

Identidades “Nordestinas” no cinema brasileiro: o imaginário do Nordeste ou como nos são dadas nossas memórias¹.

Bárbara Heliadora Gollner Medeiros MOREIRA²
Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife, PE.

Resumo

Este texto discute de forma exploratória e preliminar, questões a respeito da identidade e do imaginário do Nordeste no Cinema brasileiro pós-retomada, a partir de elementos narrativos que tencionam o discurso de entendimento do Nordeste como unidade delimitada, de memórias coletivas e suas possíveis manipulações consciente ou inconscientes, reforçando, ao contrário, a compreensão de multiplicidades das realidades que transitam e se recombina na produção de significado. Trata-se de reflexões iniciais sobre temas e conceitos que terão posicionamento central no desenvolvimento do trabalho de tese em andamento no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, e que ainda trazem para a pesquisa, mais perguntas e elucubrações, angústias e vontades, do que certezas ou conclusões assertivas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Nordeste, Identidade, Memória, Imaginário.

1. Apresentação

“São olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa. De novo, não é tanto a questão de visão, ou de um olhar, mas um envolvimento (aqui, de um distanciamento) perceptivo e corpóreo mais amplo em relação a multiplicidade sensorial.” (Crary)

Ao iniciar os estudos que darão a linha primária, não só para este trabalho mas, principalmente, para a construção da pesquisa proposta para o doutorado em andamento³, alguns conceitos se tornaram fundamentais, ao ponto de no momento, se tornarem as bases que sedimentarão inclusive perguntas outras e essenciais para alcançar o objetivo inicial, e posteriormente permitir reflexões mais amadurecidas sobre ele.

Apesar do tema identidade possuir um aporte importante e bastante recorrente na academia, em diversas esferas e posicionamentos, até o presente momento, quiçá em

¹ Trabalho apresentado no DT4-GP Cinema, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pesquisadora e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Professora Assistente do Departamento de Design da UFPE.

³ Título da pesquisa: O Figurino Cinematográfico na Construção da Identidade “Nordestina” no Cinema Brasileiro Pós-Retomada. Iniciada em Abril/2013, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

qualquer outro, ele traz consigo um enorme repertório de indagações e afirmações, não só acadêmicas, mas inclusive nas vivências das pessoas e na construção e afirmação do sentido de pertencimento.

Dentro de um recorte sociológico, ao nascermos, uma das primeiras coisas que nos é dada é a identidade – um nome e um sobrenome – um lugar na família, na sociedade, instituições. A identidade, contudo, não é estática. Mesmo em uma perspectiva superada de uma certa normatividade essencialista da identidade, como pertencimentos exclusivos a campos profissionais, funções sociais, gênero, orientações sexuais, nacionalidade, língua, etc. no correr da vida à essa noção somam-se infinitos elementos que nos fazem acreditar que sabemos não só quem somos, mas o que somos, num constante construir e reconstruir. Afirmamos a nacionalidade, a naturalidade, a todo momento buscamos ferramentas para justificar, diferenciar, aproximar e assegurar essa identidade.

Se consultarmos os apontamentos de Hall (2006), desenhada, de forma breve, uma linha do tempo de como essa noção de identidade modifica-se cronologicamente, reforçaremos o argumento do não esgotamento do tema. No iluminismo, por exemplo, acreditava-se que identidade era fixa e o sujeito contínuo e idêntico; num momento posterior, da modernidade e da constituição de uma sociedade burguesa, este sujeito passou a ser sociológico; hoje, as identidades se dão num fluxo contínuo, são inacabadas, contraditórias, acumulativas e abertas.

Considerando esse sujeito contemporâneo, complexo e em permanente construção, por que afirmar a existência de uma Identidade Nordestina, estanque, homogênea desconsiderando a multiplicidades dos vários Nordeste existentes e mais, a heterogeneidade dos sujeitos que os constituem? Seria uma perspectiva redutora, à medida que seleciona eixos que permitem uma identificação do pertencimento envolvido? Prosseguindo, seria, por consequência a delimitação de uma questão identitária complexa orientada pela lógica da predominância de um viés, no caso, o geográfico?

O que orienta o problema é uma tensão apontada como construída historicamente (ALBUQUERQUE, 2011), quando através de processos sociais e políticos consecutivos e acumulados foi se criando um manancial de algumas identificações imagéticas associadas à uma determinada região, bem como a negociação de interesses e diferenças pronunciadas no repertório visual em relação e em comparação a outros estratos geográficos e sociais do Brasil. A partir deste ponto, é possível vislumbrar a formação de enunciados estereotipados,

seja numa esfera visual mais ampla, bem como num segmento mais específico, como uma filmografia que dê visão ao Nordeste.

A necessidade de entender a razão pela qual se fixou e sedimentou-se o Nordeste no entorno de uma Identidade única, nesta pesquisa, se deu por dois motivos. O primeiro por, dentro do cinema brasileiro, esta temática ser, ainda hoje, tratada praticamente como um gênero, ao contrário dos filmes produzidos em outros estados, que superaram o que se chamou “Ciclos Regionais”. O segundo e não menos importante, foi pelo sentimento de pertencimento, construído, um olhar que era exterior, mas que hoje não pode mais se manter completamente distanciado; é um olhar de um envolvimento mas que constantemente exercita um distanciamento crítico.

2. O Nordeste como Invenção Histórica

Historicamente, segundo Albuquerque (2011), o Nordeste é um produto de forças homogeneizadoras que atuaram “no cruzamento de práticas e discursos”, onde imagens e textos desta região sofreram sucessivos deslocamentos, gerando enunciados audiovisuais estereotipados e cristalizados, deixando-o à margem, na periferia das relações econômicas, políticas, e principalmente, marginalizando seus habitantes no contexto da cultura nacional.

A fundação da ideia de Nordeste, segundo o autor, se deu muito mais no plano cultural do que político. A “elite regional”, num esforço para resgatar o passado de glória, produziu obras sociológicas e artísticas na tentativa de “criar novos territórios existenciais e sociais” – “o fausto da casa-grande, a ‘docilidade’ da senzala, a ‘paz e instabilidade’ do império, o progresso para as elites, a ordem para as massas. É, portanto, o exercício de uma crença subjetiva que aposta em tons quase mitológicos. Sublinhando nessa afirmação, o aspecto da mitologia que revoca o mito original: aquele instante ou lugar da origem comum que une distintos indivíduos. O exercício envolve, de certo modo, pensar a subjetividade do indivíduo como parcelas negociadas e agenciadas por mecanismos que vinculam essa subjetividade à uma coletividade, onde enunciados expressam valores, reconhecimento e identificações. O pertencimento, nesse caso, além da aquisição simbólica decorrente, adquire um perfil não só sociológico, mas afetivo, seja pelos mecanismos da proximidade e entendimento, seja pelos da ignorância e repulsa.

Pensadores e artistas, ora contribuíram com uma perspectiva saudosa e romântica da região – como exemplo: Gilberto Freire, Rachel de Queiroz, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, entre outros; ora negando a modernidade e o sistema capitalista com foco numa

pretensa construção de uma nova sociedade – como as obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Portinari etc, que viam um Nordeste a partir de um olhar da seca, da miséria e da injustiça social.

Vale apontar que as ambiguidades e subjetividades presentes nesse pertencimentos, são, justamente a partir destes textos (escritos, visuais ou audiovisuais), elementos que compõem a tarefa de construir e “re-apresentar” no cinema brasileiro mitos e discursos de identidade. Reforçando o pensamento acima, Janet Wolff (1982, apud GONÇALVES, 2009:28) fala que o cinema e seus filmes “não são entidades fechadas, contidas em si mesmas e transcendententes” mas sim um “produto de práticas históricas específicas de grupos sociais identificáveis atuando em determinadas condições” a partir da “operação de Códigos e convenções estéticas através dos quais a ideologia é transformada e nos quais se expressa”.

Isso, se aproxima ao que aconteceu na filmografia brasileira dita “nordestina”. Reverberamos a ideologia política, econômica, geográfica e cultural dentro da perspectiva do que Albuquerque aponta como a “Invenção do Nordeste”, no decorrer do século XX, incluindo o Cinema Novo, onde possuíamos representações totalitárias e homogeneizantes – como a “estética da seca” (PRYSTHON, 2006), a estética do cangaço e o “território da revolta”(ALBUQUERQUE JUNIOR,1999).

Seja como forma saudosista do apogeu histórico de tempos passados, seja para como forma de embate e crítica contra o sistema capitalista vislumbrando uma nova sociedade, o imaginário e grande parte da memória coletiva sobre o Nordeste, nos foram dadas, precisamente pensadas ou por vezes, utopicamente reverberadas. Le Goff (2010), em seu livro História e Memória afirma que conscientemente ou inconscientemente, tanto na recordação, quanto no esquecimento, sofremos direcionamentos, também conscientes ou não, que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem sobre a nossa memória individual. Sobre a memória coletiva ele prossegue:

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2010:442)

Ao voltarmos novamente para a fundação do Nordeste e suas produções de memória, perceberemos como, por ideais dos grupos que dominavam, intelectualmente e

artisticamente inclusive, esta sociedade histórica, silenciaram e promoveram o esquecimento de fatos e valores que poderiam compor uma outra imagem, um outro olhar sobre a região, como um todo, e sobre as particularidades das partes que a compõem.

3. O Cinema segundo a Invenção do Nordeste

A cada ciclo de filmografia, uma escolha do que deveria elaborar sentido, e que deveria ser esquecido. Na época dos “ciclos regionais”, por exemplo, o cinema brasileiro é citado como uma adesão ideológica e sem preocupações comerciais, onde surgiu as primeiras propostas ficcionais. Embora, coexistisse em concomitância com os não-ficcionais. Mas, de qualquer forma, segundo Autran (2010), mesmo nesse recorte não-ficcional, “a maior parte limitava-se a reproduzir os depoimentos dos participantes dos movimentos ditos regionais, sem buscar confrontá-los com outros documentos”.

Em percurso delimitado para fins deste artigo, que passa pelo surgimento do cinema sonoro, pela industrialização paralela às chanchadas há uma prevalência do Nordeste como um depósito de estereótipos. Mas foi no cinema novo que, sem de forma alguma condenar ou desvalorizar sua importância, teve grande participação na construção do imaginário do Nordeste nacional e internacionalmente. Não era contudo, um movimento exclusivo do cinema daquele momento.

As artes e conseqüentemente o cinema, passaram a ser uma arma política integrada ao pensamento, um instrumento para mostrar a realidade “crua”, “a feiura”, “o caótico como vemos por exemplo na obra “Os retirantes” de Portinari e “Deus e o diabo na terra do Sol” Glauber Rocha. Nele, existiu o intuito de apresentar as particularidades sociais e suas lutas, dentro de um cenário local e mundial de crise pós-guerra, o período de ditadura militar no Brasil, das diásporas simbólicas e culturais envolvidas nos processos migratórios, dos desníveis sociais e geopolíticos.

A partir das obras desse período, das imagens geradas no Cinema Novo sobre o Nordeste, é que começamos a marcar nossas referências de memória sobre a região, nacionalmente falando, os agenciamentos dados, uma certa modelagem, que resultou, de forma determinista, essa identidade nordestina. A ‘heroificação’ do cangaço, e a estetização da seca, da fome, da miséria e da revolta.

O cinema foi capaz de carregar pontualidade, ilusão e transcendência; capaz de aguçar e cegar por meio de uma única imagem, misturando épocas e observações, recorrendo ou caindo no anacronismo, fundindo história de outros séculos com memória afetiva, assumindo um caráter

arqueológico e fazendo as idiossincráticas relações imagéticas entre presente e passado atuarem sobre os indivíduos contemporâneos essencialmente em dois níveis. Ao mesmo tempo em que intensificam o sentimento de nostalgia, melancolia e pertencimento, para além das antigas formas de representação e reforçando alegorias do presente; também carregam o papel de mediadoras e ordenadoras do imaginário cultural que gerencia boa parte das referências envolvidas. (ALMEIDA, 2013:9)

É interessante, portanto, perceber que trata-se de um processo permanentemente atravessado por uma porosidade discursiva, filtrando elementos, reforçando aspectos constitutivos de determinado recorte na mesma proporção que silencia o entorno, o contexto e parcelas inteiras vinculadas à este recorte. Ao passo que dá a luz, cria pontos cegos. Mesmo assim, seguimos mantendo nossos olhares cegos “para o peso do passado histórico e todos os seus códigos, embora não necessariamente livre deles” (CRARY, 2013), e nisso se cria condições para o surgimento de um certo modo de olhar para o mundo, tanto no que diz respeito ao conjunto de dispositivos, objeto da análise de Crary, como dos assuntos e seus engenhos de construção de sentido. Um exemplo válido de ser recuperado, é o trazido por Crary, em *Suspensão da Percepção*.

No início da sociedade Moderna, o autor ilustra que o pintor Manet revelou um mundo que apropria-se da memória do “natural” no qual acreditava-se numa visão plena, na atualidade, o imediato e sua atenção desviada “pela ausência e suspensões implícitas”, gerando desse modo memórias e identidades forjadas de tal forma que nos deparamos com imagens que fixam posições identitárias, muitas vezes resultantes da dinâmica porosa a que citamos logo acima, àquelas travestidas pelas venezianas da tradição e do imaginário.

Dentro do contexto histórico-cultural, no qual este ensaio se desenvolve, e para compreender como as imagens do cinema colaboraram para o que entendemos como memória desse lugar chamado Nordeste e assim construímos um imaginário a esse respeito, precisamos recorrer à alguns apontamentos e conceitos de Bergson sobre, principalmente, “Imagem”. Na sequência, daremos seguimento as demais reflexões levantadas acima, como atenção e memória. Em *Matéria e Memória*, Bergson (1999) fala que não há dualidade entre a “imagem e a coisa”, negando o que os idealistas chamaram de “representação” ou o que os realistas propuseram como uma espécie de entre-lugar – “situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação” (BERGSON, 1999:2).

Bergson não acredita que a imagem é meramente produto da nossa consciência, para ele, são as imagens agindo e reagindo, que produzem através do movimento a matéria –

incluindo o corpo - e afirma que são as imagens que fazem o “universo girar”. A imagem que possui o privilégio de irradiação desse movimento é para ele justamente o corpo, todo nosso corpo, e não somente o cérebro onde temos a consciência. É a ação do corpo em relação as outras imagens que constitui a percepção.

Se no final do século XIX, de acordo com Crary (2013), a noção a percepção é um sujeito, um organismo dinâmico, que constrói ativamente o mundo em torno de si, por meio de camadas sensoriais e cognitivas, a partir de um comportamento atento, cuja atenção estava diretamente ligada ao “poder de síntese mental, o poder que tem o sujeito de formar uma nova percepção, um juízo, de ter memórias e hábitos”, no século XX, com Bergson, a responsabilidade sobre a percepção deixou de ser meramente mental, tornou-se um sistema, complexo, interdependente, em constante movimento.

O tempo - a duração – é que estabelece os problemas e os resolvem, e não mais o espaço, e neste sentido “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (BERGSON, 2006, p. 47). Um tempo contínuo, onde a percepção do presente, com sua “atenção da vida” – imagem-ação – coexiste com as lembranças, porque o passado – imagem-lembrança - mantém-se conservado e nos segue permanentemente durante toda a vida, ainda que a consciência deseje excluí-lo. Atualizamos ou fixamos a imagem-lembrança quando a escolhemos para servir ao presente, para formarmos nossa percepção da atualidade.

4. Cinema e Elementos da Identidade do Nordeste

Para trazer a tona o sentimento de brasilidade, no Cinema Novo podemos detectar algumas estratégicas que se aproximam dos conceitos bergsonianos de imagem-lembrança, imagem-ação e duração, com intenção de expressar a memória e a identidade brasileira, a partir de um confronto histórico-ideológico, utilizando uma estética que tentava negar a cultura dominante (opressores) e valorizar os oprimidos. De acordo com Lima (1998), dentro do percurso histórico brasileiro de construção de uma identidade (tema recorrente e de grande importância da vida intelectual), numa assimetria de posições, o intelectual - com intuito de aclamar um ideal de integração nacional, de representar o ‘oprimido’ da sociedade brasileira - ocupou a posição da elite.

A narrativa cinemanovista desenvolveu-se numa atualização das imagens-lembrança das lendas, canções, mitos populares e do reconhecimento do passado histórico-cultural brasileiro, com intenção de atualiza-las no presente com intuito de extrapola-lo e inscrever

outras influências do tempo que possam formular uma “nova estética para traduzir, em imagem e som, a realidade do Terceiro Mundo” (GONÇALVES, 2009:211), assumindo assim “a posição de vanguarda na discussão dos grandes problemas brasileiros, tentando por intermédio dos filmes, refletir sobre a identidade nacional”(LEITE, 2005:98), bem como a “conscientização e condução para a revolução e conseqüentemente transformação de sua realidade social” (GONÇALVES, 2009:211).

Neste contexto houveram várias produções importantes, como as que Gonçalves(2009) chamou de uma adaptação de obras modernistas da literatura tidas como uma representação revolucionária da Nação, muitas vezes com uma linguagem simbólica advindas dos autores literários: “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos (adaptação cinematográfica da obra de Graciliano Ramos); “Menino de Engenho” (1965), de Walter Lima Jr (baseado na obra de José Lins do Rego); “O Padre e a Moça” (1966), de Joaquim Pedro de Andrade (a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade, e ‘A Hora e a Vez de Augusto Matraga’ (1966) de Roberto Santos (baseado num conto de Guimarães Rosa). De acordo com Albuquerque (2011) as obras literárias que deram origem aos enunciados ou adaptações fílmicas com temática Nordeste, só apontavam um Brasil arcaico preso ao seu regionalismo, expunham as misérias e contradições, e colocavam:

O Nordeste como o elo mais fraco do capitalismo (...) não apenas dividido entre aqueles que mandam e os que pedem ou suplicam, entre homens que são donos de tudo, até de outros homens (...) mas também entre negros e brancos, não só de classe, mas de raça oprimida. (...) Nordeste tecido de desgraças contadas e recontadas, desgraças mesquinhas, cotidianas, populares. Um Nordeste que espanta e não encanta, cujos quadros são de misérias, de lutas e de coragem de um povo pobre e explorado. (ALBUQUERQUE, 2011:236;237)

Alguns diretores do Cinema Novo abandonaram essa linguagem simbólica e optaram por adotar uma linguagem alegórica, trazendo o mítico para o concreto (Albuquerque, 2011). Dentro dessa narrativa alegórica e “mítica”, não só com temática Nordeste, mas que segundo Leite (2005) foram marcos e referências do cinema brasileiro, como: “Os Fuzis” (1964) de Ruy Guerra; “Porto das Caixas” (1962), de Paulo Cesar Sarraceni (com roteiro de Lúcio Cardoso); e Deus e o Diabo na Terra do Sol”(1964) de Glauber Rocha.

Dentro do escopo deste trabalho, dando continuidade a reflexão sobre a construção da identidade, imaginário e memória do Nordeste, destacaremos, no contexto cinemanovista, Glauber Rocha, não só pelo seu reconhecimento inegável para cinematografia mundial, mas principalmente por ser ele, retomando Bergson, um “corpo” que movimentou imagens, que

fez “girar o universo” por nós conhecido como Nordeste. Valendo-nos das palavras de Glauber Rocha (apud Lima, 1998:100) “com a câmera na mão e uma ideia na cabeça”, Lima(1998) fala que ele trouxe para o pensamento social brasileiro a dualidade, o contraste, um quase antagonismo que simbolizam o sertão - Deus e o diabo na terra do sol, e o litoral - Barravento. Numa outra perspectiva, Bentes (2002) acredita que ao falar do Litoral e do Sertão utilizando-se de alegorias narrativas que se materializam em conceitos e se externalizam numa relação histórica e simultaneamente atemporal, Glauber Rocha, utiliza do moderno e do arcaico, dos símbolos e ícones herdados no nosso percurso histórico e cultural.

A beleza tropical em revolta de Barravento dá lugar, em Deus e o Diabo na Terra do Sol, a uma terra seca, calcinada, infértil. O sertão, em Glauber, é o grande outro da civilização tropical e paradisíaca do litoral. É um território de transformações violentas, de um natureza hostil, capaz de passar da aridez extrema a exuberância extrema. (BENTES, 2002:8)

Na perspectiva de Albuquerque (2011), Glauber Rocha usou de estruturas narrativas do cordel, ‘verborrágica’, barroca, para manifestar o inconsciente coletivo, romper com o fluxo do texto analítico oficial e mostrar o centro a partir da periferia – o sertão a partir do mar, a cidade a partir do sertão – mas que ao oscilar entre o mítico e o histórico, descontínua, cíclica e repetitiva, muitas vezes suas imagens e estilo potencializam tanto o mítico que gera um contradiscurso às suas posturas ideológicas. Entre a contemplação e a defesa da identidade cultural, Glauber buscou elementos de revolta na cultura popular, construindo tanto o povo como a nação a partir de uma utopia da violência libertadora.

Em adição, ele utiliza uma narrativa que propõe um choque entre as imagens, invertendo valores, justapondo imagens-lembrança e imagens-ação, transformando o passado-presente, a “metáfora para trazer a realidade”, trata as questões do Nordeste de forma a englobar todos os problemas dos países subdesenvolvidos. Numa tentativa de transformação revolucionária da sociedade, Glauber abre brechas para uma visão cristalizada de um Nordeste estereotipado, desagregado, de violência, de fome, miséria, atualizando visões oligárquicas passadas, um lugar penoso, incapaz de se modernizar, que por uma ideologia política-regional apagou a multiplicidade e a diferença, dissolveu as identidades de grupos e classes para compor o que conhecemos como “cultura nordestina”, movimento contínuo que permanece até os dias de hoje, que passaram a fazer parte de nossas imagens-lembrança.

Segundo o livro “A utopia no cinema brasileiro” de Lúcia Nagib, da perspectiva revolucionária para à utopia de Glauber, transformou-se numa matriz que construiu, na

produção cinematográfica e suas imagens, a partir de uma retomada nostálgica de mitos do passado, a identidade brasileira. De acordo com a autora:

O movimento duplo e contraditório de Glauber sobre o futuro do país mostra como a película pode atuar como um sismógrafo sensível dos movimentos de um artista do cinema diante dos rumos da sociedade e dos intrincados sentimentos daqueles que vivem as expectativas do país. (NAGIB:2006:11)

A partir dessas reflexões, nossa visão de que os filmes pós-retomada percebemos que, ao contrário do que acreditávamos, ainda não conseguimos alterar por completo essa matriz Glauberiana utópica, contraditória e mítica sobre o Nordeste brasileiro. A princípio, aos nos mantermos atentos somente para o presente e de certa forma, olhando superficialmente para as imagens do passado, tivemos a impressão de que o Cinema Pós-retomada conseguira apresentar, em seus filmes, a multiplicidade dos vários Nordestes, inserindo novos símbolos ou ressignificando os velhos, dentro de uma perspectiva modernização ou urbanidade, além de descentralizar a produção cinematográfica brasileira. De fato, não podemos negar a existência de novas narrativas e linguagens que propõem, ainda que de forma embrionária e por vezes experimental, uma tentativa de ressignificação da identidade e do imaginário do Nordeste.

5. Cinema de Retomada: um Nordeste Emergente?

Se no Cinema Novo houve um esforço para justapor o passado e o presente de forma alegórica e mítica, percebemos no Cinema Pós-retomada uma intenção de confronto, numa tentativa de apontar para o “entre-lugar” proposto por Bhabha, articulando suas heterogeneidades, entrecruzando temáticas, visando a possibilidade de construção de um novo olhar para o Nordeste. Mas ainda assim, parece que as imagens-lembranças, tanto do mar revolto quanto do sertão utópico reaparecem a partir de “referências implícitas ou explícitas ao sertão-mar Glauberiano” (NAGIB, 2006).

Para título de ilustração do que abordamos sobre a continuidade desse sertão utópico, ressaltando porém que agora ele nos parece ainda mais endêmico, podemos apontar algumas produções do cinema brasileiro Pós-retomada: Em “Central do Brasil” (1998) de Walter Salles, por exemplo, há um retorno do litoral para o sertão, a volta para terra natal e suas tipicidades, ao mesmo tempo que coloca o nordestino como um analfabeto, como alguém que não conseguiu progredir no sudeste. No filme “O primeiro dia” (1999) de Walter Salles e Daniela Thomas, temos o sertanejo que quase alcança o mar e morre na

praia, o nordestino que vira bandido na favela e é assassinado na praia. Em *Deserto Feliz* (2007) de Paulo Caldas nos deparamos com a mesma realidade árida de pobreza que permeia o imaginário do Nordeste desde o Cinema Novo. A trama revisita não só o eioo sertão-mar-sertão Glauberiano, com todas as suas singularidades, como apresenta o Nordeste da prostituição, do turismo sexual. No road-movie “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009) de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, mais uma vez observamos a geografia da seca, o isolamento, a tentativa do nordestino de sobrevivência às intempéries múltiplas; numa linguagem poética e não mais agressiva como outrora, a tradição, a chita, a miséria e as memórias passam por nós, como se estivéssemos dentro do filme, no carro, no banco do carona.

6. Considerações Finais

Poderíamos não só elencar muitos outros filmes deste período, bem como analisa-los em profundidade, mas não é a proposta deste trabalho e por ficará para um momento posterior. O intuito aqui, é refletir sobre a tentativa de ressignificação da identidade e do imaginário do Nordeste no cinema Pós-retomada, e apontar que ainda somos permeados por uma forte recorrência desse sertão-mar tanto nas narrativas, nas estéticas, quanto em nossas memórias. Verificamos que algumas questões permanecem periódicas, por exemplo: as desfigurações históricas; os equívocos identitários; a nomeação do estereótipo; a expressão do sotaque; a (re)demarcação da ideia de territorialidade e identidade cultural; a “reisurgência da periferia”; os remanejamentos das relações entre sociedade urbana e mundo rural; as permanências, migrações e imigrações das identidades em fluxo.

Seria precipitado, para não dizer irresponsável, neste estágio inicial de reflexão propor qualquer tipo de movimento como alternativa de mudança do imaginário do Nordeste no cinema brasileiro, mas propomos alimentar ainda mais nossos questionamentos, para isso utilizaremos de duas citações, que se complementam, como forma de movimento (BERGSON, 2006) para nossas memórias: a primeira é a de Sarlo (2007:7) “(...) não se deve basear na memória uma epistemologia ingênua” e que, portanto, “(...) não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança”. Será que não estamos realimentando essas afirmações de verdades-lembranças e justificando-as pela ingenuidade? Ou pela arte? Ou ainda pelas mesmas velhas utopias? A segunda citação é de Glauber Rocha (1981) que nos servirá aqui para dar a pausa deste trabalho e alimentar sua continuação futura.

A Estética da Fome era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965”, escreve Glauber no novo manifesto: “Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda. (GLAUBER ROCHA, 1981. “Eztetyka do Sonho 71” in A Revolução do Cinema Novo, de Glauber Rocha. Pg 221).

A partir de diálogos e contrapontos que emergem entre essas citações tentamos apontar que o novo olhar sobre o Nordeste, não menos árido, nem menos violento, talvez mais plástico e poético, mas ainda não superamos a matriz Glauberiana utópica, contraditória e mítica sobre o Nordeste brasileiro. Neste sentido, pretendemos aprofundar esse feixe de relações em ensaios futuros.

7. Referências.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Rodrigo. O Cinema e a Estetização da História: Um Debate Epistemológico in **Cinema e memória** / [organizadores] Carlos André Carvalho, Chico Lacerda, Rodrigo Almeida. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2013. acessado em 13/02/2013

AUTRAN, Arthur. **A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro** - http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner – São Paulo: Martins Fontes, 2006

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENTES, Ivana. **Estéticas e Cosméticos da fome**. COHN, Sergio (org.) **Cinema: ensaios fundamentais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome** in Revista Alceu –v. 8 – n 15 – 242-255 – Jul./Dez. 2007

_____, Ivana. **Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha**. In BOCC, 2002 - <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf> acessado em 13/02/2013.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

GONÇALVES, Mauricio R. **Cinema e Identidade nacional no Brasil 1898-1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

LEITE, Sidney F. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

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

MAGNO, Maria Ines Carlos; gosciola, Vicente. **A construção do imaginário em deslocamento: um estudo da deslocografia no sertão do cinema brasileiro**. RAZÓN

Y PALABRA. 2001, NUMERO 76.

http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/02_Carlos_M76.pdf

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PRYSTHON, Angela. **Do terceiro cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial**.

http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prysthon.pdf acessado em 31/08/13

_____. **Os conceitos de subalternidade e periferia nos estudos de cinema brasileiros**. in CAPPARELLI, Sérgio, SODRÉ, Muniz, SQUIRRA, Sebastião (orgs.). *A comunicação revisitada*. Porto Alegre: Sulina, 2005, pp.233-247.

ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. Rio: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VIEIRA, João Luiz. **O (cinema) brasileiro tem memória?** In *Contracampo: revista de cinema*, 2006. <http://www.contracampo.com.br/26especial/memoria.htm> consultado em 16/08/2013

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.