas em regiões periféricas. Esta identidade é uma criação, uma convenção, e serve, muitas vezes, como reação política e estética a um padrão globalizado e imperialista, ou mesmo a manutenção de um *status quo* de uma elite econômica e cultural.

Vale destacar que nem todos os autores encaram o uso do imaginário regional nas artes da mesma forma: uns repudiam, alguns procuram resignificá-lo e outros tendem a manter ‘intocadas’ suas características. Na recente história da arte pernambucana, destacamos dois movimentos que se inspiram em narrativas, personagens, elementos do artesanato e das manifestações populares: o Movimento Armorial e o Movimento Mangue. Apesar de os dois praticamente se basearem na mesma matéria-prima, a maneira como eles se apropriam e utilizam estes componentes regionais é completamente divergente.

Essa valorização das questões regionais, como visto nos argumentos de Albuquerque Jr. (2009), foi algo construído a partir de intenções políticas que acabaram resultando em um discurso estético de empoderamento e resistência dentro das artes nordestinas. Estas ideias foram hegemônicas por décadas, porém nota-se que, especialmente a partir da década de 1990, este embate simbólico, entre o tradicional e o não tradicional, começou a se fortificar. O Movimento Mangue, como dito anteriormente, foi uma ruptura dessa tradição extremista, que existia, por exemplo, no Movimento Armorial. Porém, nota-se que um estilo não desaparece mesmo com outro em destaque. O Armorial, por exemplo, pode ter perdido força e estar mais fraco dentro do que seria o discurso hegemônico, porém ele se adapta e ainda continua sendo usado por alguns artistas com ideias mais ‘conservadoras’.

Esta mudança de configuração dentro da esfera cultural pernambucana, em que a hegemonia do Armorial perde espaço para o Mangue, que, recentemente, já é ‘atacado’ por autores mais jovens, oferece uma permanente tensão que mantém o campo das representações estéticas dinâmico, em um perpétuo movimento.

---

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Jr. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ALVES DIAS, Patrícia. em entrevista concedida ao autor. Olinda, 16 de set. de 2015.

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.

BARBALHO, Alexandre. “Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo”. **Revista Alceu**. v. 4, n.8, jan./jun, 2004. pp. 156-167.

BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de Longe** : o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <[https://www.academia.edu/6322951/Cantiga\\_de\\_Longe\\_-\\_O\\_Movimento\\_Armorial\\_e\\_a\\_proposta\\_de\\_uma\\_m%C3%BAsica\\_de\\_concerto\\_brasileira](https://www.academia.edu/6322951/Cantiga_de_Longe_-_O_Movimento_Armorial_e_a_proposta_de_uma_m%C3%BAsica_de_concerto_brasileira)> Acesso em: 26 fev. 2020.

BEZERRA, Amilcar. “Estrela Armorial: a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional”. **Anais... XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** -Uerj. São Paulo: Intercom, 2005).

BUCCINI, Marcos. A abstração do movimento: uma aplicação em cordel animado. **2o Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. Rio de Janeiro - RJ. 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

MELO, Mayra Cristine de; QUEIROZ, Meiriédna. “‘A árvore do dinheiro’: uma narrativa mitológica nordestina.” **Razon y Palabra**. n. 60, v. 13, jan-fev, 2008. [s.p.] Disponível em: <[http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n60/melo\\_queiroz.htm](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n60/melo_queiroz.htm)>

NORMANDE, Nara. Entrevista concedida ao autor. Recife, 17 jun. 2015.

OLIVEIRA, Lucia Lippi.. “A invenção do nordeste e do nordestino”. **Anais... do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, Recife, PE, 2007. pp. 1-15.

PAIVA, William. Entrevista ao autor realizada por e-mail. 12 jan. 2016.