



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**IDENTIDADES NAS TELAS:**

**AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO: O BAILE  
PERFUMADO (1997) E CENTRAL DO BRASIL (1998).**

**LIGIELLE ADRIANO NOGUEIRA**

**CAJAZEIRAS – PB**

**2017**

**LIGIELLE ADRIANO NOGUEIRA**

**IDENTIDADES NAS TELAS:**

**AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO: O BAILE  
PERFUMADO (1997) E CENTRAL DO BRASIL (1998).**

Monografia apresentada na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção de nota.

Orientadora: Maria Lucinete Fortunato

**CAJAZEIRAS – PB**

**2017**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)  
Denize Santos Saraiva - Bibliotecária CRB/15-1096  
Cajazeiras - Paraíba

N778i Nogueira, Ligielle Adriano.  
Identities nas telas: as representações do nordeste no cinema brasileiro: o Baile Perfumado(1997) e Central do Brasil(1998) / Ligielle Adriano Nogueira. - Cajazeiras, 2017.  
60f. :il.  
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucinete Fortunato.  
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2017.

1.Cinema Brasileiro- representação nordestina. 2. Produção cinematográfica. 3. Identidade Nordestina-cinema. 4. História cultural- Nordeste- Brasil. I. Fortunato, Maria Lucinete. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores.

IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU – 791(812/813)

**LIGIELLE ADRIANO NOGUEIRA**

**IDENTIDADES NAS TELAS:**

**AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO: O BAILE  
PERFUMADO (1997) E CENTRAL DO BRASIL (1998).**


Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017

**BANCA EXAMINADORA**



---

Profa. Dra. Maria Lucinete Fortunato (UFCG)  
Orientadora



---

Profa. Dra Mariana Moreira Neto (UFCG)  
Examinadora



Prof. Ms. Danilo de Souza Cezário (UFCG)  
Examinadora

---

Profa. Dra Silvana Vieira de Sousa (UFCG)  
Suplente

## **RESUMO**

O presente estudo tem como propósito identificar e problematizar as representações sobre a Região Nordeste do Brasil, tomando como referência a produção cinematográfica nacional, produzida na década de 1990. Dada a extensão da produção do período, serão tomados para análise os filmes “O baile perfumado” – lançado em 1997, sob a direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas e roteiro de Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Hilton Lacerda – e “Central do Brasil” – lançado em 1998 tendo como diretor Walter Salles e os roteiristas Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro. A relevância desta discussão se dá pela efervescência dos debates acadêmicos já existentes e pela necessidade de provocar novas discussões sobre esta temática. A pesquisa se insere no campo da História cultural, tomando como referência autores como Albuquerque Júnior e Chartier, entre outros. As representações serão problematizadas, buscando compreender de que forma elas auxiliam e contribuem para a construção de uma identidade para a Região Nordeste, por meio do cinema.

**Palavras- Chave:** Nordeste. Representação. Cinema. Identidade.

## **ABSTRACT**

The present study aims to identify and problematize the representations about the Northeast Region of Brazil, taking as reference the national cinematographic production, produced in the 1990s. Due to the extension of the production of the period, the films perfumed baile will be taken for analysis in 1997, under the direction of Lírio Ferreira and Paulo Caldas, and screenplay by Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Hilton Lacerda and Central do Brasil, launched in 1998 with director Walter Salles and screenwriters Marcos Bernstein and João Emanuel Carneiro. The relevance of this discussion is due to the effervescence of the existing academic debates and the need to provoke new discussions on this theme. The research is inserted in the field of cultural history, taking as reference authors such as Albuquerque Júnior and Chartier, among others. The representations will be problematized, trying to understand how they help and contribute to the construction of an identity for the Northeast Region, through the movie theater.

**Keywords:** Northeast. Representation. Movie theater. Identity

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I</b> .....	19
<b>1 A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA DÉCADA DE 1990: POSSIBILIDADES INVESTIGATIVAS</b> .....	19
1.1 1990: O cinema no Brasil.....	19
1.2 O cinema como fonte histórica.....	24
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	29
<b>2REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NA HISTORIOGRAFIA</b> .....	29
2.1 Representação e Identidade: Discussão historiográfica.....	29
2.2 Identidades do Nordeste na historiografia.....	34
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	43
<b>3 REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NAS TELAS DO CINEMA NACIONAL DA DÉCADA DE 1990</b> .....	43
3.1Baile perfumado.....	43
3.2Central do Brasil.....	48
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	55
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	60

Aos meus pais Luiz Adriano de Andrade e Cleonice Duarte Nogueira, por acreditarem e investirem em mim, para que pudesse concluir esse ciclo da minha vida.



## **AGRADECIMENTOS**

Antes de qualquer outro, agradeço a Deus pois é Ele o responsável por toda glória em minha vida.

A minha mãe Cleonice Duarte Nogueira que sempre esteve junto a mim mostrando que para se chegar ao êxito é necessário paciência e persistência e que o caminho é estreito mas vale a pena ser seguido, ao meu pai Luiz Adriano de Andrade que mesmo diante de todas as dificuldades nunca mediu esforços para me proporcionar o melhor.

Agradeço a minha professora e orientadora Maria Lucinete Fortunato pelo paciente trabalho de revisão e orientação e pela assistência dada no pouco tempo que lhe coube.

Agradeço aos amigos que a História me deu, Cláudia Cardinaly, Gliverton Alves, Sarah Joama, Jucicleide Arruda, Maria Jeane, Vanderlânia Morais, Raimundo Filho e Maria José vocês foram responsáveis pelos melhores momentos vividos na universidade.

A todos os professores do curso de História, que foram tão importantes na minha vida acadêmica e no desenvolvimento deste trabalho.

Meus mais sinceros agradecimentos aos integrantes da banca examinadora que se disponibilizaram a conhecer o meu trabalho contribuindo com seus conhecimentos para que possa aperfeiçoar minha pesquisa.

E a todos que passaram por minha vida, que de uma forma ou de outra deixaram sua contribuição na elaboração deste trabalho, obrigada.

*“Algumas batalhas são vencidas com espadas e lanças, outras com papel e caneta”*

*(TwynLannister)*

## LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Capa do Filme Baile Perfumado.....	45
Figura 02: Luís Vasconcelos interpretando Lampião no filme o Baile Perfumado .	47
Figura03: Capa do filme Central do Brasil.....	50
Figura 04: Cena do filme Central do Brasil, onde Dora e Josué viajam para O Nordeste.....	52
Figura 05: A personagem Dora escrevendo carta da Estação Central do Brasil.....	52
Figura 06: Estação que inspirou o filme Central do Brasil .....	53

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como propósito investigar e analisar as representações sobre a Região Nordeste do Brasil, difundidas através do cinema da década de 1990 e objetiva contribuir para os debates já existentes, além de criar novos questionamentos e novas reflexões dentro da temática.

Academicamente este tema possui uma significativa relevância. Nordeste, representações e cinema são temas que possuem uma vasta bibliografia, o que demarca a importância da reflexão sobre os mesmos. A escolha do recorte temporal, no caso anos 1990, se deve ao fato que esse contexto histórico foi um momento de efervescência e marcante para o cinema brasileiro.

Logo no início da década de 1990, governo Fernando Collor de Melo, extingue a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes). O órgão era responsável por ajudar a financiar boa parte da produção nacional de cinema. A extinção da Embrafilme gera quase uma parada completa na produção de filmes. (...) se chama retomada, justamente o período a partir de 1993, momento em que há o reinício da atividade de produção de filmes no País. A breve interrupção na finalização de filmes, um certo acúmulo de finalizações nos anos seguintes, vai transparecer como um *boom* da produção brasileira. (XAVIER,2010, p.33).

Nesse sentido, os anos 90 no Brasil marcam um período de expansão das produções cinematográficas, assim a sociedade passa a frequentar mais as salas de cinema, a TV passa a exibir mais filmes pelo fato de que havia passado um certo tempo em que o cinema brasileiro tinha engavetado muitos projetos de filmes e estava escasso as produções nacionais.

De acordo com Xavier (2010) a década de 1990 é um momento de efervescência, de boom no cinema e na produção cinematográfica brasileira, com a difusão e a produção de filmes brasileiros que contemplam temas nacionais, a exemplo do Nordeste, que tiveram uma grande ascensão.

Nessa pesquisa, busca-se identificar e compreender, a partir da referida produção cinematográfica, como se constrói as representações sobre a Região Nordeste e problematizar quais são essas representações.

O termo representação é definido pelo historiador Roger Chartier (1990) como “práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira

própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição” (CHARTIER, 1990, p. 23). Dessa forma, representar envolve significar uma posição, uma realidade a partir de maneiras e de escolhas.

Toda representação é restrita e simbolicamente construída.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Dai, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p.17).

A perpetuação ou difusão da representação envolve, antes de tudo, uma construção. Assim sendo, por trás de toda representação existe um lugar, uma instituição ou um sujeito responsável pela elaboração da mesma. Neste sentido, a tarefa de elaborar representações é criteriosa e mobiliza muitos sentidos e símbolos.

O conceito de representações proposto por Chartier é delineado com o acúmulo de contribuições de vários autores. De início, os trabalhos de Bourdieu aparecem como base na qual Chartier se apóia. As representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Ora, é certo que elas colocam-se no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CARVALHO, 2010, p.149).

Elaborar representações exige pensar em grupos e classes, pois a formação das representações perpassa o manejo de interesses. As representações transitam no meio social, mas atravessadas de conflitos sociais, políticos e culturais. Assim sendo, pensar as representações do Nordeste no cinema requer perguntar-se sobre as condições históricas de possibilidades das mesmas.

Sabe-se que toda produção cinematográfica faz escolhas de onde e como mostrar determinadas realidades e opta por enredos. Dessa forma, o Nordeste nos filmes é mostrado não em sua totalidade, mas em uma determinada época e em um determinado local. O diretor e o roteirista do filme elegem contextos e momentos para as telas.

Nos enredos dos filmes e nas cenas em geral muitas representações sobre a Região Nordeste são mostradas. Neste sentido, podemos perceber que

O Nordeste e o nordestino miserável, seja na mídia ou fora dela, não são produto de um desvio de olhar ou fala, de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas inerentes a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondente. (ALBUQUERQUE JR,1999, p.21).

A perspectiva do historiador Durval Muniz traz muitas contribuições e provoca muitos questionamentos para esta pesquisa, uma vez que ele pensa a Região Nordeste e o nordestino enquanto atributos e artefatos construídos por meios que transmitem representações e identidades culturais para o Nordeste e para o Nordestino.

Assim sendo, é necessário considerar que:

Uma região não é uma delimitação natural, baseada em critérios objetivos fornecidos por uma geografia física, nem uma essência cultural definida pela geografia humana. Uma região é, antes, uma construção resultado de interesses- alguns convergentes, outros divergentes- e agentes diversos (sociólogos, geógrafos, etnólogos, economistas, políticos, artistas...) que disputam e/ou tecem alianças entre si para conquistar o poder de di-visão de um espaço atribuindo-lhe identidade(s). (BARBALHO, 2004, p.156).

Essa perspectiva de que uma região não é construída apenas por elementos naturais e geográficos, mas, sobretudo de elementos históricos e culturais, nos instiga a pensar a Região Nordeste enquanto construção conceitual e cultural. Nesse sentido as imagens que existem no cinema sobre o Nordeste e suas respectivas representações constroem identidades para a região, já que “as

representações permitem também avaliar o ser-percebido que um indivíduo ou grupo constroem e propõem para si mesmos e para os outros”. (CARVALHO, 2010, p.151).

Assim sendo, o objetivo desta pesquisa é problematizar o cinema como mediador de representações em torno das identidades culturais, a partir da compreensão de que identidade é “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado. (CASTELLS, 1999, p. 22).

Consideramos as identidades como elementos elaborados a partir de sentidos culturais, que trazem em seu interior significados a respeito de algo que acaba identificando com características específicas, um local ou um grupo.

Diante do exposto, esta pesquisa utilizará referenciais da História Cultural enquanto tendência historiográfica para orientar as discussões. Destaca-se que “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social e construída, pensada, dada a ler”. (CHARTIER, 1990, p.16-17).

Dada a amplitude e riqueza das produções cinematográficas da década de 1990, serão analisados dois filmes nacionais produzidos nesse período e que discutem questões sobre o Nordeste e possuem essa região como cenário: Central do Brasil, lançado em 1998 tendo como diretor Walter Salles e os roteiristas Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro e Baile Perfumado lançado em 1997 sob a direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas e roteiro de Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Hilton Lacerda.

Esses dois filmes serão analisados em vários aspectos discursivos e imagéticos, buscando identificar e problematizar as representações que os mesmos trazem sobre a Região Nordeste e como elas são construídas e transmitidas ao público.

É importante discutir as representações do Nordeste no cinema pois,

O cinema, enquanto produtor de discursos que ajudam a dar visibilidade às representações sociais em torno das identidades culturais, nos permite compreender tanto os enfrentamentos quanto as permanências e as danças presentes no campo social. (SOUZA, 2006, p.97).

Nesse sentido, o cinema é produtor de representações e identidades e estas ganham importância graças a visibilidade das produções cinematográficas e o alcance social das mesmas.

A discussão sobre cinema e Nordeste não é recente, os debates sobre cinema nacional e “a discussão em torno da representação da identidade cultural é antiga, pois o nosso é o cinema da busca: do público, das verbas, do reconhecimento, de uma linguagem própria, de uma identificação com o país. (SOUZA, 2006, p.97).

Os filmes estão situados em um panorama amplo, que são os meios de comunicação.

Os meios de comunicação, atualmente, são importantes mediadores de representações que perpassam o social, e que, com isso, ajudam a produzir discursos em torno da identidade cultural de um grupo. Dentro destes meios, os audiovisuais são os mais comumente consumidos, daí a necessidade de refletir sobre os discursos identitários que perpassam estes meios. (SOUZA, 2006, p.96).

Os mecanismos de comunicação são elementos que estão bem próximos dos sujeitos sociais. Não somente a proximidade é fator importante, mas, também, o prestígio e a capacidade de convencimento, de persuasão e de formação. Todos esses requisitos tornam relevante a atenção dada as representações que o cinema da década de 1990 difunde sobre a Região Nordeste.

Como mediador dos discursos do presente, os cineastas dos anos 90 foram buscar elementos, estéticos ou de conteúdo, nos filmes dos anos 60. No entanto o que se produz não é um novo cinema novo, mas a re colocação de determinadas construções discursivas que são usadas para se falar do Brasil, para re(a)presentá-lo. Mesmo que a conjuntura seja nova, e, portanto, os discursos sobre esta identidade cultural precisem ser adaptados aos novos tempos, os elementos de constância que são resgatados ajudam justamente a suturar o processo interno, como afirma Hall, ao mesmo tempo em que permitem a identificação entre passado e presente, dando um certo sentido de desenvolvimento histórico e de pertencimento social. (ROSSINI,2006, p.99).



Compreende-se que o cinema, em termos formais e estéticos, traz influências da década de sessenta, que foi um momento importante por ser o contexto de desenvolvimento e aprimoramento das produções cinematográficas do Brasil.

O cinema é uma representação de imagens em movimento, imagens que colocam em relação o real e o imaginário através de um mecanismo que permite uma dupla articulação da consciência, no qual o espectador percebe a ilusão, mas também o dinamismo da realidade. A imagem em movimento relativiza o tempo histórico, dando-lhe um caráter atemporal. Ela torna-se um suporte que conecta o espectador ao tempo do filme, enfatizando o vivido e buscando, para significá-lo, elementos do simbólico. Dito isso, é possível verificar dois eixos de compreensão que, ao interagirem, buscam apreender a complexidade do imaginário cinematográfico: um deles, da ordem da pragmática, permite perceber o cinema como produto de um meio cultural no qual está inserido; o outro, lhe condiciona a um determinado processo que é da ordem do subjetivo, que “projeta”, por meio da representação, mitos e símbolos, produtos deste imaginário do qual nos fala Durand. O cinema torna-se, assim, lugar de recepção e de revivificação do símbolo. (CODATO,2010, p.53).

As representações no cinema são acompanhadas de arranjos estéticos como cor, som e movimento. Esse fator permite aos sujeitos articulá-las em um jogo simultâneo com a consciência, levando o público para o espaço temporal e geográfico da trama.

Toda produção cinematográfica é produto cultural e recebe influências do seu contexto de produção e das subjetividades de quem os produz.

Portanto, o objetivo desta pesquisa, como afirmamos anteriormente, é refletir e problematizar as representações sobre a Região Nordeste, presentes na produção cinematográfica da década de noventa, especialmente os filmes: Central do Brasil e O Baile Perfumado.

A pesquisa está constituída por três capítulos:

No primeiro capítulo, “*A produção cinematográfica da década de 1990: possibilidades investigativas*”, discute-se e se apresenta um panorama das produções cinematográficas no Brasil e o mercado de cinema em geral na década de 1990 e a importância do cinema como fonte histórica.

No segundo capítulo, “*Representações do Nordeste na historiografia*” desenvolvemos uma discussão Historiográfica acerca dos conceitos de identidade e representação, uma vez que as produções cinematográficas produzem sentidos e constroem valores sobre determinados espaços e grupo, será discutido a capacidade do cinema de criar e transmitir representações.

No terceiro capítulo, “*Representações do Nordeste nas telas do cinema nacional da década de 1990*” serão apresentados os filmes Baile Perfumado e Central do Brasil, discutindo seus aspectos e as representações que os mesmos trazem sobre a Região Nordeste.

## **CAPÍTULO I: A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DA DÉCADA DE 1990: POSSIBILIDADES INVESTIGATIVAS**

O cinema dos anos de 1990, conhecido como cinema da retomada, é uma manifestação de arte e de comunicação, mas também é produtor de sentidos, representações e identidades. Nessa direção é importante problematizar as características a produção cinematográfica desse período.

### **1.1. 1990: O Cinema no Brasil**

Os anos 1990 são entendidos como um período áureo para o cinema nacional, como um período de expansão e de grande produção. Para muitos esse momento é conhecido como o período do retorno ou simplesmente como a retomada da inserção do cinema brasileiro na história do País.

A volta do tema cinema às conversas e ao cotidiano do brasileiro foi uma das marcas mais fortes desse renascimento. Mesmo havendo autores que tenham considerado indevida a utilização da expressão “Retomada” e acreditado, como aponta Lúcia Nagib, em uma “uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta”, é inegável que ali acontecia um momento único na história cultural brasileira. Dentro do universo temático que se desdobrou com a retomada, dois assuntos-chave, bem como seus significados dentro do imaginário cinematográfico brasileiro foram resgatados: o sertão e a favela (RODRIGUES, 2007, p. 43).

Nessa perspectiva, a expressão retomada aciona também o entendimento de um renascimento, um período que o cinema nacional experimenta um retorno ao prestígio e ao crescimento. No entanto, nem todos os pesquisadores concordam com o termo “retomada”, mas sabe-se que este foi um período bastante peculiar para a História do cinema brasileiro.

Com a “retomada” chega ao fim o período de atraso, de baixa produção e de escassos incentivos financeiros ao cinema. É como se o cinema brasileiro se recuperasse do impacto negativo que ocorreu, ainda na década de 1980, com o fechamento da Embrafilme que era uma importante fonte de patrocínio.

A “retomada” significou uma espécie de revivida do cinema.

[...]mecanismos e órgãos de estímulo e fiscalização da produção, distribuição e exibição dos filmes nacionais, configurou-se como uma última pá de cal sobre o “cadáver” do cinema brasileiro, que agonizava em mais uma de suas múltiplas mortes, anunciadas ou não. Sim, porque, de acordo com as críticas e análises generalizadas, ele parece ter morrido muitas vezes, cada vez que se encerrava um dos “ciclos” (eis aí mais uma unidade temporal) pelos quais passou e que parecem caracterizar o seu percurso: o ciclo da Vera Cruz e o da Chanchada (anos 40 e 50), o do Cinema Novo (anos 60), o da Pornochanchada (anos 70), o Pós-Moderno (anos 80). E finalmente, nos anos 90, fala-se de um novo ciclo: o da Retomada ou o do Novo Cinema Brasileiro. (SIMIS e PELEGRINI,1998, p.03).

Os autores acima atribuem o termo ciclos, para os períodos e momentos pelos quais o cinema nacional passou historicamente (o ciclo da Vera Cruz e o da Chanchada, o Cinema Novo, o Pornochanchada, pós-moderno e Retomada), sendo que, aqui, nos interessa pensar as atribuições e características da Retomada, na década 1990.

Com a “retomada”, observa-se um conjunto de características que foram comuns, aos filmes que foram produzidos naquele contexto. Os filmes que surgem nesse período tiveram características técnicas notáveis, mas o destaque é para a natureza temática desses filmes.

Os filmes da “retomada” se preocuparam em discutir temas e questões relacionadas ao Brasil, nesse sentido temas como o sertão e a favela tiveram destaque. Nunca se produziu tantos filmes que falassem do Nordeste brasileiro, dos nordestinos explorando questões espaciais e temporais do Nordeste.

A produção cinematográfica desta década foi diversa e múltipla:

Poderíamos definir a pluralidade como o primeiro traço da filmografia brasileira dos anos 90. Com efeito, os filmes da “retomada” vêm se pautando pela diversificação, tanto temática quanto estética, mais do que aquela que já despontava no ciclo anterior, o pós-moderno. Poder-se-ia creditar essa diversificação, em primeiro lugar, a um elemento de ordem psicológica, digamos assim: uma espécie de consciência meio difusa de que não só o cinema internacional (especialmente o americano), mas a história do país e a própria história dos ciclos do nosso cinema (aí incluídas todas as influências) são um repositório riquíssimo de temas e situações; em segundo

lugar, a um elemento de ordem econômica: as novas leis de incentivo à produção, que tiveram um efeito quase imediato de triplicar o número de lançamentos nacionais a partir de 1992; filmes cujo apuro técnico, garantido, como veremos a seguir, por orçamentos às vezes fora do padrão da média histórica dos filmes nacionais, têm possibilidade de acesso mais efetivo ao mercado nacional e internacional, numa época em que a pirotecnia dos “efeitos especiais” vem cada vez mais condicionando o gosto do público em geral. (SIMIS e PELEGRINI, 1998, p.06).

Nesse sentido, o cinema dos anos noventa, por exemplo, pode ser analisados por meio de elementos de ordem psicológica e econômica que são aspectos reveladores de suas intenções e características.

No plano psicológico, percebeu-se que esses filmes discutiam e apresentavam uma consciência que adivinha do próprio contexto nacional e do fazer cinematográfico. A partir disso, se discutia aspectos sensoriais do consciente humana.

O plano econômico também foi refletido, se traduzindo no aumento das produções e elaborações de filmes, dado ao contexto de incentivo que estava colocado nesse período. Um grande incentivo significou também aumento na qualidade técnica e estética dos filmes.

Se a questão financeira foi decisiva para o período da “Retomada”, a liberdade que a sociedade brasileira passou a desfrutar, com o fim da ditadura, foi responsável pela diversificação dos temas abordados nas telas, uma vez que não tinha mais a censura rígida para ditar o que podia ou não ser abordado.

O retorno à produção se deveu em primeiro lugar à instituição do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que redistribuiu o espólio da Embrafilme, extinta por Collor, criando, assim, a impressão de um boom na produção, a partir de meados da década, graças ao gargalo gerado nos anos anteriores. Isto não invalida o fato de que houve uma real explosão criativa, como resultado tanto do renascimento cinematográfico quanto da atmosfera de liberdade política que passou a reinar após vinte anos de ditadura militar. Sua característica mais notável foi o ímpeto de se redescobrir o Brasil, em especial o sertão árido do Nordeste, outrora arena política icônica do Cinema Novo. O sertão foi insistentemente revisitado pelos cineastas do período, não mais como uma chamada para a revolta contra injustiças sociais, mas como uma reunião eufórica com o coração culturalmente rico do país. Tal processo alcançou o clímax com *Central do Brasil* (Walter Salles), ganhador do Festival de Berlim de

1998 e transformado em epítome do movimento da Retomada. (NAGIB,2006, p.18).

Nessa perspectiva da retomada nos anos noventa e da inserção do Nordeste brasileiro como tema de interesse recorrente, uma pluralidade de cineastas se ocuparam em mostrar de muitas maneiras o espaço social, geográfico e cultural do Nordeste. Assim, é interessante problematizar a forma como a Região Nordeste é mostrada nas telas do cinema e os aspectos escolhidos pelos diretores de cinema para tal caracterização.

Os filmes dos anos 1990 tiveram, pois, um espaço de importância dentro do mercado cinematográfico, pois o “outro” que estava sendo veiculado nas produções cinematográficas era o próprio brasileiro. Desse modo, os filmes deste período construíram muitas representações sobre o Nordeste e sobre o Brasil, instituindo identidades que devem ser problematizadas.

Inseridos no contexto representacional, os filmes produzidos nos anos 1990 estão situados na esfera dos meios de comunicação que “são importantes mediadores de representações que perpassam o social, e que, com isso, ajudam a produzir discursos em torno da identidade cultural de um grupo. Dentro destes meios, os audiovisuais são os mais comumente consumidos”. (SOUZA, 2005, p.88).

Portanto, os filmes dos anos 1990 falam de aspectos da vivência humana e social, dessa forma as representações neles contidas estão relacionadas ao cotidiano de alguma região ou lugar e assim sendo permite ao seu público expectador um olhar sobre um determinado mundo e esse olhar está sempre atravessado por representações.

Por tudo isso, considera-se que,

O cinema pode ser compreendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumo, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica. Nesse sentido, um dos vários campos que compreende o estudo de cinema se interessa pela organização sociocultural da sua produção e pelo que a experiência fílmica aporta a uma sociedade específica; mais particularmente, podemos dizer que o cinema, como outras mídias, funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando da psiquê da comunidade, da consciência e da experiência dos indivíduos. (GUTFREIND, 2006, p.02).

Gutfreind (2006) fala em psique para se referir entre outras coisas ao imaginário mental de uma comunidade e a capacidade de um filme de criar sentidos e significados no psicológico na consciência do público. Desse modo, inseridas em um espaço múltiplo e expansivo, as produções fílmicas não devem ser pensadas como restritas nem isoladas, uma vez que todo filme passa pela fase de produção e consumo.

A década de 1990 é para o cinema brasileiro um momento importante e de muitas transformações e agitações. Para o Brasil, enquanto nação é também um momento de muitas mudanças.

A década anterior, no caso 1980, havia sido o palco da ditadura Militar, um regime político baseado na censura e na tortura que teve muitos reflexos para o cinema, enquanto manifestação cultural. Mas o final desta década foi um contexto relevante para o crescimento do cinema brasileiro.

Nos anos 80 - passado recente que já prepara o horizonte para o período que nos interessa -, a criação de mecanismos de incentivo à produção cinematográfica: a lei Sarney (1986), a criação da Fundação do Cinema Brasileiro (1987), a montagem de festivais e mostras (Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba, etc), o surgimento de polos visando descentralizar a produção (Rio Grande do Sul, Ceará e Minas Gerais), a estréia de um número expressivo de jovens cineastas e, dado aparentemente contraditório, a perda crescente de salas e de público. Dentre todos esses elementos, que compõem um painel diversificado, com matizes sutis, as políticas públicas destinadas ao setor são dado importante a considerar, pois, desde 1934, quando surgiu o primeiro órgão estatal preocupado com as questões relativas ao cinema (Departamento de Propaganda e Divulgação Cultural - DPDC), tais políticas nunca conseguiram traçar diretrizes claras e democráticas para a implementação de uma cinematografia nacional, a qual, ao longo da história, sempre dependeu de uma oscilação entre o protecionismo e o abandono disfarçado. (SIMIS e PELEGRINI, 1998, p.02,03).

Assim sendo, verifica-se um contexto de ganhos, mostrando a década de 1980 como um espaço de preparação para a década de 1990 que seria um momento extremamente auspicioso para o cinema brasileiro.

A Lei Sarney (1986) foi uma forte influência para a expansão das produções cinematográficas no Brasil, essa proposta foi pensada para abater os impostos

relacionados a produções culturais no país, o que beneficiou, em grande medida, o cinema.

A criação de uma fundação destinada ao cinema Brasileiro, em 1987, institucionalizou um espaço para o cinema dentro do país, além disso, essa fundação era um elemento presente e constante que primava pelos interesses do cinema nacional. Para além das medidas oficiais, muitas lutas travadas pelos próprios cineastas como, por exemplo, festivais e amostras, trouxeram o cinema para a cena de questões atuantes e importantes para o país, além de aproximar os filmes do público e criar um acervo que pode se configurar como fonte histórica.

## **1.2. O Cinema Como Fonte Histórica**

Pode-se afirmar que os filmes são fontes históricas fundamentais para a compreensão da construção de identidades.

Os filmes ao representar espaços, temporalidades e sujeitos criam, distorcem ou manipulam o real de maneira que ao estudar e pensar sobre as representações é preciso relativizar sua capacidade de veracidade, principalmente os historiadores precisam perceber as manipulações do passado para estabelecer o máximo de proximidade com a realidade.

Além de estar relacionado à esfera dos meios de comunicação o cinema resulta do meio sócio cultural no qual ele se insere:

A discussão em torno da representação e de seus diferentes caminhos reflexivos, levou-nos a compreender o cinema como fenômeno de percepção social. Hoje, o olhar do pesquisador não se fixa somente na “natureza” do filme e na relação direta que esse entretém com fenômenos específicos, sobretudo com a literatura, mas na apreensão da complexidade do cinema a partir de dois vieses que interagem entre si: um, de valor pragmático, que entende a organização da produção cinematográfica como resultado do meio sociocultural no qual ele se insere, assim como expressão artística autônoma; e outro que compreende o cinema como uma técnica de reprodução cujos desdobramentos e avanços definiram um tipo de experiência constituída através de processos subjetivos. Nesse sentido, o interesse pelo conteúdo do filme persiste como expressão do cotidiano através da representação dos seus mitos e símbolos, ou como produto do imaginário. O cinema revela-se, então, como um



instrumento que nos permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário através de uma complexa complementaridade onde um não saberia excluir o outro. (GUTFREIND,2006, p.09).

De acordo com a concepção de Gutfreind (2006), para se analisar um filme é necessário tomá-lo como elemento de percepção social. Compreender que em seu interior convive e convergem diversos valores, pois antes de ser expressão artística todo filme é uma expressão sociocultural.

Na construção de um filme estão envolvidos aspectos da criatividade de sujeitos como os atores, diretores e cineastas em geral. Eles investem as suas produções de simbologias que atravessam hábitos e o a consciência das pessoas que consomem o filme enquanto arte e expressão social.

Sendo o filme considerado como uma elaboração múltipla, construída por muitas camadas conceituais e interpretativas, muitos pesquisadores problematizam as especificidades do cinema, a partir da capacidade de representações.

Es specular a noção de representação nos remete ainda a Roland Barthes e a sua amplamente divulgada teoria do “terceiro sentido”, segundo a qual poderemos distinguir três níveis na imagem fílmica: um nível “informativo”, que nos remete a um tipo de conhecimento originário do cenário, dos personagens, do figurino, etc.; um nível simbólico que diz respeito aos símbolos ligados ao tema do filme, ao seu autor e a seu referencial e, ainda, um nível obtuso, da ordem do sensível e que nos leva à emoção, ao afetivo. A partir desses três níveis, Barthes tentou compreender as projeções elaboradas pelo espectador e o caráter duplo das imagens, permitindo-nos entender a representação em sua dimensão simbólica e afetiva. (GUTFREIND,2006, p.04).

Segundo Gutfreind, o semiólogo francês Roland Barthes, atribuiu aos filmes e a sua respectiva construção a existência de três sentidos ou níveis de sentidos: o nível informativo, o nível simbólico e o nível obtuso. Para ele o nível informativo se refere à capacidade de informar e de passar informações sobre algo. Esse nível se manifesta a partir de elementos como o cenário e os personagens. Ou seja, nível simbólico está ligado aos significados que os filmes se prestam a mostrar. Os aspectos desse nível aparecem ao lado do próprio tema do filme e na maneira de abordá-lo. Por fim o nível obtuso, que está associado a esfera da sensível e do

sensorial, seria responsável por provocar as emoções e as reações do público para com o filme.

Desse modo, os três níveis supracitados participam da construção e do consumo dos filmes. A partir desses níveis as representações são elaboradas e exibidas nos enredos e nos elementos fílmicos, pois os filmes são expressões artísticas e culturais ricas. Nesse sentido,

A especificidade do cinema como manifestação artística deve-se à capacidade subjetiva de mostrar uma realidade e, hoje em dia, o cinema se renova como arte promovendo a interação entre a fala e a imagem, o gênero e o tema do filme, seus personagens e as suas situações-tipo, as formas e os modos de expressão ligados aos gêneros, a “realidade” e a ficção. Essa reflexão sobre o cinema diz respeito a uma recusa de uma reprodução mecânica da realidade em favor de uma reprodução que é da ordem do imaginário, onde o “estoque de imagens” constitui um capital fundamental para compreender as relações culturais internas de uma sociedade específica. A imagem cinematográfica deve ser apreendida, então, na sua especificidade, na sua capacidade inventiva, no seu poder de sugestão e de surpresa. (GUTFREIND, 2006, p.11).

O prestígio e a genialidade do cinema residem em sua capacidade de subjetivar aspectos da realidade. Para isso se utilizam de diversos elementos, como o aspecto imagético e discursivo, que se reunindo dão materialidade as produções. Muitos estudiosos apontam que a particularidade e a especificidade do cinema,

[...] devido à sua estrutura complexa baseada em uma construção lingüística específica e desenvolvendo-se dentro de um espaço comunicacional relacionado à cultura e ao pensamento em movimento. Portanto, o cinema tem uma existência e uma vida própria. (GUTFREIND, 2006, p.10).

Pode-se, então afirmar que os filmes são resultados da união dos recursos: imagem, texto, personagens, autores e ambiente. As realidades representadas nos filmes é uma expressão advinda do conjunto desses elementos. Mas não é só isso. O cinema precisa da capacidade criativa e inventiva para se fazer.

O cinema continua sobrevivendo como arte, orientado por três lógicas: estética, representativa e artística. A primeira dá forma à

percepção do sensível em comum, a segunda nos remete aos códigos de interação entre os gêneros, os afetos e as expressões, e aos comportamentos sociais, e a terceira lógica faz a junção entre as duas outras (estética e representativa) no sentido de que ela “ficcionaliza” as formas do visível e do sensível de uma sociedade específica. Dessa forma, a mise-en-scène nunca é pura, pois está sempre em contradição com o valor estético que ela persegue na medida em que considera as emoções do diretor, sua imaginação, seu meio, seu desejo em atingir o público e os meios técnico-econômicos que são colocados à sua disposição. Nesse sentido, o cinema passa, através dos filmes, todos esses elementos em constante mutação, ou seja, a sua atual pluralidade, dando conta dessas mudanças, absorvendo-as e permitindo vê-las em diferentes suportes de imagens. (GUTFREIND,2006, p.11).

Nessa perspectiva, pensa-se o cinema não como um domínio isolado, mas como uma reunião de elementos que juntos são forma. Nesse sentido, o cinema é constituído por três lógicas: a estética, a representativa e a artística. Assim sendo, os filmes são produtos de muitos elementos que reunidos dão forma a imaginação e a criação dos autores, atores e diretores. Toda produção fílmica está perpassada por subjetivação e elaboração dos sujeitos envolvidos em sua construção.

A lógica estética se refere às imagens no sentido concreto, ou seja, na apreensão do mundo pela sensível e visual. A segunda lógica é a que mais nos interessa, pois nelas reside a maior parte das representações. Essa lógica é responsável por criar e recriar os comportamentos sociais e é ela que desperta os sentimentos e afetos do público. A terceira lógica se faz a partir da junção das duas anteriores, essa lógica estabelece a ficção, ela cria os enredos.

Por isso, a produção cinematográfica pode ser uma importante fonte de análise para historiadores e para pesquisadores em geral, uma vez que filmes se apresentam como fontes históricas de relevante riqueza analítica, já que “o filme histórico é um espião da cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso representa”. (NAPOLITANO,2005, p.246).

O cinema é uma importante fonte de pesquisa. Para historiadores como Marcos Napolitano (2005), o cinema integra as chamadas fonte audiovisuais. Nesse sentido, enquanto fonte histórica,

O cinema, ou o audiovisual de ficção, ocupa um estatuto intermediário entre a “objetividade” e a “subjetividade”. Seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe

conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista, subjetivo. (NAPOLITANO,2005, p.236).

Nesse sentido, a produção de 1990 por seu caráter subjetivo e objetivo oferece múltiplas possibilidades para se analisar as identidades e representações acerca da Região Nordeste.

Os enredos e as construções cinematográficas desse período falam de espaços e de sujeitos por meio de representações. “Uma classe é definida tanto por seu ser-percebido quanto por seu ser, por seu consumo – que não precisa ser ostentador para ser simbólico – quanto por sua posição nas relações de produção (mesmo que seja verdade que esta comanda aquela)”. (GUTFREIND,2006, p.11). Assim sendo, consideramos que os filmes nacionais da década de 1990 discutiriam de forma recorrente o Nordeste e que, por meio das representações que eles elaboram, Nordestes e os Nordestinos foram criados e recriados nas telas do cinema.

Os filmes possuem muitos aspectos e especificidades, e na análise fílmica, “o que está em jogo são várias opções de representação cinematográfica da história que terão implicações não apenas estéticas, mas ideológicas, completamente diferentes”. (NAPOLITANO,2005, p.241). Nesse sentido, o que está em jogo, na presente análise sobre a produção cinematográfica nacional da década de 1990, é a problematização das representações e identidades, construídas e perpassadas nesses filmes, acerca da Região Nordeste, como será discutido adiante.

## **CAPÍTULO II: REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NA HISTORIOGRAFIA**

As problematizações sobre a concepção do termo representação são plurais, contudo, na perspectiva deste estudo se toma representação como ferramenta de descrição e percepção que age na consciência dos sujeitos. Nestes termos, o conceito de representação é provocativo, “a noção de representação, assim, modificou profundamente a compreensão do mundo social. Obrigou, efetivamente, a repensar as relações que mantêm as modalidades da exibição do ser social ou do poder político com as representações mentais (...)” (CHARTIER, 2012, p.20). Assim sendo, a discussão sobre representação nos leva a questionar e suspeitar das imagens que são socialmente compartilhadas sobre determinadas realidades.

### **2.1. Representação e Identidade: Discussão Historiográfica**

Para discutirmos acerca das imagens elaboradas sobre a região nordeste no cinema é necessário nos fundamentarmos em alguns conceitos e discussões historiográficas, a exemplo dos conceitos de identidade e representação, já que as produções cinematográficas produzem sentidos e constroem valores sobre determinados espaços e grupos.

Partindo do princípio de que os filmes representam espaços e pessoas de uma forma específica criando imagens possíveis sobre determinada realidade, devemos levar em consideração que:

As representações mentais sempre distorcem, ocultam ou manipulam o que foi e essa é a razão pela qual focalizar sobre elas não pode senão abrir os caminhos do relativismo, do ceticismo e das falsificações. Para que possam exercer-se de maneira adequada a “função crítica que é inerente à história”, os historiadores precisam se libertar das representações ilusórias ou manipuladoras do passado e estabelecer a realidade do que foi. (CHARTIER, 2012, p.15).

As representações elaboradas e veiculadas pelo cinema da década de 1990 devem ser pensadas, pois, como imagens e sentidos que constroem e manipulam significados, ocultam elementos e constroem imagens sobre espaços e pessoas.

Nesse sentido, é importante refletir também sobre a própria compreensão do termo representação, o qual foi discutido por historiadores importantes como Roger Chartier e, ao longo do tempo, suas ideias foram sendo apropriadas por outros pesquisadores da área.

O termo representar permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido. As representações formam um sistema, e quando partilhadas e compartilhadas pelos membros de um grupo, possibilitam o aparecimento de uma visão mais ou menos consensual da realidade. Ora, se há uma visão que decorre dessa nova apreensão da realidade, há, forçosamente, para ela, uma imagem, entendida aqui como elemento que busca no estatuto da imaginação seu próprio lugar de articulação. (...) (CODATO, 2010, p.02).

Nessa perspectiva, a representação cria e recria um lugar, um grupo de pessoas ou até mesmo uma cultura. Ao representar se cria um sentido ou várias significações. Ela parte de uma realidade, mas se utiliza da imaginação e da articulação para se fazer. Além disso, as representações construídas nunca ficam isoladas, elas são recebidas e compartilhadas na sociedade e dependendo de sua aceitação elas adquirem um caráter de consenso e de verdade respeitada por muitos.

O termo representação em termos de compreensão

[...] é tão instável e plural quanto o é a própria representação. É necessário compreendê-lo não mais como ferramenta de descrição, mas utilizá-lo para explicar os mecanismos de transformação que sofre o sujeito moderno frente ao universo de imagens no qual ele vive. (CODATO, 2010,10).

A partir dessa compreensão, podemos afirmar que as representações da região Nordeste no cinema são postas através da criação de identidades, ou seja, o processo de elaboração das identidades acerca o Nordeste e dos nordestinos se apoiam em representações já existentes.

De acordo com Chartier (2012), pensamos o representar como o “fazer conhecer as coisas mediatamente pela ‘pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e

gestos', 'por algumas figuras, por algumas marcas' – tais como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias". (CHARTIER, 2012, p.17).

Nessa perspectiva, as representações se fazem a partir de uma espécie de pintura e esboço que se utilizam de cores, símbolos e elementos para dar uma versão sobre determinada coisa ou realidade e o representar, envolve o uso de marcas, gestos, sinais, figuras, etc. Ou seja, tudo que transmite ideias e traduz percepções é usado para a elaboração de representações.

Considerando que as representações também criam identidades, faz-se mister pensar também este conceito. "Em uma primeira aproximação, parece ser fácil definir 'identidade'. A identidade é simplesmente aquilo que se é: 'sou brasileiro', 'sou negro', 'sou homossexual', 'sou jovem', 'sou homem'." (SILVA, 2000, p.01).

A discussão sobre identidade e sua respectiva delimitação conceitual, contudo, é bastante complexa, por envolver muitos espaços de elaboração. Identidade, como aponta Silva (2000) não é simplesmente um saber ser ou saber a que espaço você pertence. Envolve produção, reconhecimento e elaboração.

a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2000, p.08).

Nesse sentido, se a identidade é um processo de produção de sentido, sendo entre outras coisas instáveis e inacabadas e a formação de identidades, está sempre ligada por algum sistema de representação, que serve de alguma forma como sustentação, as produções de identidade são envolvidas, também, por relações de poder. Afinal, as representações precisam partir de um lugar de elaboração que tenha um prestígio social, além disso representações e identidades são produzidas por meio de interesses, de correlações de forças, de relações de poder.

Em meio as elaborações de representações e identidades nada é ingênuo, tudo é realizado por interesses de pessoas, instituições e grupos. Assim, essas produções tem objetivos e focos. Envolve etapas e alguns movimentos:

O processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la. É um processo semelhante ao que ocorre com os mecanismos discursivos e lingüísticos nos quais se sustenta a produção da identidade. Tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade. (SILVA,2000, p.04).

Na perspectiva de Silva a produção de identidades atravessa dois momentos distintos, que ele chama de movimentos. O primeiro movimento se refere a fixação das identidades, nessa etapa ocorre a exposição e aceitação das identidades produzidas. É uma espécie de etapa introdutória, mas que garante uma cristalização, por assim dizer do teor das identidades.

Já no segundo movimento, verificam-se os riscos de desestabilização e alteração do teor das identidades produzidas. A instabilidade das identidades é lembrada, nesse segundo movimento, porque, geralmente, as identidades concorrem para a fixação e sobreposição, mas, as características constitutivas das mesmas não excluem seu caráter instável e a sua capacidade de transformação. Stuart Hall foi um dos mais importantes teóricos no campo de estudos sobre identidade. Para ele a produção de identidades requer tempo para que ela se fixe.

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". (HALL,2003, p.11).

A construção de qualquer identidade não é um processo simples e rápido, ela envolve tempo. O inconsciente é uma esfera importante neste florescer e envolve tempo. As identidades são formulações que buscam abarcar e dar conta de experiências próprias e vividas por lugares e pessoas, a fim de particularizá-los e criar um sentimento de identificação e pertencimento para com determinadas realidades e questões.



Ademais, as identidades são construídas ao longo das apropriações e sofrem modificações e influências. Nesse sentido, percebe-se que o processo de formação das identidades tem um início demarcado, mas não tem um fim estanque, estando em constante transformação. Por isto, Hall fala em nascimento das identidades, mas destaca o processo de constante reelaboração das mesmas, que para ele estão sempre em estado de incompletude.

A partir dos atributos culturais podem se criar muitas e diversas representações e, conseqüentemente, identidades. Sabe-se que “para um determinado indivíduo (...) [há] identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto representação quanto na ação social”. (Castells, 1999, p. 22). Assim sendo, o processo de construção de identidades sobre o Nordeste é um processo rico em detalhes e em atitudes.

A identidade nacional ou regional e uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas. Falar e ver a nação ou a região não, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las. São espaços que se institucionalizam, que ganham foro de verdade. Essas cristalizações de pretensas realidades objetivas nos fazem falta, porque aprendemos a viver por imagens. Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos (contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.27).

Nessa perspectiva a produção de identidades está intimamente relacionada a esfera do mental e da consciência dos sujeitos, pois é de lá que partem as associações e é lá que as identidades se fixam.

Diante do exposto, falar de Nordeste e dos nordestinos no cinema da década de noventa implica divulgar uma visão, uma perspectiva possível da realidade, uma vez que esta é ampla e abrangente e quase nunca se dá conta de tratar do todo em todas as particularidades. Desse fato, surgem diversas representações criadas e divulgadas sobre o Nordeste e o nordestino, as quais elaboram identidades sobre esta região, que devem ser vistas considerando as suas condições de possibilidades.

## 2.2. Identidades do Nordeste na Historiografia

Dentre as cinco regiões brasileiras, a Nordeste é uma das mais discutidas e comentadas, sejam em livros ou até mesmo no espaço das academias. No cinema e na televisão é muito recorrente as imagens do Nordeste em termos geográficos, históricos e culturais.

Existe uma infinidade de livros, revistas, novelas e principalmente filmes que se ocupam em tratar temas relacionados ao Nordeste brasileiro. O nordestino em si, também é um tema comum. Tratar o cotidiano, cenas e acontecimentos relacionados ao modo de vida dos nordestinos, seus gestos, fala e seus enfrentamentos sociais são questões presente nas telas de cinema.

As discussões sobre o Nordeste partem sempre de um ponto de diferenciação e de demarcação de um lugar específico para o Nordeste, colocando-o com problemas e características próprias e peculiares. Cenas de chão rachado e seca, sujeitos sujos e assolados pela seca, jumentos caminhando transportando recipiente com águas e caminhando nas estradas, mulheres com latas de água na cabeça e homens com peixeiras (facas) na cintura são cenas comuns e conhecidas que surgem quando se fala e quando se mostra o Nordeste nas telas.

O Nordeste vem sendo agenciado, vem sendo mostrado através de vários discursos, e muitos desses discursos surgem no esforço de diferenciar a região Nordeste das demais regiões do país. Surgem na vontade de preservar uma dada tradição, em detrimento das modernidades do século XX. Surgem na finalidade de conter os nordestinos em sua própria região, diminuindo assim as imigrações dentro do país. Surgem na intenção de paralisar a região culturalmente impedindo qualquer outra forma de representação, de expressão artística que não seja voltada para o tradicional e o regionalismo. (ALBUQUERQUE JR., 2014, p.09).

Nesse sentido a produção dos discursos e das representações sobre o Nordeste está acompanhada de um desejo de diferenciá-lo das demais regiões brasileiras. A grande questão é que, na tentativa de colocar essa região em um ponto de diferenciação, acaba se investindo em representações negativas, que exaltam sempre problemas e limites do Nordeste.

Questão como a seca e a miserabilidade não são as únicas representações. Faz-se necessário destacar também as representações da violência e de revoltas como o cangaço. “O Nordeste como território de revolta é criado por intelectuais e artistas da classe média, as obras partem de um olhar civilizado, uma fala urbano industrial, de um Brasil civilizado sobre um Brasil rural, tradicional e arcaico.” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p.219).

As representações não surgem de forma natural, nem isenta. Elas são construídas por sujeitos com intencionalidades e que falam de um espaço de atuação. Para Albuquerque Jr., como foi citado, as representações do Nordeste se encontram ligadas a um espaço de revolta, são construídas por artistas e por indivíduos pertencentes a uma classe média intelectualizada.

As falas sobre o Nordeste são ditas a partir de uma perspectiva do civilizado, que percebem o Nordeste como um espaço do atraso, do tradicional, no sentido de conservar modos de vida e todo um passado de vivência e relações.

A região em questão é percebida como um espaço imune ao progresso e as mudanças e qualquer transformação se tem como uma perda de identidades e referenciais.

Toda a cultura tradicional do Nordeste acaba servindo para limitar a representação e as formas como se vê o mundo daquela região. Com o medo de perder o precioso passado, o discurso tradicionalista faz com que sempre tenhamos que voltar ao antigo para emergir o sentimento de valorização. A importância da preservação desse passado pelos sujeitos faz com que cada um seja um pouco responsável pelo seu não desaparecimento, muitas vezes esse passado é representado pelo folclore. (ALBUQUERQUE JR.,2014, p.05-06).

A cultura do Nordeste brasileiro é usada como elemento limitador nas representações sobre a região. As visões se pretendem totais e amplas apesar de serem apenas perspectivas possíveis. Ou seja, as representações não só elaboram imagens sobre o Nordeste, mas limitam as potencialidades da região e criam verdades sobre sua realidade e sobre a existência e modos de vida de sua população.

Albuquerque Jr. fala de um discurso tradicionalista para se referir as discussões que pensam o Nordeste como uma espécie de guardião de um passado, de uma tradição e de um modo de ser e de viver diferente e que precisa ser preservado para não se perder, pois no restante do país não se encontra tais especificidades. Os tradicionalistas discutem o Nordeste como espaço de um folclore que precisa ser preservado.

À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2003, p. 13).

Os tradicionalistas são um dos tantos exemplos dos sistemas de representação e de significação existentes sobre o Nordeste que oferecem diversas possibilidades de identificação. Tais representações estão amparadas em atributos culturais do Nordeste, onde elementos da cultura da região são manuseados no processo de construção das identidades. Nesse caso, temos “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado”. (Castells, 1999, p. 22).

Nesse sentido, as identidades sobre o Nordeste não espelham realidades, elas formulam e criam. Percebe-se que as identidades são revestidas de um respeito, tomadas em conta de verdades, que Durval Muniz chama de foro de verdade.

Os movimentos culturais, as artes em geral são as grandes responsáveis por institucionalizar esses discursos, por transformá-los em subjetividade, por dar a eles o caráter descompromissado e lúdico, são discursos que naturalizam no dia-a-dia, que surgem com um status de verdade, de realidade. (ALBUQUERQUE, 2014, p.09).

Compreende-se que o cinema auxilia na chamada subjetivação das identidades, pois além de mostrá-las garantem a fixação destas pela população e conferem o caráter de verdade e prestígio. Desse modo, as identidades criadas, são subjetivadas, ou seja, apropriadas e reconhecidas pela sociedade por meio dos meios como educação, cultura.

Assim sendo, em meio às identidades e representações as pessoas transitam em territórios criados e imagéticos e o cinema é um exemplo de naturalização de identidades sobre o Nordeste, além de cristalizá-las de forma falsamente despretensiosa. Além disso, o caráter lúdico dos filmes tende a ser ainda mais eficiente na fixação das identidades.

A realidade da seca, a estiagem, é um dos elementos mais usados para falar e mostrar o Nordeste. A representação da seca como problema enfrentado pelos nordestinos e causa de sofrimento e flagelo contribuem para a difusão de muitas identidades.

A forma de tratar e mostrar a seca no Nordeste, por exemplo, é bastante problemática.

A seca vira um processo social, um produto das relações dos homens, deixando de ser uma situação geográfico-climática. Institui-se no imaginário, como representação social. O Nordeste será visto sempre com seca, estando no Litoral; no Agreste; no Brejo, sendo somente sertão. Passam a existir várias significações sociais em torno da seca. Para diversos usos, a seca é apoderada pelo discurso regionalista e nela se encontram todas as explicações para a situação do sertanejo. Ela será o resultado da construção da ação humana socialmente localizada, a seca vira produção de sentido. Ela vai representar toda uma região. Não será representada, ela será reconstruída, retocada, vão modificar o seu conteúdo, vão lhe dar outro estatuto, vão modificar o seu texto. (ALBUQUERQUE, 2014, p.07).

Nesse sentido percebe-se que a seca não é entendida em seu aspecto natural e geográfico, ou seja, não se busca mostrar a seca como elemento de um clima semiárido que com as devidas precauções e mantimentos pode ser enfrentada de forma digna.

As representações tomam o Nordeste como um todo assolado pela seca, que gera miséria e flagelo. Como consequência dessa representação da seca, surge a representação de um nordestino passivo as situações, assolado pela pobreza e vítima da seca. Nas representações se mostra um Nordeste homogêneo e desconsidera suas diversidades internas, uma vez que não se atém para o fato que o tempo é diferente nas microrregiões nordestinas. Dessa forma, no Agreste, no Litoral, no Brejo o período de estiagem acontece de forma diferente do Sertão, que costuma ser mais severo.

As lutas travadas pelos nordestinos para se adaptar e conviver com as estiagens não são representadas. Muitas dessas representações se apoiam nos discursos naturalista e regionalista.

Quanto mais for instituído o imaginário naturalista sobre o Sertão, ou seja, sobre o Nordeste, mais cristalizado ele vai ser, isso significa que existirão menos problemas com os sujeitos sociais que criaram e reforçaram esse imaginário. Sendo o problema do Nordeste uma questão natural, fica mais fácil justificar a dominação de uma região sobre outra. Os jogos de poder acabam por aprisionar o Nordeste todo numa sucessão de clichês que, não somente disciplinam condutas e corpos, como enraízam preconceitos que de tão naturalizados são subjetivados por toda uma população, por toda uma nação. (ALBUQUERQUE,2014, p.08).

De acordo com essa compreensão, tais representações tendem a se cristalizar quando são reforçadas e apropriadas, pois quase nunca são questionadas, criticadas e repensadas. Isso acontece com muita frequência principalmente com a questão da seca, que revestida de um caráter naturalizado, se valendo da ideia que a seca é algo próprio do Nordeste é um elemento identificador da região.

A construção dessas ideias e representações sobre o Nordeste se valendo de argumentos de poder e verdade acabam demarcando fronteiras fechadas e clichês para o Nordeste, ficando difícil pensar algo além da seca, do cangaço, do coronelismo e/ou do vaqueiro como elementos para identificar o Nordeste.

Os discursos colocam o Nordeste como o único espaço brasileiro que enfrenta seca, assim esse elemento é o que singulariza essa região das demais. As representações acabam disciplinando posturas e consciências.

A existência de representações e identidades para o Nordeste é tão forte, que para Albuquerque Júnior essa região é uma invenção, no sentido de construção, a partir de grupos e discursos.

A ideia de Nordeste se gestou no cruzamento de uma série de práticas regionalizantes, motivadas pelas condições particulares com que se defrontam as províncias do Norte, no momento em que o dispositivo da nacionalidade, que passa a funcionar entre nós, após a Independência, coloca como tarefa, para os grupos dirigentes do país, a necessidade de se construir a nação. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.305).

Essa ideia do Nordeste inventado a partir de interesses e uma necessidade de diferenciar o Norte do Nordeste tendo como principais enunciados a região da seca, de um passado para preservar, do cangaço etc. só surge por volta do ano de 1910, a partir de práticas regionalizantes, que buscavam demarcar as regiões brasileiras. É nesse momento que surge a necessidade de criar representações e identidades para demarcar uma originalidade que diferenciasse o Nordeste das outras regiões.

A construção do Nordeste, nesse caso, parte de um recorte sociocultural onde se confronta o Nordeste com o Sul. Nesse confronto, o Nordeste é o espaço da conservação de um tempo e o Sul é o espaço da inovação, crescimento, transformação e progresso industrial. Assim, o Nordeste fica no espaço do atraso.

As práticas de regionalização, a cultura, a política e educação foram espaços de criação e difusão das representações sobre o Nordeste brasileiro.

Por tudo isso,

Inventar o Nordeste passa a ser a tarefa destes discursos, que falam da ameaça de declínio da área em nível nacional, tanto quanto os discursos ligados aos setores econômicos e políticos. E é com muita arte que estes intelectuais, ligados a sociedade pré-industrial em declínio, elaboram textos e imagens para este espaço, ancorando-o, no entanto, na contramão da história; construindo-o como um espaço reacionário as mudanças que estavam ocorrendo na sensibilidade social e, mais ainda, na sociabilidade, com a emergência de um espaço burguês no Brasil. A própria invenção do Nordeste nasce de uma mudança na relação entre olhar e espaço, da desnaturalização deste, passando a ser pensado não mais como um simples recorte natural ou étnico, mas como um recorte sociocultural. (ALBUQUERQUE JR, 2009, 306).

Nessa perspectiva, o Nordeste é inventado por discursos das esferas políticas, econômicas e culturais que atribuem características, marcas e atributos a essa região a fim de especificá-la.

Para Albuquerque Jr. os discursos que inventam o Nordeste são contrários ao curso da história, o que ele chama de contramão da história, uma vez que para esses discursos o Nordeste é um lugar que reage as mudanças, ao curso de evolução do tempo e das coisas. Tem-se assim, a ideia que o Nordeste precisa

preservar um passado e um modo de vida. Dessa forma o Nordeste está sempre em risco de declínio.

Os discursos que constroem o Nordeste são perpassados por representações, uma vez que são discursos identitários, vazios de caráter histórico, uma vez que escolhem a esfera do natural. E assim as realidades não são problematizadas em seu real e apenas naturalizadas.

Esses discursos menosprezam as posturas humanas, os gestos e intencionalidades. Dessa forma criam sentidos distantes dos enfrentamentos diários e sociais dos nordestinos.

Para Albuquerque Jr. (2009, p.308),

O perigo do discurso identitário é, exatamente, o de rebaixar o histórico ao natural, reificando determinados elementos e aspectos da vida social, desconhecendo que cada gesto humano, cada forma de usar seus sentidos, cada fibra de sua musculatura, cada calo em suas mãos conta uma história, assim como cada sentimento, cada paixão, cada medo, cada sonho recolhe elementos desta historicidade.

De acordo com essa compreensão, a historicidade do Nordeste está nas relações sociais estabelecidas pelos nordestinos na sociedade em que vivem, no entanto, as identidades se valem de representações superficiais e acabam perdendo a diversidade e a riqueza de possibilidades que tais relações oferecem. Assim sendo, as representações sobre o Nordeste acabam criando nordestinidades, que se referem a características próprias do nordestino. No entanto, nem sempre estas são verídicas, normalmente são muito excludentes e formuladas sem problematizar as peculiaridades do real.

Assumir a nordestinidade é assumir estas várias representações excludentes, sobre este espaço e este povo; é emitir um discurso preso a lógica da submissão; é ocupar o lugar que esperam para nossa voz e para nosso olhar: voz para pedir, suplicar, denunciar; olhar para, banhado de lágrimas, comover a quem se dirige. Não é assumindo a nordestinidade e usando-a como se fosse um enunciado revolucionário que denunciaremos a teia de poder que exclui grande parte dos chamados nordestinos, que estereotipifica como marginais socioculturais a grande parte daqueles que nele habita. Mas é nos afirmando como não-nordestinos, no sentido consagrado, e mostrando que existem diferentes formas de ser



nordestino e que algumas não sofrem nenhum processo de discriminação. É preciso questionar as lentes com que os nordestinos são vistos e se veem e com que enunciados os nordestinos são falados e se falam. Esperamos ter mostrado que o combate aos preconceitos, em relação ao Nordeste e ao nordestino, não se fara por um discurso regionalista ou separatista, que tente inverter o sinal do que se diz, atribuindo uma falsidade ao que se fala e vê e procurando colocar outra verdade em seu lugar. Não é voltando os mesmos preconceitos contra os sulistas ou contra o Sul, que são também abstrações. Temos de começar por destruir o Nordeste e o nordestino, assim como o Sul e o sulista, como estas abstrações preconceituosas e estereotipa das, buscando conhecer as diversidades constitutivas de cada área e de cada parcela da população nacional e, a mais importante, nos preparando para suportar a diferença, para respeitá-la. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.316).

Quando se assume essas nordestinidades, está se legitimando as representações excludentes e restritas sobre o Nordeste. Reconhecer essas representações é aceitar a lógica da submissão e aceitar que o Nordeste é apenas seca, miséria, cangaço, violência e atraso.

A partir desta perspectiva,

Os questionamentos sobre a existência de um Brasil profundo e verdadeiro voltaram a ocupar cabeças e corações de realizadores já amadurecidos e seguros em suas incursões pela narrativa cinematográfica, como José Araújo (*O Sertão das Memórias*, Brasil, 1997), a dupla Lírio Ferreira e Paulo Caldas (*Baile Perfumado*, Brasil, 1996) e Walter Salles (*Central do Brasil*, Brasil, 1998). (RODRIGUES, 2007, p.44).

A preocupação em buscar identidades e os ditos valores e sentidos verdadeiros para o Brasil, levou as produções cinematográficas a discutir aspectos sobre regiões como o Nordeste a fim de revelar suas possíveis particularidades e singularidades em relação ao país. Assim sendo, os filmes dos anos 1990 levaram para as telas tipos de sujeitos, de espaços e de mundos que contribuiriam para se imaginar, pensar e demarcar as regiões do Brasil. Foram importantes campos de exposição e construção de identidades.

(...) longe de significar um apartheid nacionalista, aqui parece representar uma espécie de tentativa positiva de recuperar e consolidar uma “nacionalidade”, uma “identidade”, um “retrato” que

se apresente como diverso daquele proposto pela homogeneização de um mercado globalizado. Pois é justamente essa “identidade” - por mais ilusória que seja dada a diversidade e desigualdade das regiões do país - que pode contribuir para o fortalecimento de um mercado interno, na medida em que cada espectador pode reconhecer ali, de acordo com sua interpretação particular, um fragmento do seu país. E se esse cinema o representa, ele pode até preferi-lo a outro (como já aconteceu em outros períodos, que veremos adiante) o que contribuiria para fortalecer o mercado interno, sem o qual nenhum cinema nacional pode se considerar bem sucedido. (SIMIS e PELEGRINI, 1998, p.07).

Dado o contexto histórico do Brasil, atravessado por traumas sofridos e pelo retrospecto da ditadura militar a necessidade de discutir a nacionalidade e a identidade do país foi crescente. Fez-se necessário discutir os elementos que constituíam o Brasil e o seu povo.

Portanto, os filmes desse período tiveram uma boa aceitação e um público relevante, entre outras coisas pela proximidade do público com os assuntos tratados nos filmes. O público via nas telas um pouco do seu país, ficando assim próximo dos enredos e das histórias.

Essas representações e identidades ancoradas em relações de poder acabam gerando saberes que limitam o Nordeste, por isso é necessário criticar, desvelar, denunciar e revoltar-se contra esses atributos que mostram um Nordeste e nordestinos inertes e passivos ao curso da História e das transformações espaciais e temporais.

Nesse sentido os filmes procuraram fazer um retrato do Brasil, mas a partir de perspectivas específicas e de lugares definidos.

Diante do exposto, faz-se mister problematizar como as representações acerca do Nordeste, os modos de ver, olhar e perceber essa região são instituídas por meio do cinema da década de 1990 no Brasil.

Até que ponto foi interesse dos cineastas captar o Nordeste em suas lutas sociais ou em seus protestos travados? Já que essa região apareceu como um espaço exótico e peculiar do território brasileiro, quais são as inquietações e questionamentos que os filmes desse período trouxeram sobre o Brasil? De que modo acabaram tomando o nordeste como foco? como o Nordeste é representado? Enfim, que tipo de identidade o cinema da década de 1990 constrói a partir destas representações? E hoje? Como elas se positavam culturalmente e socialmente?

### **III: REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NAS TELAS DO CINEMA NACIONAL DA DÉCADA DE 1990**

Ao representar o Nordeste se cria um sentido ou várias significações. Tanto Central do Brasil, como Baile Perfumado, se utilizam da imaginação e da articulação para elaborar representações sobre o Nordeste e criar sentidos e significados que enquadram espaços de identidade. Sabemos que estas representações criadas e construídas nesses filmes nunca ficam isoladas, elas são recebidas e compartilhadas na sociedade e, dependendo de sua aceitação, adquirem um caráter de consenso e de verdade respeitada por muitos. Daí a importância de pensar como esses filmes criam e significam o Nordeste nas telas da imaginação.

#### **3.1. BAILE PERFUMADO**

O filme intitulado “Baile Perfumado” é uma produção cinematográfica com cenas fortes e impactantes. Com estilo drama foi produzido em 1996 e lançado em 1997. De acordo com classificação da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) este filme está entre os cem melhores filmes nacionais, além de apresentar representações, ele inova ao romper com algumas questões como por exemplo, a forma de tratar o caso da seca na região.

É uma produção pernambucana, com um discurso de cunho regionalista sobre o Nordeste, tendo a direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. A trama do filme se desenrola em torno da busca do fotógrafo libanês Benjamin Abrahão, pelo seu objetivo que é filmar o bando de Lampião.

A história ambienta-se no estado do Ceará, no ano de 1930. Mostrando o cotidiano do cangaço, especificamente do bando de Lampião, as cenas do filme são inspiradas em realidades reais e no encontro do fotógrafo libanês Benjamin Abrahão, que decidiu percorrer caminhos para registrar fotos do referido bando. Mostra o Nordeste e, principalmente o cangaço, na ótica deste estrangeiro, destacando suas impressões, espantos e concepções acerca daquele espaço novo e diferente para seus olhos.



Fig. 01: Capa do Filme Baile Perfumado

A capa do dvd do filme, traz as paisagens de um sertão verde. Mostrando um cangaceiro em movimento o que nos aponta um sertão feliz, de dança e cantigas. Em “Baile Perfumado”, a questão da violência e das revoltas é retratada de forma diferente, do que habitualmente.

A violência passa a ser resposta a todas as personagens nordestinas; os que se revoltam contra a violência dos latifundiários viram cangaceiros, os que se revoltam contra a violência da igreja viram beatos, as que se revoltam contra a violência da moral e bons costumes viram prostitutas, bandidos, andarilhos; os que se revoltam contra a violência da disciplina viram os ignorantes. A imagem do Nordeste vai ser moldada em cima da violência, as personagens serão movidas pela violência, esse sentimento irracional e selvagem que move todos os animais. Para os cinemanovistas apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em suas lutas de libertação. Os corpos suplicados viram espetáculo. Quando não são os corpos, são suas almas. Quando o domínio sobre o corpo existe, o suplício e o espetáculo ainda existem. Quando o nordestino é retratado, ele ainda é o reflexo desse suplício,

ele sofre em detrimento de um espetáculo mais vivo, mais carregado de realidade. (ALBUQUERQUE, 2014, p.13).

Albuquerque mostra a concepção que a violência é compreendida como uma resposta. No entanto, no filme, O Baile Perfumado a violência não é um produto, ela simplesmente faz parte da sociedade nordestina. Durante as viagens de Abrahão, “entre fazendas e negociações, em busca de apoio para realizar seu filme, cenas de violência e combate, tanto do volante (polícia) quanto do bando de Lampião, sugerem confrontos permanentes entre grupos rivais, no mesmo patamar hierárquico”. (FONSECA,2017, p.181).

“No Baile Perfumado, Lampião, e seu bando, não são vítimas do sistema, não são o resultado de uma sociedade injusta, a qual se opõem, mas fazem parte dela”. (FONSECA,2017, p.197). Nesse filme a questão do cangaço embora não é mostrada como um produto direto da situação social da região Nordeste, mas como elemento genuinamente nordestino.

Numa cena de sangramento, por exemplo, Lampião explica o motivo do ato; na cena em que mutilam um homem, essa ação é justificada na narrativa; Lampião se recusa, por exemplo, a comandar atos de combate apenas para que sejam filmados. Essa representação indica a inserção da violência do cangaço numa dinâmica social e não apenas uma violência com objetivo de gerar o “caos” supostamente contrário à “ordem social”. (FONSECA,2017, p.181).

Nessa perspectiva, percebe-se que no filme o cangaço é mostrado como um elemento da sociedade nordestina. O bando de Lampião é retratado com um certo heroísmo, passando a ideia que eles representam homens de força e coragem que andam pelas estradas nordestinas.

No filme a caatinga e sua vegetação, “marca o cenário, com árvores baixas, cheias de galhos e pés de mandacaru. Eis uns elementos constitutivos e específicos não apenas do Sertão, mas do cangaço como característica da unicidade caatinga-cangaço”. (SILVA,2008, p.90). Assim sendo, o filme também avança no sentido de retratar a estiagem, pois não mostra um sertão assolado pela seca.

Pode-se afirmar, pois, que o filme *O Baile Perfumado*, contribui para compreender que o cinema, “enquanto produtor de discursos que ajudam a dar visibilidade às representações sociais em torno das identidades culturais, nos permite compreender tanto os enfrentamentos quanto as permanências e as mudanças presentes no campo social”. (SOUZA, 2005, p.97). Desse modo, os filmes analisados nos dão visibilidade sobre as representações do Nordeste que estão em voga e as que estão sendo superadas.

As imagens deste filme, por exemplo, não mostram um cenário de seca, ao contrário, as cenas de cangaço muitas vezes se dão em uma paisagem verde, “em vez de um sertão seco, como aparece em outros filmes, o sertão é verde. E, nesse sentido, o filme constrói a presença do sertão idealizado como espaço da secura a partir da sua ausência”. (FONSECA,2017, p.195).

Nesse sentido, a forma como o filme retrata Lampião, mostra que “O cangaceiro, por sua vez, está longe de ser o símbolo do banditismo originário da miséria nordestina. Ao contrário, ele gosta de dançar, se enfeitar, se perfumar, tomar uísque e mesmo ir ao cinema na cidade”. (NAGIB,2002, p.156).



**Fig. 02.**Luís Vasconcelos, interpretando Lampião no filme *O Baile Perfumado*

Lampião é interpretado pelo ator Luís Vasconcelos, e caracterizado como um sujeito rude e ignorante. Como se ver na imagem, um sujeito bem arrumado e com

ornamentos. Em várias cenas do filme, mostra-se um Lampião que se espanta com utensílios como uma garrafa térmica e a câmera fotográfica, evidenciando que Lampião vive em um espaço de atraso e distante das inovações, já que o Nordeste é caracterizado como um espaço longínquo e separado do Brasil. Percebe-se isso, através do personagem principal que é Benjamin Abraão que é um fotógrafo libanês, o qual decide se embrenhar pelas terras do Nordeste, afim de fotografar cenas exóticas e presenciar o cangaço.

O espetáculo de O Baile Perfumado mostra o cotidiano do cangaço, exaltando os aspectos de organização e atuação do referido movimento. Lampião, nesse ambiente, representa os Nordestinos, atrasados e bárbaros, mas que se revoltam contra as estruturas do latifúndio que oprime e gera desigualdades, representações rotineiras como afirma Albuquerque (2014, p.13).

Esse nordeste rebelde, bárbaro, violento é visto como lugar de crenças e relações primitivas, contrastando com as relações racionais da sociedade moderna, presentes na cidade grande. Então, o Nordeste se constitui como uma região que a revolta do pobre é algo para se temer, quer dizer, temer a perda de privilégios. O sertão será construído como uma sociedade que vive em pecado, onde as mazelas são provenientes de relações sociais medievais, punidas por Deus ou pelo Estado.

Em O Baile Perfumado a questão do Cangaço é analisada junto com questões como religiosidade e crenças, na medida em que também retrata um Nordeste violento e místico, perpassado pela religião, uma vez que o cangaceiro Lampião é mostrado como um sujeito violento, mas que é religioso e devoto do Padre Cícero, o qual aparece como o sujeito que faz as intermediações para que Lampião aceite ser filmado e fotografado, pelo fotógrafo libanês.

Esse filme mostra um Nordeste arcaico, permeado por relações sociais controladas pelo Estado e pela religião. O Cangaço é perseguido pelo Estado, na figura do exército e policiais em geral, mas recebe apoio da Igreja.

A partir dessa compreensão, podemos perceber que existem muitos dizeres e visões sobre o Nordeste e o nordestino, os quais são fruto da imaginação e de aproximações, baseados em crenças que se distanciam da realidade.

A visibilidade e dizibilidade da região Nordeste, como de qualquer espaço, são compostas também de produtos da imaginação, a que se atribuem realidade. Compõem-se de fatos que, uma vez vistos, escutados, contados e lidos, são fixados, repetem-se, impõem-se como verdade, tomam consistência, criam raízes. São fatos, personagens, imagens, textos, que se tornam arquétipos, mitológicos que parecem boiar para além ou para aquém da história, que, no entanto, possuem uma positividade, ao se encarnarem em práticas, em instituições, em subjetividades sociais. São imagens, enunciados, temas e preconceitos necessariamente agenciados pelo autor, pelo pintor, pelo músico ou pelo cineasta que querem tornar verossímil sua narrativa ou obra de arte. São regularidades discursivas que se cristalizam como características expressivas, típicas, essenciais da região [...] O Nordeste não existe sem a seca e esta é atributo particular deste espaço. O Nordeste não é verossímil sem os coronéis, sem cangaceiros, sem jagunços ou santos. O Nordeste é uma criação imagético-discursiva cristalizada, formada por tropos que se tornam obrigatórios que impõem ao ver e ao falar dele certos limites. Mesmo quando as estratégias que orientam os discursos e as obras de arte são politicamente diferenciadas e até antagônicas, elas lidarão com as mesmas mitologias, apenas colocando-as em outra economia discursiva [...] ele já traz em si imagens e enunciados que já foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzam; de várias convenções que são dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.217).

Portanto, no filme *O baile perfumado* o Nordeste é retratado como um espaço não só da violência, mas como espaço dos mitos, crenças e religiosidades que criam sujeitos multifacetados e heroicos. As relações entre Lampião e Padre Cícero não ficam claras e se percebe muita fantasia e imaginação em torno disso.

### **3.2. CENTRAL DO BRASIL.**

Lançado no ano de 1998, o filme “Central do Brasil”, tem a direção de Walter Sales. É um filme denso e retrata questões de migração, abandono e pobreza. O título do filme é uma alusão a uma estação de trem do Rio de Janeiro.

Na Estação de trem em questão, trabalha uma das personagens principais do filme chamada Dora. Sua função é escrever cartas para pessoas analfabetas que precisam se comunicar com seus familiares distantes que residem em muitas regiões brasileiras, principalmente no Nordeste. As pessoas pagam pela escrita das



cartas, mas não sabem que, na verdade, aquelas cartas nunca seriam entregues, pois, Dora rasgava todas, após chegar em casa e ficava com o dinheiro ganho com a escrita e o dinheiro da postagem.



Fig.3: Capa do filme Central do Brasil.

Uma das pessoas que chegam até Dora para solicitar a escrita de cartas é uma senhora chamada Ana, que precisa escrever para seu marido que vive no município de Bom Jesus do Norte. No entanto, em uma de suas visitas na estação ela é vítima de um acidente e acaba falecendo, deixando seu filho Josué sozinho e, por ironia do destino, aos cuidados de Dora. A partir daí Dora e Josué permanecem juntos, fazendo viagens ao interior do Nordeste, em busca dos familiares do menino.

O Nordeste e suas respectivas identidades são apresentadas, a partir das viagens feitas por Dora e Josué. O ambiente seco e com poucas pessoas, é visto pela janela do ônibus, onde é apresentado um Nordeste pacato e árido. São mostrados lugares pobres e simples para caracterizar a Região Nordeste. “Naturalmente, estas afirmações partem do pressuposto de que o que se põe ali não é qualquer região, mas a Nordeste, com particularidades que foram atribuídas a ela através dos tempos”. (PAIVA,2010, p.7)

Em Central do Brasil, “o sertão semiárido é apontado pelo filme como o “coração do Brasil”, uma região de encontro com a “verdadeira brasilidade”, mito do sertão-cerne identitário do país”. (MAIA FILHO, 2013, p.95). Essa caracterização é percebida, entre outras coisas, pelas viagens feitas por Dora e Josué para o Nordeste. Dois moradores de regiões diversas do Brasil que, no entanto, são acolhidos pelo Nordeste.

Central do Brasil apresenta muitos olhares sobre o Nordeste:

(...)faz uma clara oposição aos conceitos de cidade / sertão. Afinal, na maioria dos filmes, cidade é um espaço físico em sua grande parte distinto do Nordeste. A metrópole nesse filme é má e cruel enquanto o sertão é o lugar de pessoas afáveis e humildes. Esse sertão nos é muito mais agradável de ver seja pela fotografia de Walter Carvalho ou pelos simpáticos moradores. Naturalmente, essa leitura não agradou a todos e vem recebendo as mais variadas críticas independente dos prêmios e aspectos técnicos. Contudo, devemos observar que o filme é a intervenção (olhar) do outro sobre uma realidade que vai sendo descoberta à medida que se produz o filme. (LIMA,2016, p.06).

Nesse sentido, além de mostrar realidades diferentes, o filme estabelece uma comparação entre a sociedade carente urbana carioca e a sociedade carente rural nordestina. O Nordeste é o espaço do simples, mas acolhedor, humano e feliz. É o lugar que acolhe e que promove o reencontro de pessoas. Isso se dá através da busca de Josué pelo pai, já que sua mãe faleceu e agora Dora, aos poucos, ia se tornando sua companheira e sua responsável, viajando com ele para o Nordeste em busca de seu pai.

É no Nordeste que Josué “encontra, pela primeira vez depois da morte de sua mãe, seus iguais. São pessoas como seus dois irmãos, que ainda esperam pelo retorno do pai, que são unidas ao menino por diversos signos, como o sotaque, a cor da pele, as feições do rosto. (PAIVA,2010, p.08-09). Esse encontro é uma clara discussão de identidade, a partir de representações que enquadram o que é ser nordestino na ótica do cinema da Retomada, que Central do Brasil representa. O nordestino é o sujeito pobre, simples, com voz arrastada, ignorante e subdesenvolvido.

Josué encontra um Nordeste árido, mas que é acolhedor e também religioso. Em algumas cenas de Central do Brasil, aparecem procissões da Igreja Católica. Os

caminhos que o personagem percorre têm carroças, solo seco e pobreza e desvela as identidades colocadas para a Região Nordeste.

Partindo do pressuposto de que as representações enunciadas no filme Central do Brasil enquadram o Nordeste como o lugar do pacato, do simples e do pobre, que os nordestinos saem de sua região em busca de melhores condições de vida e, mesmo assim, voltam quando fracassados, pois é ali que encontram acolhimento, o filme passa a ideia dos nordestinos como pobres e rudes. Essa identidade pode ser prejudicial ao passo que,

Mesmo quando inconsciente, o discurso impossibilita que os sujeitos falem por si só de sua história. Ao contrário, vivem uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos. O passado acaba abafando nosso presente e determinando nosso futuro. O nordestino fica cercado pelas inúmeras estratégias de prisão, onde não cabe a ele falar por ele mesmo. Nesse discurso que as artes fazem sobre o Nordeste, vemos uma tática de estereotipização. É um discurso assertivo e repetitivo. (ALBUQUERQUE, 2014, p.15).

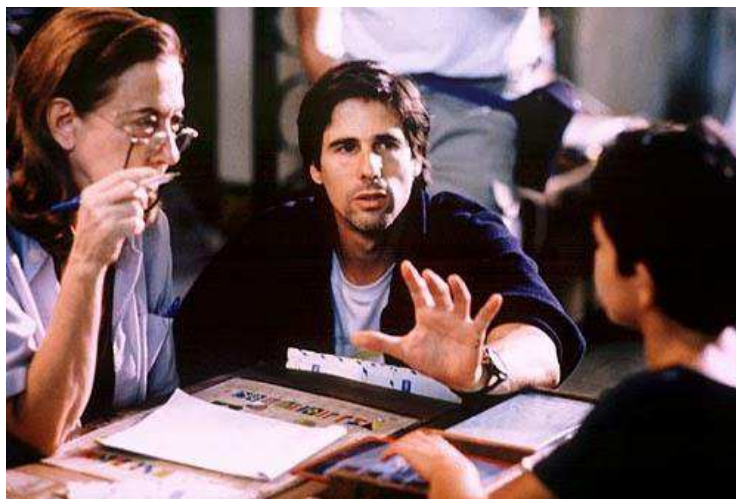
Essas representações impedem de vir à tona outras falas sobre o Nordeste, que mostrem uma realidade diferente e mais positiva. É como se as narrativas e as histórias sobre o Nordeste estivessem prontas e acabadas, sem possibilidade de revisitação.

Nesse filme, por meio das viagens de Dora e Josué, por exemplo, vai sendo mostrada a diferença entre o ambiente da região Sudeste e o da Região Nordeste. A cena abaixo abre a possibilidade de discussão sobre a identidade do Nordeste, como sendo atrasado, onde os transportes eram feitos no “pau de arara”.

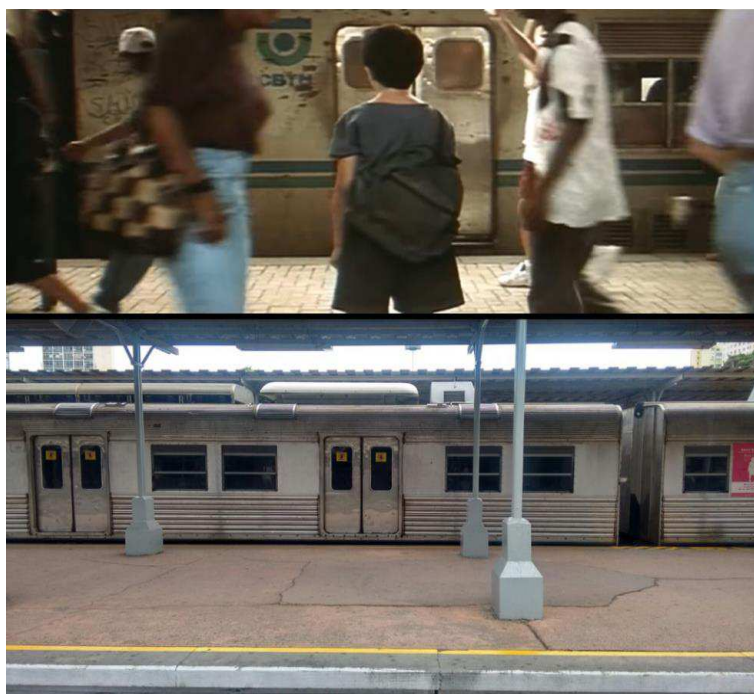


**Fig.04.**Cena do filme Central do Brasil, onde Dora e Josué viajam para o Nordeste.

O Sudeste surge como espaço da urbanização, da estação de trem com muitas pessoas, muito movimento e fluxo de pessoas e veículos, como vemos nas imagens abaixo.



**Fig. 05. A personagem Dora escrevendo carta da Estação Central do Brasil**



**Fig. 06. Estação que inspirou o filme Central do Brasil**

A ideia é de que o Nordeste é o espaço da tranquilidade, de poucas pessoas e do aconchego da vizinhança. “A pobreza monótona e rude do sertão, sua violência

surda, seria mais “suportável” que o inferno urbano da Central do Brasil, com seus camelôs e cafajestes como o filme parece apostar” (BENTES,2007, p.246)

Central do Brasil coloca o Nordeste como o único espaço brasileiro que enfrenta seca, assim esse elemento é o que singulariza essa região das demais e, principalmente, diferencia-a do sudeste. Para representar o Nordeste, Central do Brasil, leva em conta muitas relações de poder, que demarcam, identificam e representam esse espaço.

O poder nos julga, condena e classifica. Obriga os nordestinos a desempenhar tarefas e cumprir papéis, a viver sob uma certa moral, são condicionados a ser assim, miseráveis, ignorantes, esfomeados, selvagens, fanáticos e subdesenvolvidos, são obrigados a viver sob essa violência. (ALBUQUERQUE,2014, p.15)

Nessa perspectiva, tanto as representações, quanto as identidades sobre o Nordeste e seus habitantes são fixadas por discursos de autoridade e pelo poder. Essas representações definem e rotulam o Nordeste e os nordestinos, enquadrando-os em espaços de ser e ter que os impedem de mostrar suas múltiplas faces e características.

A grande questão é que as representações acerca do Nordeste no cinema não deixam muito espaço para se pensar algo além e diferente do que está posto para a Região Nordeste. Funcionam como uma espécie de aprisionamento de sentidos que impede de pensar além.

Os discursos que constroem as representações e identidades sobre o Nordeste no cinema, tendem a focar em questões recorrentes como espaço e a sociedade. “Os signos da Natureza são recorrentes nas representações do Nordeste porque constituem referências fundamentais num espaço geográfico em que se faz mais evidente a luta pela sobrevivência em condições ambientais adversas”. (PAIVA, 2007, p.134).

Contudo, apesar de reproduzir tais representações, em Central do Brasil percebemos algumas representações outras, novas e diferentes das já conhecidas.

O transe do personagem de Dora (Fernanda Montenegro) na procissão com a câmera girando, as filmagens em Milagres e Vitória da Conquista, “turismo” cinéfilo no mesmo sertão glauberiano, e o lado “documental” da ficção, Central do Brasil se diferencia por retratar não o sertão violento e insuportável do Cinema Novo, mas um sertão lúdico, rude, porém inocente e puro, como os irmãos que acolhem o menino Josué. (BENTES,2007, p.246).

Nessa perspectiva, ao contrário de O Baile Perfumado, identifica-se, também, as representações de um Nordeste puro, simples e de pessoas ingênuas e solidárias. Uma terra que expulsa seus filhos, mas que no final os acolhe, uma vez que a volta do personagem Josué mostra uma espécie de reconciliação com aquela terra que no passado não ofereceu grandes possibilidades a seus habitantes.

Por tudo isso,

Uma nova dinâmica, tanto social quanto artística se estabelece, fazendo com que o cinema seja pensado não apenas como uma máquina de registrar imagens do cotidiano, mas como elemento ordenador de um discurso que, muito mais do que mostrar imagens em movimento, serve também para organizá-las, inaugurando uma forma de discurso próprio, servindo também aos interesses do pensamento científico. (CODATO, 2010, p.49).

Nesse sentido, o cinema não é só arte por ela mesma, mas está carregado de sentidos e intenções sociais capazes de representar, mostrar, criar e imaginar realidades e sociedade perpetuando e fixando concepções e ideias na cabeça do público que consome, por assim dizer, os filmes.

Percebemos, assim, a variedade de representações existentes através dos filmes a respeito do Nordeste e como estas auxiliam na construção de identidades. Tanto as representações como as identidades sobre o Nordeste e os nordestinos são múltiplas e tendem a mudar em cada produção cinematográfica, mas, há os enunciados que aparecem e se fixam em todas elas, a exemplo, da seca e do atraso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as discussões apresentadas, podemos afirmar que o cinema dos anos de 1990, conhecido como cinema da retomada, é uma manifestação de arte e de comunicação, mas também é produtora de sentidos, representações e identidades. Nessa direção, é importante demarcar esses atributos para duas importantes produções cinematográficas “O Baile Perfumado” e “Central do Brasil”, filmes produzidos na década de 1990, contexto bastante decisivo para a trajetória do cinema no Brasil.

“O Baile Perfumado” e “Central do Brasil” contribuem para um repensar de como o cinema pode inovar e perpetuar as identidades e as representações do Nordeste, mostrando “temáticas e abordagens diversas que fizeram nosso sertão menos sofrido e feliz” (LIMA,2016, p.4). Mesmo que muitas vezes essas abordagens sejam distorcidas.

Os filmes analisados nos permitem identificar e problematizar muitas representações, até mesmo além das costumeiramente discutidas na historiográfica, como a seca, por exemplo. Central do Brasil, contribui para pensarmos a identidade de um Nordeste do aconchego, que acolhe Dora e Josué, mas também um Nordeste árido, pobre e simples. Nesse sentido em relação ao cinema, “é interessante pensar como ele ajuda a fixar a ideia de Nordeste não só a partir das representações de si, mas, também, e até principalmente, daquelas produzidas pelo outro”. (BARBALHO,2004, p.157).

Desse modo, percebemos que as representações sobre o Nordeste nos filmes analisados, constroem identidades para o Nordeste através da relação do Nordeste com si e com o outro. E esse olhar do outro sobre o Nordeste, no caso o cinema sobre o Nordeste, é que produz as identidades diversas, seja de Nordeste acolhedor, pacato, violento, da religião, do cangaço, da região diferente do Brasil, etc.

O Baile Perfumado traz representações de um Nordeste exótico, e contribui para identidades de um espaço idílico, mas também espaço do cangaço, da violência e de cangaceiros vaidosos, mas ignorantes. “O Sertão apresentado no filme não passa de um mito criado pela produção. O Cangaceiro traz a região

representada em um estúdio. Não é uma representação verídica do lugar”. (SILVA,2016, p.05).

Assim sendo, os filmes analisados são produtos de uma mesma época, no entanto tratam de questões diferentes e a forma de cada um abordar a Região Nordeste se diferencia. O Baile Perfumado retrata o Nordeste e principalmente o cangaço na ótica de um estrangeiro, no caso o fotógrafo libanês Benjamin Abrahão, destacando suas impressões, espantos e concepções acerca daquele espaço novo e diferente para sua percepção.

No caso de Central do Brasil, percebemos a apresentação de realidades diferentes que proporciona uma comparação entre a sociedade carente urbana carioca e a sociedade carente rural nordestina. Isso se dá através da busca de Josué pelo pai, já que sua mãe faleceu e, agora, Dora aos poucos ia se tornando sua companheira e sua responsável que se incumbia de viajar com ele para o Nordeste em busca de seu pai. Como vimos, o filme retrata o Nordeste como um centro do Brasil, um espaço genuinamente brasileiro e acolhedor, tendo como pano de fundo a relação entre Dora e Josué.

Tanto Baile Perfumado como Central do Brasil colocam o Nordeste como um espaço diferente do restante do Brasil, um lugar afastado e curioso pela forma de viver por lá. As representações enquadram o Nordeste como o lugar distante. Central do Brasil vai mostrando que os nordestinos saem de sua região em busca de melhores condições de vida e mesmo assim voltam fracassados. Se tem a ideia de nordestinos como subdesenvolvidos. E o Baile perfumado investe na questão da violência, de Nordestinos que não protestam de uma outra forma que não seja a agressão.

Sabemos que tanto Central do Brasil como O Baile Perfumado tem a potencialidade de ao representar o Nordeste, temporalidades e sujeitos distorcerem ou manipularem o real de maneira que ao assistir estes filmes é necessário problematizar sobre sua capacidade de veracidade de criar, moldar e significar a região Nordeste. Percebemos que as representações destes filmes criam e recriam o Nordeste.

Ao representar o Nordeste se cria um sentido ou várias significações. Tanto Central do Brasil como Baile Perfumado, se utilizam da imaginação e da articulação para se fazerem as representações sobre o Nordeste e criar sentidos e significados



que enquadram em espaços de identidade. Sabemos que as representações criadas e construídas nesses filmes nunca ficam isoladas, elas são recebidas e compartilhadas na sociedade e, dependendo de sua aceitação, adquirem um caráter de consenso e de verdade respeitado por muitos, gerando saberes que fundamentam tais representações.

Portanto, é interessante pensar que as representações e identidades que perpassam o Baile Perfumado e Central do Brasil, produzidos na década de 1990, não repensam os enunciados que cristalizam tais imagens. Esses filmes criam e significam o Nordeste nas telas da imaginação, numa visão que se pauta como “tradicional”.

O Baile Perfumado, que é um filme memorialista, ainda traz elementos de um nordeste alegre, festivo etc., enquanto Central do Brasil retrata puramente o nordeste arcaico, embora perpassado por relações sociais cordiais e solidárias. Neste sentido, vale questionar porque exatamente num momento histórico em que os olhares para o nordestino se deslocam para perspectiva da convivência, do turismo da urbanização, da modernização etc., tais produções cinematográficas insistem em manter uma imagem do Nordeste “rural”, “arcaico” e atrasado. Que interesses existem por trás de tais questões.

Por fim, esperamos que este estudo, a partir das problematizações acima, instigue novas pesquisas sobre a questão em tela.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de Jr. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4a Edição. Editora Cortez, 2009. São Paulo-SP.

ALBUQUERQUE, Nycolas Santos. Apoderamento imagético do Nordeste do Brasil: Estereótipo e Discurso nas Artes. **Revista ComSertões**, v. 1, n. 2, 2014.

ALTMANN, Eliska. Memórias de um Cabra Marcado pelo Cinema: representações de um Brasil rural. **Campos**, v. 5, n. 2, p. 87-105, 2004.

BARBALHO, Alexandre. Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. **Revista Alceu**, v. 4, n. 8, p. 156-167, 2004.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU, Rio de Janeiro**, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, v. 24, n. 55, p. 47-56, 2010.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

\_\_\_\_\_. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Revista estudos históricos**, v. 7, n. 13, p. 97-114, 1994.

\_\_\_\_\_. Figuras retóricas e representações históricas. \_\_\_\_\_. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, p. 101-116, 2012.

FONSECA, Vitória Azevedo. A construção cinematográfica de um cangaço e um sertão presentes na ausência em Baile Perfumado. **Mneme-Revista de Humanidades**, v. 17, n. 39, p. 178-197, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu et al. A produção social da identidade e da diferença. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

SILVA, Maria Eduarda Barbosa; BOCSKAY, Stephen. O Sertão e o Cangaço no filme de Lima Barreto e em Baile Perfumado. – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – São Paulo - SP – 05 a 09/09/2016

LIMA, Carlos Adriano F. **Nem oito nem oitenta**: o Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada. ANPUH, Anais XIII. 2016

PAIVA, Cláudio Cardoso. As narrativas de ficção, o Nordeste no cinema e na televisão: elementos para o ensino de História e Comunicação. **Sæculum–Revista de História**, n. 17, 2007.

SOUZA Rossini, Miriam. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, n. 27, p. 96-104, 2005.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós**, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LUSVARGHI, Luiza. A desconstrução do nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro. **Ícone**, v. 10, n. 1, 2009.

MAIA FILHO, Pedro Paulo Pinto. Outsiders Na Caatinga: Representações Cinematográficas Do Semiárido Nordestino Através Do " Olhar Estrangeiro". **Espaço e Cultura**, n. 33, p. 87-110, 2013.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José d'Assunção. **Cinema, história**: teoria e representações sociais no cinema. Apicuri, 2008.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 1, p. 14-29, 2016.

NAPOLITANO, Marcos et al. A história depois do papel. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, p. 235-289, 2005.

PAIVA, Mariana. Central do Brasil: representação e busca pela identidade do Nordeste brasileiro. Trabalho apresentado na **VI ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2010.

RAMOS, Fernão; MOURA, Roberto. **História do cinema brasileiro**. Art Editora, 1990.

ROCHA, João Cezar de Castro. Roger Chartier: a força das representações: história e ficção. Chapecó: **Argos**, 2011.

RODRIGUES, Ana Karla et al. **A viagem no cinema brasileiro**: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil. 2007.

SILVA, Fábio Rocha. **Representações Realistas do Sertão**: do Canto do Mar ao Baile Perfumado. Programa de Pós-Graduação Comunicação. Recife: 2008

SIMIS, Anita; PELLEGRINI, Tânia. O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica. In: **Internacional Congress of the Latin American Studies Association-LASA**. 1998.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Editora Paz e Terra, 2010.