

Representações do Semiárido Nordestino nos filmes *Ser Tão Avoador* (2013) e *Abril Despedaçado* (2001)¹

Cássio VIANA²

Carla PAIVA³

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

RESUMO

Neste artigo pretendemos investigar, à luz das representações sociais e a partir da análise de conteúdo e da análise da imagem, como a discussão da Convivência com o Semiárido Nordeste aparecem nos filmes *Ser Tão Avoador* (2013) e *Abril Despedaçado* (2001), duas produções que pretendem desconstruir o imaginário social amplamente divulgado sobre a região, conhecida como "Sertão", um espaço pensado no passado, como local da saudade. Ambos, em linhas gerais, acabam por apresentar elementos narrativos, estéticos e de interpretação, que contribuem para a reprodução de reducionismos acerca da representação dessa região ao invés de difundir outras leituras que deem visibilidade às suas potencialidades e possibilidades de convivência, mesmo diante das suas especificidades naturais.

PALAVRAS-CHAVE: Representação; identidade; semiárido nordestino; audiovisual.

INTRODUÇÃO

O processo de homogeneização da imagem do Nordeste e sua gente se dá, inicialmente, através da literatura e do cinema brasileiros para, posteriormente, ser amplamente veiculado e consolidado pelos meios de comunicação e pela educação através do “imaginário popular”. Nesse percurso, os signos de nordestinidade foram minimizados à seca, à fome, ao território dominado por coronéis e ao vaqueiro herói e destemido. Assim, a apropriação e a reprodução desvinculada de um comprometimento ético e social, acaba gerando estereótipos e contribuindo para a manutenção das estruturas de poder, vigentes na sociedade.

Atualmente, essas narrativas estigmatizadas sobre o Semiárido Nordeste estão sendo modificadas tanto na perspectiva e valorização de outros elementos da realidade local quanto no reconhecimento da pluralidade dos sujeitos que habitam essa região. No

¹ Trabalho apresentado no II04 – Comunicação audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Autor do artigo e estudante do curso de Jornalismo em Múltiplos Meios, fcassio96@gmail.com

³ Orientadora do artigo. Professora Dr.^a. Adjunta da UNEB – Campus III – Juazeiro- BA, coordenadora do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA e do projeto de pesquisa “Imagens e processos de formação cultural: um estudo sobre representações sociais, identidade, gênero e orientação sexual na educação e no audiovisual brasileiro”. E-mail: ccspaiva@gmail.com

campo da educação, por exemplo, encontramos o argumento da Educação Contextualizada para a Convivência com o Semiárido – ECSAB que propõe uma outra prática sociocultural e educativa capaz de redimensionar o lugar dos sujeitos e das representações produzidas sobre esses e a natureza, destacando, principalmente, o recorte territorial do Semiárido brasileiro, tomando como elemento fundamental as potencialidades e particularidades desse território, reconhecendo a necessidade difundir uma nova possibilidade de elaborar outras visões de mundo, propiciando o surgimento de um modelo político, econômico e social fundamentados no bem estar das pessoas e na sustentabilidade de seus modos de existir.

Segundo Adelaide Silva (2011), a Educação Contextualizada para a Convivência com o Semiárido, na sua perspectiva política, possui a função de problematizar a ideia de Semiárido historicamente difundida na cultura e que traz a imagem de um lugar inóspito, sem condições de produção da vida, de pobreza e calamidade, sempre precisando de providência existencial de salvação a ser conduzida pelas boas autoridades políticas. Nesse sentido, a contextualização da educação para a Convivência com o Semiárido possui um papel essencial para a ressignificação do *lugar Semiárido*, como afirma Souza (2010, p. 34 apud SILVA, 2011, p.35), na “superação da aridez mental que reproduz a ideia de semiárido concebida desde o tempo do império que eterniza o SAB como região problema”.

A partir o início dos anos 2000, simultaneamente a essas discussões, no cinema, houve uma propagação das produções cinematográficas de média e longa metragens, abordando questões referentes ao Semiárido e seus povos. Nesse contexto, nos interessa realizar uma pesquisa que analise como a identidade do Semiárido nordestino vem sendo elaborada e difundida nas produções fílmicas locais. Este artigo traz os resultados parciais do subprojeto de pesquisa “Análise da representação do Semiárido nordestino nas produções cinematográficas locais realizadas nas cidades de Juazeiro-BA e Petrolina-PE⁴”, desenvolvido no curso de Comunicação Social - Jornalismo em Multimeios, do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), que busca desenvolver uma análise fílmica dos tipos de representações do Semiárido Nordeste que estão sendo construídas pelas produções audiovisuais locais.

⁴ Financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB)

Apesar das intencionalidades, ainda é possível perceber, atualmente, no cinema brasileiro e regional, como é o caso dos filmes *Abril Despedaçado* (2001) e *Sertão Avoador* (2013), ambos produzidos no contexto do Semiárido Nordestino, elementos narrativos, estéticos e de interpretação, que favorecem a reprodução de estereótipos acerca da representação da região em detrimento da veiculação de outras narrativas que deem visibilidade às suas potencialidades e possibilidades de convivência, inclusive diante de suas especificidades naturais. É interessante perceber a finalidade primeira de ambos os filmes em colaborar com a discussão da Convivência com o Semiárido Nordestino numa tentativa de ressignificar concepções simplistas e estigmatizadas sobre a região. Antes de partirmos para análise dos filmes, é preciso discorrer um pouco mais sobre a representação do Nordeste como um espaço da saudade e da tradição de uma brasilidade.

O NORDESTE COMO ESPAÇO DA SAUDADE

As representações sociais são importantes ao passo que orientam no modo de nomear e determinar simultaneamente os diversos aspectos da realidade cotidiana, na forma de interpretar esses aspectos, sustentar decisões e, às vezes, criar uma postura defensiva frente a eles (JODELET, 2001). De acordo com a autora, elas atuam em várias ocasiões do cotidiano, já que estão presentes nos discursos, são veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais.

Largamente presentes na realidade cotidiana e difundida por mecanismos utilizados pela educação, pela cultura e pela comunicação, os sistemas de representação, expostos continuamente, faz com que as “representações coletivas” exerçam a “experiência do real” e “uma vez formadas, adquirem certa autonomia, combinam-se e transforma-se segundo regras que lhe são próprias” (MOSCOVICI, 2001, p. 48). Assim, as representações sociais podem nutrir práticas culturais em curso na sociedade, transformando-as ou mantendo-as, legitimando poderes ou contribuindo para processos de emancipação. Paralelo a essa possibilidade discutimos como se deu o processo construção de representações sociais do Nordeste como espaço da saudade.

Albuquerque (2003) revela que o Nordeste não é um acontecimento próprio da natureza, ou seja, não está dado desde sempre, mas compreende uma espacialidade fundada historicamente. Foi preciso que várias práticas e discursos “nordestinizadores”

emergissem de forma dispersa e, posteriormente, fossem organizados. Ainda de acordo com o autor, existe uma vasta realidade de vidas, histórias, práticas e costumes no que atualmente intitulamos Nordeste, no entanto, é o apagamento desta variedade que permitiu se pensar esta unidade imagético-discursiva. A região nasce da formação de uma totalidade político-cultural como reação a impressão de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados.

O Nordeste, logo, se constrói também no medo contra a insurreição do pobre, no medo da perda do poder e dos privilégios para a “turba de facínoras que empestevam o sertão” (ALBUQUERQUE, 2003, p. 71). Para completar, as revoltas messiânicas alinham-se a esses fatores de construção de um espaço fechado de poder, capaz de garantir a manutenção da mesma hierarquia de poderes, assim como a supremacia tradicional. O esforço em estabelecer essa supremacia leva a necessidade de buscar verdadeiras raízes regionais, no âmbito da cultura. Ao escolher pela manutenção da tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, sustentando parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, por conta de um processo de retardamento desenfreado de seu espaço (ALBUQUERQUE, 2003).

A perda faz com que estes indivíduos sintam a necessidade de construir algo que está acabando. O fim da característica regional da estrutura econômica, política e social do país e a crise dos códigos culturais desse espaço fazem pensar e encontrar a região. Um espaço inventado de saudade e lirismo, um retrato fantástico do que se perdeu, uma “fábula espacial”. É por isso que o Nordeste e seu povo geralmente é representado em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista, em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. “Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra” (ALBUQUERQUE, 2003, p. 77).

DIÁLOGOS POSSÍVEIS: SERTÃO DESPEDAÇADO

Ser Tão Avoador (2013) é um curta metragem contemplado pela Funarte e Ministério da Cultura através do edital Microprojetos Rio São Francisco para integrar o Cine Caatinga, projeto que reúne experiências audiovisuais no Sertão. De acordo com sua sinopse, o curta “mostra a história de Mariinha, que vive no sertão nordestino e sofre

mais que as conseqüências áridas da seca, num tempo em que sonhos não tinham importância. Ela encontra motivos para viver em subterfúgios, como no desejo de voar”. Nas palavras da descrição do filme, “o pano de fundo desta história de ficção é a caatinga nordestina com sua beleza mesmo em tempos de seca. O cenário é dramático e real. Não foi alterado”.

O trabalho foi rodado no povoado de Lagoa do Alegre, no sertão baiano, “distante de tudo, onde não há água encanada – por vezes falta até a da chuva, não há eletricidade, nem meios de comunicação. “ Muita gente não tem sequer televisores, quiçá haviam participado de uma produção audiovisual”, ainda segundo sua descrição. Por uma decisão do diretor do curta, Wllyssys Wolfgang, contrariando a opinião dos outros realizadores, o elenco foi composto por alguns moradores da comunidade. De acordo com ele sua escolha se deu no sentido de

(...) realizar um trabalho social, e não só filmar. Como o povoado vive sem energia elétrica e água encanada, tem muita gente que sequer possui aparelhos de televisão, era o cenário perfeito para podermos filmar e levar mais informações sobre como funciona o cinema. Então, realizamos a seleção e as oficinas com os próprios moradores e nos surpreendemos com os resultados.

Assim, durante mais de seis meses, uma equipe composta por profissionais de várias regiões preparou algumas dessas pessoas para atuar. Dentre elas, está a protagonista do filme, moradora da comunidade, mas que nunca havia participado de qualquer trabalho audiovisual. Mesmo assim, se destacou nos testes, onde seu trabalho de expressão e sensibilidade cativou a todos. O curta inicia com uma cena que sugere uma situação de assassinato, em que uma mulher jovem segura uma faca suja de sangue. Perto dela está um homem morto deitado no chão e, outro, mais jovem, também no chão, mas aparenta somente estar desacordado, num lugar diferente de onde se passa a cena. A jovem deixa cair a faca das mãos e abre os braços, como se quisesse voar. Nesse momento, a personagem acessa um estado em que se lembra da infância, ainda bem menina, correndo livremente na natureza.

Aqui, o filme utiliza o recurso do flashback, caracterizado pela interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela intercalação de acontecimentos ocorridos anteriormente. Nesse sentido, o recurso aproxima o espectador da obra, já que exige do primeiro um olhar mais atento, para evitar incompreensões acerca da temporalidade marcada pelo filme (ECO, 1994 apud PAIVA, 2014, p.193). No cinema brasileiro, esse

recurso técnico é sempre usado para voltar ao passado (PAIVA, 2014). O flashback não só causa alterações cronológicas na narrativa do filme, mas também espaciais, expondo alguns acontecimentos para o espectador e ocultando outros. Um corte na imagem pode compreender uma volta ao passado, um sonho e/ou uma lembrança. Desse modo, esse plano de narração desenvolve na mente do espectador uma leitura específica do que está sendo mostrado (PAIVA, 2014). No curta, o recurso do flashback foi utilizado para obter as três intencionalidades citadas acima. No caso das narrativas sobre o Nordeste e sua gente, a utilização deste recurso auxilia também na manutenção de uma imagem obsoleta, em que o Nordeste sempre é representado como espaço da saudade e da tradição, assim como a maquiagem das personagens (que dá uma ideia de sujeira e oleosidade) e a paleta de cores (laranja, ocre e marrom, como se a ambientação do filme fosse predominantemente em fim de tarde) que, junto com o uso exagerado do recurso foco-desfoco, ofusca nossa atenção para o verde da vegetação, ou seja, reconstrói nossa atenção para a cor laranja e o foco-desfoco.

A cena seguinte mostra um momento de afago, em que a mãe, Zefa, penteia os cabelos de Mariinha, que a pergunta sobre como era o seu pai. Em resposta, a mãe diz que ele parecia com ela, com os olhos de passarinho avoador, esperto, da sua mesma cor e que pegava boi mais rápido do que qualquer vaqueiro, até que um dia ele foi morar no céu. A sensibilidade da atmosfera desse momento é quebrada pela brutalidade de outro vaqueiro, Genésio. No terreiro, Mariinha faz anjinho no chão, sendo observada por Tinô, seu amigo da comunidade. Na sequência, têm-se cenas de drama, marcadamente de tom poético, com Mariinha conversando, brincando e correndo com Tinô, o que sugere uma relação amigável e romântica.

Em seguida, a mãe de Mariinha morre enquanto costurava. Esse é o mote para passagem de tempo na narrativa. Têm-se a cena do velório de Zefa, onde mulheres rezam pela sua alma e pelo conforto da sua família. Mesmo nesse momento de dor, Mariinha é ameaçada por seu Genésio, que fala que agora, com a morte da sua mãe, ele espera que ela “sirva para alguma coisa”. Nas cenas que se passam no terreiro (cercado) e no interior do casebre de barro de Mariinha, alguns objetos chamam atenção como imagens de santos/as, utensílios da labuta do vaqueiro, lampiões, máquina de costurar, enfim, todos remetem à religiosidade e aos afazeres domésticos pelas mulheres.

As narrativas e discursos construídos sobre uma identidade do nordestino mostram que esse arquétipo sempre foi pensado no masculino, mesmo as mulheres são

vistas em certos casos como mulher-macho. Foi criada uma concepção no imaginário social de que o nordestino é um homem que é obrigado a ser forte e resistente, quase um “homem cacto”, uma vez que precisa sobreviver às intempéries de um ambiente considerado hostil. Assim, até as personagens femininas costumam ganhar personalidades masculinas, já que somente uma mulher com essas características poderia enfrentar o clima árido e um contexto violento como o do sertão (PAIVA, 2014). No curta, mesmo que esse desenho da figura mulher-macho não esteja explícito de forma mais marcada, ainda é possível perceber esse delineamento através da relação de Mariinha com Tinô, em que apesar de ser apaixonada por ele, não deixa isso transparecer, sendo, por vezes, bruta e indiferente com ele; esse desenho também aparece na própria relação de Mariinha consigo mesma, com seu corpo e sua autoestima. No filme não aparece nenhuma vez sequer Mariinha se arrumando, se cuidando ou até mesmo penteando os cabelos, a não ser na cena em que tem seus cabelos penteados pela mãe.

Ainda sobre a representação da mulher nordestina em *Ser Tão Avoador*, identificamos a característica da submissão, onde tanto Zefa quanto Mariinha são silenciadas por Genésio. Isso fica visível logo em uma das primeiras cenas do filme, em que o vaqueiro acusa a Zefa de contar bobagens para Mariinha. Servil e obediente, para evitar discussões, a mãe ordena que Mariinha brinque fora da casa. Além disso, durante quase todo o curta, Mariinha é mostrada realizando tarefas domésticas: varrendo o terreiro, cuidando da cozinha e fazendo comida, guardando roupas, cuidando dos animais, enfim.

No caminho de volta para casa, numa cena em que mostra Mariinha carregando água de uma poça suja numa cabaça, ocorre um adiantamento do tempo cronológico da narrativa. A câmera foca inicialmente nos pés da personagem, têm-se um longo tempo de take com foco no chão e depois o foco volta para os pés, até fazer um movimento em que já mostra Mariinha adulta, na mesma ação, carregando água na cabeça para casa. A ideia que fica é que mesmo com o passar do tempo, nada mudou na vida dessa personagem. Parece que ela está presa no tempo, andando em círculos como uma retirante. Assim como o lugar em que ela mora. Portanto, não aparece no filme nenhuma perspectiva de Convivência com o Semiárido como, por exemplo, suas possibilidades de tecnologias de captação, guarda e manejo de água, como cisternas-calçadão, barreiros, barreiro-trincheira e tanques de pedras.

Ainda sobre as cenas em que Mariinha realiza tarefas domésticas, é interessante apontar uma em que a personagem ordenha cabras para a alimentação. Ela leva o leite ao fogo para ferver e depois que retira a panela do fogão, chama atenção o tempo prolongado do take do fogo em chama alta. Essa imagem sugere uma metáfora para algo que está por vir na narrativa. Numa pesquisa sobre o melodrama, Valente (2008) discute estratégias recorrentes do gênero para moralizar e emocionar como, por exemplo, o processo de “simbolização”. Ainda que não seja um recurso utilizado unicamente em ficções melodramáticas, compreende um processo de presentificação de determinado conteúdo na narrativa por meio de imagens metafóricas carregadas de significado. A finalidade é antecipar informações para o espectador com o objetivo de instigar sua emoção e curiosidade. No filme, esse recurso é utilizado no take citado (do fogo) para antecipar a cena em Mariinha é estuprada pela primeira vez pelo seu padrasto. É interessante destacar outras duas metáforas utilizadas no filme para remeter a violência sexual contra a personagem, respectivamente, o leite em estado máximo de fervura transbordando na panela e as portas e janelas batendo aos sons dos gritos de Mariinha.

A cena seguinte mostra a personagem lavando-se no riacho, como se quisesse se limpar da violência que sofrera. Depois de ter sido vítima desse abuso, o figurino de Mariinha muda e ela passa a usar um vestido preto, bem diferente das cores do figurino da personagem quando criança (rosa claro) e antes da violência (branco). Pela segunda vez, em outra cena, a personagem, enquanto guardava roupas, é forçada novamente a fazer sexo por Genésio. A violência contra as mulheres aparenta ter suas origens no lugar dos homens como detentores do direito de vida ou morte sobre aqueles que viviam “sob o seu teto” ainda na casa grande no período da escravidão do Brasil. Mesmo que o processo de modernização e urbanização do século XX tenha obrigado as mulheres a dividirem com o marido as despesas da casa, os homens brasileiros continuaram com seus privilégios concedidos pelo Estado, mantendo a “voz de mando” na casa em relação às esposas e filhos. Não obstante, as mulheres continuaram sendo pressionadas em relação ao comportamento pessoal e familiar desejado e as qualidades normalmente atribuídas às mulheres (fragilidade, recato, subordinação sexual, vocação maternal, dentre outros) sempre pareciam bastar para legitimar sua submissão ao comportamento masculino. Assim, a violência era marcante e os atos de violência contra as mulheres e

as crianças eram considerados questões da vida privada, por isso não caberia ao Estado e à lei intercederem (PINTO, 2003 apud PAIVA, 2014, p. 58).

Mas dessa vez, Tinô, que observa Mariinha em sua tarefa doméstica, percebeu algo estranho na relação dos dois. Mariinha consegue fugir, mas é perseguida por Genésio. No percurso da fuga é interessante observar a presença de carcaças de animais mortos. Tinô, atordoado, vai em casa para pegar uma espingarda, e após verifica-la, percebe que não funciona ou está sem munição, mas depois de um tempo pensando no que fazer, veste os trajes de vaqueiro, e se enche de coragem e força, como se fosse um super-herói de desenho animado. Monta no cavalo e sai para salvar Mariinha do seu algoz, como um herói do sertão, mas inexperiente, acaba batendo a cabeça num tronco de árvore, caindo no chão, desacordado.

Novamente, sons de gritos: Mariinha está sendo estuprada pela segunda vez. Depois do ato, ela está deitada no chão, fazendo anjinho, como quando criança no terreiro. Enquanto Genésio abotoa as calças, ela pega a faca dele, que está do seu lado, e o apunha-la pelas costas. Do mesmo modo que começou, o filme termina, a diferença é que, após Tinô acordar subitamente, Mariinha corre, come se fosse ao seu encontro.

Desde os cordéis que circulavam nas feiras e eventos populares do Nordeste a Euclides da Cunha em “Os Sertões”, o vaqueiro é sempre exaltado pelas narrativas que comemoram sua audácia, valentia, honestidade e honradez. “Figura associada umbilicalmente ao sertanejo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 211), mestiço, forte, resistente, rude e calado, encarregado as tarefas pastoris do sertão, é o tipo humano que simboliza o homem sertanejo. Assim, foi se elaborando a imagem do vaqueiro com sua armadura de couro, valentia, coragem e fé, auxiliando a constituição de um herói. Ele que, em seu cavalo, desbravou e conquistou o interior do Nordeste (OLIVEIRA, 2017).

O movimento do gado do litoral para o interior foi o que determinou o sertão como região pecuarista. Ao chegarem nessas terras, os vaqueiros, de modo geral, se estabeleciam antes mesmo do fazendeiro, sendo o encarregado por dominar os elementos daquele meio. Esse cenário social e espacial, sustentado por diversas construções imagéticas-discursivas, com o passar dos séculos, serviu para atrelar ao vaqueiro, um status de “herói civilizador do sertão” (LINDOSO, 2011, p. 15 apud OLIVEIRA, 2017, p. 51). É com a publicação de “Os Sertões”, que Euclides da Cunha faz do vaqueiro representante legítimo da população sertaneja. É a partir dessa obra que

os sertões nordestinos passam povoar o imaginário social do país sobre a região. Servindo de inspiração para o cinema brasileiro, o vaqueiro tornou-se, ao lado de outros personagens, um símbolo clássico do universo nordestino, presente, fundamentalmente, na literatura dos anos 1930 e no cinema, em 1960 (OLIVEIRA, 2017).

No cinema, os aspectos estéticos e subjetivos das elaborações das representações desse personagem estavam diretamente ligados à literatura. De modo geral, os vaqueiros sempre serão representados pelo uso dos trajes de couro, ou pelo menos uma de suas peças, especialmente o chapéu. Os personagens sequeem as descrições de homens rudes, taciturnos, honrados, tão presentes a literatura, assim como sua condição de migrante. Padilha Filho (2010) em seu estudo sobre as representações do vaqueiro no cinema, destaca o chapéu como sendo a credencial do vaqueiro. Tal fato fica bem evidente quando Tinô veste sua armadura de couro para salvar Mariinha: o chapéu é a última indumentária que ele veste.

A partir da descrição das cenas do curta e do que apresentamos sobre a representação do vaqueiro na literatura e no cinema, verificamos que a figura do vaqueiro sempre teve sua imagem ligada à seca, a identidade de retirante, de resistente, valente, corajoso e masculino (TAPETY, 2007 apud OLIVEIRA, 2017, p. 65). Desse modo, na construção da imagem deste signo de nordestinidade, a masculinidade, independente do sexo biológico, como identificamos em *Ser Tão Avoador*, é um fator fundamental da sua identidade construída ao longo do tempo e relacionada sempre à valentia do homem nordestino diante das intempéries impostas pela geografia sertaneja (OLIVEIRA, 2017). Essa construção cinematográfica que destacamos sobre o vaqueiro, intrinsecamente ligada à ideia do “cabra-macho”, uma especificação originada num contexto de valorização positiva, acabou sendo estereotipada pela cultura, política e artes (PAIVA, 2014). Para Durval Muniz Albuquerque Júnior (2005)

Alimentar o mito do ‘cabra macho’ é contribuir para a permanência, inclusive, da violência contra as mulheres e, ao mesmo tempo, alimentar um modelo de masculinidade que tenta manter um tipo de relação entre homens e mulheres que viria desde o período colonial e que, por isso mesmo, é vista como natural, como eterna. Este modelo vitima os próprios homens, já que os coloca em constantes situações de risco e deles exige renúncias afetivas e emocionais importantes, como a do exercício da paternidade e da expressão de sentimentos e emoções (apud PAIVA, 2014, p. 121).

Ressaltamos, desde a escolha da locação para o filme, o povoado de Lagoa do Alegre, no sertão baiano, “distante de tudo, onde não há água encanada – por vezes falta

até a da chuva, não há eletricidade, nem meios de comunicação”, o esforço na construção de uma imagem da região enquanto espaço rural, sob a justificativa de “realizar um trabalho social, e não só filmar”, o que nos parece equivocada. De fato, “era o cenário perfeito” para reproduzir discursos reducionistas acerca do Nordeste e sua gente, o que nos leva a inferir que o curta não conseguiu “levar mais informações sobre o cinema” para os moradores daquela comunidade, mas sim estabelecer, com eles, uma relação *Eu versus Tu*, em que não há espaço para troca de saberes, de vivências e de possibilidades de viver no Semiárido Nordestino, mas somente para extrair, da realidade, o que se pretende, sem refletir sobre as implicações éticas e sociais dessa forma de representar o outro.

Identificamos o mesmo equívoco em *Abril Despedaçado (2001)*, uma vez que suas escolhas narrativas, estéticas (direção de arte, de fotografia, paleta de cores, figurino, maquiagem, etc) e de interpretação contribuem para a homogeneização da imagem do Nordeste e de seus habitantes enquanto espaço da tradição, também muito focado no ambiente rural da região. Assim como em *Ser Tão Avoador (2013)*, o longa de Walter Salles é ambientado no passado, no sertão brasileiro no início do século XX, mais precisamente em 1910, no contexto histórico da República Velha. Riacho das almas “fica no meio do nada” e “de certo mesmo fica em cima do chão e debaixo do sol”. Parece um lugar destituído de leis, onde vigora o fraternalismo, o patriarcalismo e a vingança. Nesse cenário, as identidades das personagens são fragmentadas em nome da tradição e da honra familiar.

Abril Despedaçado (2001) começa com uma narração de Pacu apresentando sua família, composta pelas principais personagens da trama, e a história de uma blusa ao vento, estendida num varal. Depois disso, o enredo central é revelado: a rivalidade entre duas famílias que disputavam terras e uma fazenda, que já tinha sido de uma família e agora era da outra. Ao longo das gerações, o título das terras se dava através da morte de cada membro da família rival. O universo das personagens é repleto de religiosidades, tradições, códigos de conduta de honra e trabalho exaustivo. O dia-a-dia desses personagens é determinado pela sua condição social. A família dos Breves, mais pobre, vive para trabalhar e trabalha para viver sob condições precárias. Quase nunca estabelecem relações sociais exteriores ao perímetro em que vivem, na zona rural, exceto quando Tonho e seu pai vão à cidade comercializar rapadura, o único meio de sustento dela família.

Na área externa da casa deles, chama atenção a moenda, uma espécie de máquina rústica amplamente utilizada em zonas canavieiras do Brasil escravocrata, nos engenhos de cana-de-açúcar do começo do século XX. Para a família, principalmente o pai, o trabalho tem um significado muito grande, orientado pela ideia de que só ele dignifica o homem. Já a mãe, acredita que Deus não manda um fardo maior do que o que se pode carregar. Por outro lado, os dois irmãos, Tonho e Pacu, questionam a lógica da violência e da tradição. Tonho, depois de cumprir a ordem do seu pai de vingar a morte do seu irmão mais velho, vive com angustiado pela perspectiva da morte. Pacu, assim como Mariinha em *Ser Tão Avoador*, encontra motivos para viver em subterfúgios, como no desejo de voar, ver o circo, recontar palavras presas no livro que ganhara de uma artista andarilha, casar com a sereia, ver o mar e desejar um outro destino para seu irmão marcado para morrer. Numa cena, o menino chega a levar uma bofetada de cair no chão quando diz para Tonho não cumprir sua missão de honrar o nome da família, mostrando a brutalidade e a autoridade do pai. Em outra, o pai arranca-lhe o livro que ganhara de Clara, a artista andarilha. Chama atenção o balanço do menino, pendurado numa árvore sem galhos, morta, funcionando como metáfora para aquela vida sem esperança das personagens. Nesse contexto caracterizado pela monocultura, latifúndio e escravidão, os Breves vão defender a honra como um valor indispensável: “não temos nada, somente a honra”, nas palavras do pai.

Nas cenas em que a família trabalha, é interessante observar as metáforas propostas pelos enquadramentos, movimentos de câmera e pela interpretação das personagens. A moenda, movida pela força dos bois, é, na verdade, a metáfora da vida dessa família, onde suas engrenagens sugerem um relógio que contabiliza o tempo que não parece passar. Os bois andam incansavelmente, mas não saem do lugar. O enquadramento das cenas em que mostram o pai “tocando” os bois sugere uma comparação entre homem e animal, colocando os dois no mesmo nível. A câmera sai do close dos animais para o close do rosto do pai, enquanto grita e balbucia sons indecifráveis. De modo geral, enquanto trabalham, as personagens interagem pouco entre si. Os olhares falam mais do que as palavras. O silêncio é muito valorizado. Numa dessas cenas, os bois, já magros e debilitados, não aguentam a sobrecarga e desabam no chão. Nesse momento, ao ver os bois no chão, todos se olham impactados, constrangidos e impotentes. Em outra cena, os bois aparecem andando sozinhos, sem ninguém os incentivar, totalmente condicionados e resignados, como os personagens.

Ou seja, neste filme, os seres humanos são zoomorfizados e os animais antropomorfizados são colocados no mesmo plano e tratados em igualdade. A falta de diálogos entre as personagens é um elemento marcante na narrativa, o que, de acordo com Padilha Filho (2010 apud OLIVEIRA, 2017, p. 58), é uma apropriação do arquétipo estabelecido por Euclides da Cunha, ao figurar o sertanejo como taciturno.

Ao longo do filme, de forma perceptível, através das suas intencionalidades estéticas e narrativas, *Abril Despedaçado* (2001) nos apresenta diversas dicotomias: morte e vida, céu e terra, claro e escuro, sertão e litoral. Sobre essas duas últimas, destacamos a paleta de cores (laranja, marrom e ocre) utilizada pelo longa e a metáfora do mar como a personificação de esperança para encontrar um acalento, uma vida melhor, longe das intempéries do Sertão. A concepção da maquiagem e figurino das personagens também é importante de ser comentada. Os personagens da família Breves são retratados sempre sujos, suados, com pele oleosa, maltrapilhos e roupas rasgadas, de cores claras, dentes estragados, enfim, com uma estética de retirantes. De modo bem distinto, a família rival, os Ferreiras, são mostrados. Esses, vivem da pecuária e tem uma condição de vida bem melhor que a dos Breves. A casa é maior, com vários móveis, tem empregados, são mais bem vestidos, a mesa é mais farta e até mesmo a linguagem é mais culta.

Por fim, outro aspecto importante do filme que nos interessa problematizar é a representação da mulher nordestina. Aqui, o filme apresenta mais uma dicotomia oriunda das relações de gênero numa sociedade patriarcal: mulher direita (destinada à reprodução, às tarefas domésticas e à subserviência ao marido) *versus* mulher da vida (solteira, sem vínculos familiares e transgressora das regras de conduta pré-estabelecidas pelo patriarcado). Percebemos a mãe prontamente disponível para seus afazeres domésticos e, por outro lado, Clara é artista circense de vida nômade, acompanhada de seu padrinho-amante. A mãe, que também incorpora o sentimento de vingança pela morte do filho mais velho, negligencia as demandas dos filhos vivos. Além disso, está submetida aos valores do marido (valorização da família e da honra) e, por vezes, é possível identificar traços do arquétipo da mulher-macho, masculinizada pelo determinismo geográfico. Em contrapartida, Clara é uma figura com traços marcadamente ditos “femininos”, disposta a enfrentar todos os preconceitos em busca da sua liberdade. Chega, inclusive, a abandonar o antigo companheiro para ir em busca de sua paixão, Tonho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, a partir da análise fílmica e imagética dos filmes *Ser Tão Avoador* (2013) e *Abril Despedaçado* (2011), concluímos que suas escolhas narrativas, estéticas e de interpretação contribuem significativamente para o processo de homogeneização da imagem do Semiárido Nordestino enquanto espaço da saudade, representado em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista, em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas (ALBUQUERQUE, 2003). Para isso, ambos os filmes se utilizaram da construção de tais discursos “nordestinizadores”: o da violência como uma forma de conduta, o da mulher nordestina submissa, o da mulher-macho, o do vaqueiro como herói e o do migrante.

Compreendemos que os estigmas envoltos acerca da representação do Semiárido Nordestino estão cada vez mais impregnados na cultura e, inclusive, no inconsciente dos indivíduos, uma vez que mesmo com a intencionalidade de produzir novas narrativas sobre o Sertão, acaba-se reforçando os mesmos estigmas. Sendo assim, reafirmamos a necessidade de uma prática contínua de identificação desses signos de nordestinidade que rotulam a região para que, posteriormente, forjem-se outros discursos, que ecoem desse mesmo contexto, que sejam protagonistas no processo de visibilidade das potencialidades e possibilidades da região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2003.
- JODELET, Denise. **Representações sociais**: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MOSCOVICI, S. **Das representações coletivas às representações sociais**: elementos para uma história. In: JODELET, D. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- OLIVEIRA, Vanessa da Luz. **Análise da representação de três signos de nordestinidade presentes no cinema pernambucano contemporâneo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus III, Orientadora: Carla Conceição da Silva Paiva, 2017.
- PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?: análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas-
- SILVA, Adelaide. **Educação contextualizada, transposição didática e complexidade**: um começo de conversa. In: REIS, Edmerson; CARVALHO, Luzineide (Orgs.). *Educação Contextualizada: fundamentos e práticas*. Resab. Juazeiro- BA, 2011.

