



OUTSIDERS NA CAATINGA: REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DO SEMIÁRIDO NORDESTINO ATRAVÉS DO “OLHAR ESTRANGEIRO”.

■ PEDRO PAULO PINTO MAIA FILHO¹

Resumo: O cinema brasileiro nasce apontando suas câmeras, com curiosidade e fascínio, para o interior da nação. Porém é nas décadas de 1950 e 1960 que o semiárido nordestino desponta efetivamente como cenário de vários títulos, criando uma tradição cinematográfica que se faz presente na atualidade. Tais representações, muitas vezes, foram realizadas por cineastas oriundos das grandes cidades do litoral brasileiro, que buscavam “outro país”, o sertão. Surge, nos filmes de ficção, a figura do protagonista, que, assim como o diretor, continha esse “olhar estrangeiro” com relação à paisagem e ao povo sertanejo. Partindo-se de um filme bastante representativo do Cinema Novo, *Os fuzis*, questiona-se como se dá a relação entre o forasteiro, os habitantes e a paisagem árida que os circundam, que tipos de conflitos estão envolvidos e como se dá o choque de identidades (que podemos considerar próprias dos cineastas). A presente pesquisa será desenvolvida com filmes contemporâneos (1996-2005) nos quais os personagens, confrontando-se com a paisagem saturada do sertão, desenvolvem uma narrativa espacial própria do processo de conhecimento e identidade.

Palavras-chave: sertão, cinema, paisagem, semiárido.

construção" (GÁMIR ORUETA, 2012).

Introdução

O estudo das representações artísticas é recente na geografia, pelo menos se levarmos em consideração o período de renovação do arcabouço teórico-conceitual da geografia (GOMES, 2008). A leitura das representações cinematográficas ilustra um desses temas que, há até pouco tempo, não eram estudados pela ciência geográfica.

Contornando o preconceito contra a imaginação, típico de um racionalismo que perpassa toda a ciência, o cinema passa a ser visto, cada vez mais, como uma fonte de estudos na geografia, tomado enquanto um valioso recurso didático e investigativo, aplicando à ideia de paisagem humana algumas possibilidades interpretativas exploradas no estudo dos filmes como expressão de muitas camadas de significados inscritas no espaço (COSGROVE, 1998).

Para Agustín Gámir Orueta, o cinema, assim como o mapa, deve ser um instrumento de análise para a geografia e a ausência de estudos que buscam essa interface cria para o autor um paradoxo.

"O cinema se tornou o instrumento mais poderoso para a difusão de imagens de espaços geográficos e o geógrafo desconhece essa

Partindo do exemplo de alguns geógrafos (BARBOSA, 1998; COSTA, 2005; MACIEL 2008, GOMES, 2008) que estudam as representações visuais, paisagem é o conceito mais aplicado no entendimento de determinadas obras.

"O cinema, na qualidade de um dispositivo técnico-artístico de representação do mundo, valeu-se do uso de uma categoria cara aos geógrafos: a paisagem" (BARBOSA; CORRÊA, 2001 p. 81).

A paisagem será o fio condutor da leitura fílmica.

Há inúmeros filmes na produção cinematográfica brasileira que utilizam as paisagens do semiárido nordestino não só como cenário, mas como participante ativo da narrativa. Considera-se que a paisagem no cinema reafirma o valor identitário de cada nação (GÁMIR ORUETA, 2012). Contemporaneidade² as diferentes noções de sertão e a pluralidade de imagens do semiárido refletem como as acomodações de olhares subjetivos entram em um processo de negociação cultural. A comunicação entre os produtores de imagens, os sujeitos locais e o

público de cinema deve ser privilegiada através da mediação da paisagem.

Na busca por retratar o semiárido nordestino no cinema, vários diretores lançaram mão de personagens forasteiros à região, como forma de narrar a história. Partindo de filmes como *Os fuzis* (Ruy Guerra 1964), busca-se analisar como o sertão é representado a partir desse “olhar estrangeiro” que confronta a paisagem árida, com inquietação, contestação, desprezo e, sobretudo, fascínio, que tomamos como próprio dos cineastas que são atraídos para esse específico conjunto espacial. Assim, devem-se questionar os fatores de atração para a região, bem como o uso do recurso cinematográfico do personagem “*Outsider*”, que, para presente pesquisa, desponta como o olhar dos próprios produtores.

A mediação da Paisagem _____

A escolha do conceito de paisagem se dá através de sua tradição ocular, que parece sugerir uma atitude mais detalhada ante os atributos materiais observados (BARROS, 2006). Como afirma Maciel:

Buscamos a materialidade esboçada na paisagem como um guia ou esquema para a compreensão total do espaço. Ela só nos interessa na medida em que possui tanto uma dimensão palpável,

presente no exterior quanto um componente de *imaginação*, inerente à subjetividade humana. (MACIEL, 2006, p.79).

Para alguns geógrafos contemporâneos, a paisagem, que antes era vista apenas como um sentido de visão de uma manifestação concreta, como uma *marca* de uma sociedade sobre o meio, passa também a levar em consideração a produção de significado na sua relação com o sujeito coletivo, sendo vista como uma *matriz* que determina o olhar através dos esquemas de percepção – ou seja, da cultura. Assim, na Nova Geografia Cultural, paisagem é a “mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjetividade humana” (BERQUE, 1998).

Através do desígnio de Augustin Berque, a paisagem não é vista apenas como a relação do trabalho humano e natural tornado visível, mas, também, sua representação do mundo e o “diálogo” existente com o sujeito coletivo. A numerosa produção fílmica nacional que usa o semiárido nordestino como um cenário ativo torna evidente a importância simbólica das paisagens-imagens que operam como marcas e matrizes do pensar a partir dessa região, território de onde se inscrevem alguns dos signos fundadores do país.

Alain Roger afirma ser a paisagem “um produto de uma operação perceptiva, quer dizer, uma determinação sociocultural”

(ROGER, 2007, p.139 *tradução nossa*). Portanto, a seleção (intencional ou não) de paisagens apresentadas pela tela do cinema reflete o momento sociocultural em que uma determinada civilização vê seu espaço.

Assim, a paisagem cinematográfica – enquanto construção de uma retórica geográfica – é considerada como um conjunto de argumentos (sobretudo visuais, porém com apelo a outros sentidos) com enorme poder de transmitir uma impressão acerca do espaço representado, seja com explícita intencionalidade ou de maneira a apenas refletir um contexto subsumido, somando-se ao roteiro, trilha sonora, caracterização de personagens, direção de fotografia, edição, etc. “Articulada pela montagem, a paisagem será carregada de sentidos dramáticos, de efeitos retóricos, de sugestões ideológicas” (AMANCIO, 2000, p.49).

Estes e outros elementos (re)constróem um imaginário geográfico a partir de filmes – e, em processo contínuo de retro-alimentação, influenciam a própria realidade (MACIEL, 2004).

É possível, portanto, sublinhar o papel das simbologias paisagísticas, uma vez que estas permitiriam ao sujeito um salto abstrato e não aleatório desde os espaços imediatos da existência até o alhures. Denominaremos tal hipótese

de *pensamento metonímico intrínseco às representações geográficas*, consistindo em que, incitados a refletir e expressar a inserção do cotidiano em extensões espaciais mais vastas ou vice-versa, os sujeitos mobilizam uma razão retórica para comunicar com facilidade aquilo que percebem como mais evidente e importante. Enquanto se referem ao lugar, partem do radicalmente subjetivo, da consciência de si e até da corporeidade da existência; quando constroem paisagens, dialogam de preferência com aspectos culturais e políticos, recuperando uma memória coletiva, um arsenal de argumentos e um imaginário social corrente nos discursos da e sobre uma região. (MACIEL, 2008)

A paisagem cinematográfica é resultado e uma expressão subjetiva de uma determinada região, uma mediação entre os cineastas e o público acerca de um determinado conjunto espacial. Segundo Amancio (2000), acompanhando a expansão do elemento janela nas pinturas flamencas para todo o quadro, “A

paisagem cinematográfica vai ser a consolidação e o apogeu daquela abertura para o mundo, amparada em sua especificidade técnica e ampliada pelo desenvolvimento do seu aparato de captação e projeção de imagens” (AMANCIO, 2000, p.48).

Através deste conceito, busca-se entender como cada filme selecionado parte da subjetividade de seus produtores, apontando os aspectos políticos e culturais que dialogarão com o referencial imagético do espectador – não esquecendo os sujeitos locais, figurantes e habitantes do espaço filmado. Desse modo, para a geografia, a paisagem cinematográfica teria um sentido de mediação, de relação entre o observador e o espaço.

A paisagem é a relação que se estabelece, em um dado lugar e momento, entre um observador e o espaço que ele percorre com o olhar. Através de seus próprios filtros sensoriais e culturais o observador aprende aquilo que para si se torna um espetáculo portador de significados (BERDOULAY & PHIPPS, 1985³; ROUGERIE, 1988), uma “impressão”, como bem disse [o pintor] Claude Monet (BLANDIN, 2000⁴ *apud* MACIEL, 2004)

Na paisagem cinematográfica, o observador compreende dois sujeitos: os cineastas e o espectador. O observador-diretor de cinema não é apenas um “captador” da realidade. Ele busca, descobre, mostra, intencional e não intencionalmente, uma paisagem captada e reproduzida na tela. Depois disso, o observador-público de cinema vai reinterpretar a interpretação do diretor, sempre em diálogo (o espectador não é um sujeito passivo). Como uma figura retórica, as paisagens cinematográficas operam como fios condutores para uma geografia imaginativa fortemente enraizada nas qualidades do meio físico, do contexto histórico e na biografia do cineasta que vivencia e/ou imagina o espaço (MACIEL, 2008). Além disso, a paisagem cumpre uma função essencial no cinema.

A paisagem no cinema vai ser um conjunto de planos esparsos e fragmentados que organizam a narrativa, dando-lhe ritmo ou emoldurando a ação dos personagens. A paisagem no cinema vai ser pontuação, relaxamento, pausa reflexiva, imagem poética, composição estética. (AMANCIO, 2000, p.49)

A paisagem visualizada nos filmes é uma construção interpretativa, uma seleção de características do espaço, uma interposição entre as experiências individuais e coletivas, ao

mesmo tempo materiais e simbólicas, sedimentadas por sua historicidade. Portanto, a maneira de representar/criar essas paisagens é um modo para compreender a estruturação simbólica da região e um modo de chegar às relações entre a experiência e representação da paisagem (MACIEL, 2004), corroborando, assim, a ideia de “cenários” proposta por (GOMES 2008), onde as representações não copiam o mundo e, sim, criam novas realidades.

No caso do sertão nordestino, trata-se de um conjunto espacial onde sua natureza e gênero de vida local impregnam profundamente o imaginário social brasileiro. Suas paisagens foram e são representadas por distintos meios. O cinema, quando aponta suas lentes para a região, o faz tomando como referência representações precedentes provenientes da música, literatura popular e da arte regionalista.

Primeiros Olhares

Segundo Arthur Autran (2003), o sertão já se constituiu enquanto um tema e/ou ambiente dramático relevante desde os primórdios da arte cinematográfica no Brasil, conforme mostram os filmes de ficção *Ranchinho do sertão* (Eugênio Hirtz, 1908) e *Alma sertaneja* (Luiz de Barros, 1919). Além disso, inúmeros documentários exploratórios foram realizados nas duas primeiras décadas do século XX pelo Major Luiz Thomas Reis, cinegrafista da Comissão Rondon.

Posteriormente, na década de 1930, o fotógrafo-mascate libanês Benjamin Abraão realiza um registro do cangaço em seu documentário *Lampião, Rei do Cangaço* (1936), no qual são registradas as únicas imagens em movimento de Lampião e seu grupo: “[...] filme de câmera tremida, de intenções descritivas, tem um valor-museu” (LEAL, 1982, p.115). Tal empreitada realizada pelo mascate árabe vem a se tornar tema do filme *Baile Perfumado* (1996).

Apesar de o sertão estar presente em alguns dos primeiros títulos do cinema brasileiro, suas paisagens ganham uma grande projeção com o filme *O cangaceiro* (1953). Para muitos estudiosos, devido ao seu sucesso, foi o primeiro filme que instituiu, em larga escala, o sertão nordestino como espaço de reconhecimento do país no cinema, percorrendo um caminho aberto pelo romance regionalista. *O cangaceiro* “[...] impulsionou a febre de filmes de cangaço que viria sacudir o Brasil de 1954 a 1964, um intervalo de dez anos em que foram lançados dez longas ligados ao tema” (CAETANO, 2005, p.25).

Mas é na década de 1960 que a região passa a ser representada no cinema por um olhar mais contestador. Quando o Cinema Novo utiliza o semiárido nordestino como uma locação recorrente em seus filmes, o faz voltado para a questão social e os oprimidos, realizando a crítica desse sistema. *Os fuzis* (1963) é um filme emblemático do racionalismo político do momento, transpondo para o interior do

Nordeste uma parábola antimilitarista (RAMOS; MIRANDA, 2000). Na obra, soldados são chamados a uma pequena cidade do sertão baiano para proteger o armazém de gêneros alimentícios de um comerciante até a chegada de caminhões que retirarão os alimentos e o conduzirão para longe de um possível saque dos retirantes oriundos de diversas partes do sertão.

No início do filme, em *off.*⁵, escutamos uma pregação com alusão à seca e a uma conhecida metáfora que marca a oposição entre dois espaços: “as águas voltará ao deserto”. Tal profecia é acompanhada por imagens da paisagem da caatinga seca, o sol escaldante, as árvores retorcidas, o gado à procura de água no açude seco. Tais cenas servem como ponto de partida para trama. Depois de apresentar as imagens da “seca”, surgem, na tela, os retirantes, como em procissão, que cortam a caatinga em direção à pequena cidade do sertão onde se desenvolve a trama. Também, em direção à cidade, estão os protagonistas, o chofer de caminhão (Átila Lório) e os soldados.

Exceto nas primeiras cenas, nas quais os sertanejos são retratados quase como em um documentário (como na conversa entre sertanejos, no depoimento de uma senhora), estes são um pano de fundo no desenvolver da história, um tema. Diferentemente das obras de Glauber Rocha, no filme de Ruy Guerra, não há personagens principais entre a população local (exceto a jovem que se relaciona com um soldado). O filme inaugura uma visão que será

muito utilizada nos filmes posteriores: a do protagonista estrangeiro no sertão.

O caminhoneiro é apresentado como um personagem debochado que observa com certa estranheza a população em procissão religiosa pela cidade, se diverte no bar local tomando cachaça e realizando apostas com os soldados. Tal estranheza pode significar uma crítica à passividade do sertanejo realizada pelo próprio diretor. A presença dos flagelados (aqui, uma metonímia geográfica) é constante, como se o povo sertanejo fosse um personagem só, quando se expressam, muitas vezes, apenas devaneios religiosos.

Os fuzis explicita os termos da contradição. Os retirantes saem do mundo rural, do campo, e sua presença na pequena cidade é marcada como uma ameaça à “civilização”, mas seu rosto é sinal de uma alteridade radical (XAVIER, 1983). Como vai acontecer em muitas obras no sertão, é na cidade que se vê o conflito dos valores urbanos com o rural, como um conflito da civilização contra a barbárie. No entanto, o impulso que questiona o estado de coisas não parte dos habitantes da cidade ou dos retirantes. Cabe ao caminhoneiro o gesto heroico de se colocar contra a saída dos alimentos da cidade. O protagonista só toma partido do problema da cidade após a morte de uma criança pela fome. O sertanejo de *Os fuzis* é passivo como o Fabiano de *Vidas secas*.

A obra de Ruy Guerra é bem representativa do movimento do Cinema Novo

“nacionalista”, divulgando um Nordeste miserável, como uma denúncia aos brasileiros que vivem nas grandes cidades sobre o que ocorre no sertão nordestino. A “seca” não é mostrada como causadora da violência que é apresentada na tela, e, sim, as relações sociais, o latifúndio e a desigualdade. A denúncia social é uma das características mais marcantes desse movimento cinematográfico.

O Cinema Novo conseguiu articular, pela primeira vez, uma “imagem do Brasil”: densa, alegórica e estimuladora do pensamento sobre os problemas e as oscilações históricas – foi sua contribuição mais consistente e duradoura. Víamos pela primeira vez a nossa fisionomia diversa e a miséria crônica. Depois das experiências críticas de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira, tornou-se difícil “esconder” o Brasil. Essas imagens denotavam um estado de coisas que até então somente a literatura e a música tinham formulados através de “imagens” (XAVIER⁶ apud NOGUEIRA, 2000, p. 65-66.)

Ismail Xavier destaca a visualidade oferecida pelo recurso cinematográfico. O Cinema Novo, através das paisagens do semiárido, oferecia a “fisionomia diversa e a miséria crônica”. A paisagem do sertão semiárido no Cinema Novo é a da reflexão acerca do sofrimento, da exploração da população sertaneja. A aridez do sertão reforça esse sofrimento; a seca e a vegetação sem folha aliam-se aos mecanismos de exploração: “[...] a interioridade subjetiva dos personagens remete a paisagem árida do semiárido. A narrativa mordida pela inclemência da vida social se confunde com a inclemência da natureza física.” (MOREIRA, 2011, p.145)

A paisagem, aqui, é vista enquanto um produto social e cultural, um modo de ver projetado na terra, possuindo suas próprias técnicas e formas de composição (COSGROVE, 1998). Nesse sentido, o conceito de *paisagem metonímica* pode ser útil para a análise da região em diferentes momentos da cinematografia, posto que evidencia tanto o processo de simbolização (narrativas e mitos unificadores) quanto a materialidade (ambiente, fisionomias) presentes na sua constituição enquanto um projeto de modernidade (MACIEL, 2004). Nesta perspectiva, a paisagem revelaria algo, exprimiria mais do que uma mera experiência sensível e, por isso, não seria simplesmente representação.: “[...] a metonímia paisagística seria um ato cognitivo criativo (e não simplesmente reprodutivo) que

nos conduziria especificamente da confluência social e ambiental." (*Idem* p.9).

Tal ato cognitivo pode ser visualizado no confronto de imagens do sertão produzidas nos filmes atuais, nos quais o Nordeste seco volta a aparecer, com enfoques diferenciados das antigas produções, apresentando pluralidade em maneiras de ver o sertão.

O reencontro com o semiárido em *Central do Brasil*

O filme *Central do Brasil* é protagonizado por Dora (Fernanda Montenegro), "escrevedora" de cartas para analfabetos, e Josué (Vinícius de Oliveira), filho de uma cliente nordestina que morre na saída de uma estação de trem. Dora acaba acolhendo o menino e guiando-o para o encontro do pai no sertão nordestino⁷. Segundo a sinopse do site oficial desta produção, "À medida que vão "entrando país adentro", estes dois personagens, tão diferentes, vão se aproximando... Começa então uma viagem fascinante ao coração do Brasil, à procura do pai desaparecido, e uma viagem profundamente emotiva ao coração de cada um dos personagens do filme." Como se pode perceber, o sertão semiárido é apontado pelo filme como o "coração do Brasil", uma região de encontro com a "verdadeira brasilidade". O mito do sertão-cerne identitário do país, presente desde

pelo menos Euclides da Cunha, encontra uma releitura contemporânea.

Logo de início, vemos imagens da estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. A câmera na plataforma enquadra o movimentado e caótico trânsito de pessoas que saem do trem. A captura do som é direta, reforçando o caos da grande cidade. Em seguida, são apresentados, na tela, rostos de brasileiros, pobres e analfabetos (com uso evidente de não atores), que ditam cartas à escrevedora Dora. Seguindo a trama, Dora e Josué partem do Rio de Janeiro em direção à cidade (imaginária e metonímica) de Bom Jesus, no sertão pernambucano, sendo apresentados vários recortes paisagísticos do Brasil desde a metrópole nacional até os sertões semiáridos da Bahia, com destaque para a paisagem dos célebres campos de *inselbergs* de Milagres, recorrentes na cinematografia brasileira, como foi visto em *Os fuzis*.

A metrópole do Rio de Janeiro é o cenário da primeira parte do filme. Paisagens da cidade maravilhosa, como o Corcovado e as praias, não são mostrados nesse filme. O Rio de Janeiro do filme está à margem da linha do trem; é apresentado pela confusa e agitada estação central com o seu comércio informal, violência e muito barulho. O lugar onde a protagonista mora é uma decadente residência à margem dos trilhos. O enquadramento da câmera é muito fechado, com pouco horizonte; a cidade é claustrofóbica. Essa composição do quadro nas primeiras cenas no Rio de Janeiro revela uma paisagem da degradação do espaço

metropolitano. Aqui, as paisagens são usadas para provocar o desconforto e a falta de horizontes.

O tratamento dado à paisagem do sertão será completamente diferente, marcando uma oposição. Esse contraste entre cidade e sertão também se apoia sobre o aspecto da valorização cultural. No filme, o sertão ainda carrega as mazelas do país. É uma região pobre, povoada de analfabetos, mas, como o próprio título do filme indica, essa região é tomada como “central” na construção de uma verdadeira brasilidade em oposição à cultura imitativa dos cidadãos do litoral. O Nordeste seco é um conjunto espacial que os personagens passam a conhecer durante a viagem ao se envolverem com a cultura popular e com a vastidão da paisagem. A linguagem cinematográfica, aqui, cria tal percepção através da técnica; o tratamento dado à imagem e o som muda consideravelmente no percurso em que os protagonistas adentram no semiárido nordestino. Em entrevista no próprio DVD, Walter Salles explica:

[...] à medida que os personagens vão recuperando a identidade, vão se re-sensibilizando, vão olhando pro mundo. O filme ganha profundidade de campo e você começa a olhar e a ver tudo em volta, você ganha foco [...] e o som também

que são muito superpostos no início, caótico, voluntariamente caóticos, também vão se tornando mais *plus*⁸ na medida em que o personagem se aproxima desse pai hipotético.

Ainda sobre como os recursos técnicos são usados para a elaboração de uma representação paisagística diferenciada entre o sertão e a metrópole carioca, Antonio Camara comenta: “O Nordeste do filme apresenta-se em contraposição à metrópole, o diretor reservou para esta as imagens escuras e sufocantes, para o sertão a luminosidade e a generosidade que altera a percepção de Dora.” (CAMARA, 2008, p.244-245).

Os planos também se tornam mais longos a partir do sertão. No Rio, as cenas eram recortadas com o uso recorrente de “plano” e o “contra-plano” e, nas palavras do diretor, tais cenas eram mais “secas e violentas”. O sertão, como já foi dito, é apresentado como um reduto da brasilidade, o “centro do Brasil”. Prova disso é a participação ativa das paisagens sertanejas no filme, mostradas por planos gerais e longos através do uso do *Cinemascope*, que tem a intenção de reforçar a vastidão e a lenta passagem do tempo. Para o diretor, a geografia do sertão tem um papel fundamental nas relações e transformações dos protagonistas: “(...) os personagens quando se confrontam com aquilo [a geografia] que eles não conhecem

eles mudam". Ainda sobre a importância da localização: "(...) é como o sujeito acaba mudando em confronto com uma geografia e com os personagens, uma geografia humana também, que ele desconhecia até então." ⁹

Ainda no Rio de Janeiro, Dora se refere ao sertão, onde mora o pai de Josué, como localizado "em outro planeta". A ideia de distância e vastidão da região semiárida é explorada pelo filme. Paisagens que se sucedem durante o trajeto e as dificuldades encontradas pelos protagonistas durante o percurso dão a

sensação de esmo e de isolamento, como na expressão do vendedor de passagem, que se refere a uma das localidades como "fim de mundo". Mas também é nesse fim de mundo que os personagens se aproximam, se sensibilizam e descobrem uma segunda chance. O sertão, na obra, é esse conflito entre o idílico e o atraso. A paisagem é capaz de mudar os protagonistas. De forma didática, as imagens transpostas na tela representam a paisagem do sertão nordestino como uma maneira de ver, carregada de sentidos e simbolismo.



Figura 1



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.

Figuras 01-04. A sufocante paisagem da metrópole em contraposição a vastidão do sertão. A técnica cinematográfica revela a mudança no modo de ver do olhar protagonista.

Novos olhares: os recifenses se voltam para o sertão _____

Em filmes como *Baile Perfumado* (1996), *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) e *Árido Movie* (2005), busco, através da relação paisagem, personagem, drama, inquirir sobre de que forma os cineastas atualizaram o olhar para o sertão nordestino, mais uma vez utilizando o "recurso" do protagonista estrangeiro.

Baile Perfumado, dos diretores Lício Ferreira e Paulo Caldas, é o primeiro longa-metragem da década de 1990 que volta a usar o sertão nordestino como cenário. Com cenas em Recife, no alto sertão alagoano, nos municípios de Piranhas e Delmiro Gouveia e, também, no

Raso da Catarina (BA), a película traz a história (real) de um homem de confiança de Padre Cícero, o fotógrafo árabe Benjamin Abrahão, que parte de Juazeiro, no Ceará, nos anos 30, para levantar recursos e filmar Lampião e seu bando ¹⁰. Para Ismail Xavier, *Baile perfumado* é pautado pelo contato entre o arcaico e o moderno. De sua iconografia verde e exuberante do sertão, completa um ciclo da trajetória pela qual a cinematografia brasileira empreendeu no sertão nordestino, "(...) num retorno de imagens célebres e reveladoras que ata dois extremos de um percurso" (XAVIER, 1983. p.28).

Graças a sua habilidade para estabelecer contatos, Benjamin localiza o cangaceiro e

registra o cotidiano do grupo. Para muitos, o filme não seria só uma nova forma de representar o semiárido, mas, também, seria uma nova forma de fazer cinema no país;

Após o lançamento do filme *Baile Perfumado* no Festival de Brasília em 1996, começou a circular na mídia a ‘invenção’ de um novo movimento de cinema brasileiro. No jornal “O Estado de São Paulo” todo um caderno foi dedicado ao filme, cujos títulos das matérias anunciavam: Pernambucanos inventam o “árido movie”¹¹ Novo cinema de Pernambuco; o cinema do Sertão. (NOGUEIRA, A. 2009, p. 85).

Uma das grandes características apontadas pelos críticos foi a grande distinção entre *Baile Perfumado* e as produções anteriores realizadas no sertão nordestino. Primeiramente, o filme propicia uma nova paisagem da região: um sertão úmido e verdejante em que o cangaço foi ambientado. A caatinga apresentava-se verde e ampla e a água constituiu-se em outro elemento marcante no filme, em que algumas sequências mostram açudes, o próprio mar e o rio São Francisco, que é fonte de muitos significados na cultura nordestina. Ambientar o

cangaço num ambiente úmido é, ainda, libertar a região do paradigma da seca, aridez e miséria, temática presente em boa parte das obras anteriores realizadas neste espaço. Traz, ainda, o sertão mais próximo do litoral, categorias historicamente sempre opostas, como aponta Nagib:

Aqui, [no filme] fica mais evidente que a situação conflituosa entre o sertão e mar encontra-se superada. [...] *Baile Perfumado* rompe o isolamento insular, indispensável à utopia glauberiana, para criar um clima que sugere uma confraternização globalizada, na qual o libanês é atraído por um cangaceiro e vice-versa. (NAGIB, 2006 p52-53).

Para Nagib, é neste momento da cinematografia brasileira que o conflito entre o litoral e o sertão se encontra superado, ou seja, o filme apresenta um sertão conectado com o mundo e com as possibilidades de mudanças. A citação ainda se refere ao comportamento dos cangaceiros apresentados, que difere de outras adaptações para o cinema nacional. Em *Baile Perfumado*, Lampião e Maria Bonita vão à cidade em busca de lazer, frequentam o cinema vestindo roupas comuns, gostam de boa música e, quando o grupo é registrado pela câmera, os cangaceiros dançam forró e tomam uísque,

enquanto Lampião se perfuma ao lado de sua esposa diante da câmera de Benjamin.

Dessa forma, a dupla de diretores fugiu dos clichês do gênero, centrando a história num período pouco conhecido da vida de Lampião, aburguesado, cultivando caprichos de só consumir uísque escocês e perfume francês. A imagem do filme “rompe a aura mitológica da iconografia do cangaço e do sertão ao mostrar um Lampião que se rende às suas fraquezas, no caso, o prazer de consumir e se divertir como qualquer mortal” (MACIEL, K. 2007, p. 84) (ver figura 05).

Baile perfumado apresenta para a tela um sertão “aberto”, permeado de cidades, que

se conecta ao litoral, onde cangaceiros consomem produtos exóticos à região e são registrados em plena caatinga por um estrangeiro, rompendo com elementos consolidados no imaginário nacional acerca da região Nordeste: “(...) desmitifica a ideologia de sertão como um território isolado e 'puro' como em produções do Cinema Novo dos anos 60, em favor de uma dialética sertão-mangue¹².” (*Idem*, 2009, p. 227). O sertão do filme mostra ao Brasil uma região mais dinâmica e globalizada do que se poderia supor, mesmo na década de 1930.



Figuras 05: Sequência em que cangaceiros dançam e bebem sob a sombra oferecida pela caatinga verde, enquanto o fotógrafo Benjamin Abrahão registra a cena.

No ano de 2005, houve três lançamentos cinematográficos em que se apresentava o sertão nordestino, sob a ótica de três diretores pernambucanos: *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes; *A Máquina*, de João Falcão; e, por último, *Árido Movie*, de Lírio Ferreira. Acerca destes lançamentos, Kléber Mendonça Filho escreveu na época:

Os três filmes lançados recentemente podem ser vistos como viagens para a mítica e misteriosa região semiárida das memórias afetivas e imaginárias do burguês recifense intelectualizado. Gomes, Falcão e Ferreira nos dão visões externas dessa geografia específica, focadas em personagens forasteiros (quem sabe, eles mesmos) que olham para tudo aquilo com doses particulares de mistério, realismo, fantasia e/ou senso de perda." (MENDONÇA FILHO, 2005).

De fato, o sertão nordestino atrai o olhar de fora com sua geografia específica, clima árido, relevo e vegetação atípica no quadro natural brasileiro, aliado à forma de ocupação do território e do desenvolvimento do homem

sertanejo, distante não só espacialmente do litoral, mas, também, social e culturalmente da gente litorânea.

Essa diferença cultural pode explicar o interesse desses cineastas na polarização de roteiros fílmicos para a região. Se Walter Salles apresenta uma visão "sudestina" para o semiárido, essas produções revelam distintas formas do "olhar recifense" para seu interior. Apesar de todo o processo de realização cinematográfica contar com uma equipe de produção de várias partes do país, inclusive com cooperações internacionais, considera-se, aqui, que, ao diretor, recai o papel de autor, daquele que pensa e constrói o trabalho cinematográfico (COSTA, 2005).

Cinema, Aspirinas e Urubus é outra obra que faz coro com esta redescoberta de elementos modernos no sertão; trata-se da aventura de um alemão comerciante de remédios (Peter Ketnath) e do sertanejo Ranulpho (João Miguel) pelo sertão nordestino, ambientado no início da década de 1940.

O povo nordestino se faz presente ao longo da trama. Várias cenas apresentam personagens locais. A proposta de interação com os habitantes locais remete à estratégia usada pelos diretores do Cinema Novo em filmes como *Os fuzis*, porém com diferentes atribuições. Os figurantes de *Cinema, aspirinas e urubus* aparecem quase que como um registro de seus sotaques, jeito de se vestir e comportar, e, ainda, participando passivamente de alguns

diálogos durante a película. Apesar de trazer uma proposta menos radical do ponto de vista da forma, a aridez aqui é retrabalhada de modo sutil em fotografia “saturada” (figura 06) que rende homenagem ao Cinema Novo, apresentando uma imagem esbranquiçada e mítica do mormaço, fazendo jus ao significado de caatinga, que, em língua indígena, corresponde a “mata branca”.

As imagens do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* estabelecem desde o início pontes para várias interpretações do sertão na cultura brasileira, com a sequência inicial o filme explora a explosão de luz branca, esgarçando a nitidez da tela, o que de imediato nos remete a linguagem da seca na tradição da literatura e do cinema. (NOVAES, 2008).

Ao mesmo tempo em que se estabelece o contato com a tradição cinematográfica, o filme se enquadra na nova perspectiva de aproximação do Brasil, usando uma roupagem globalizada, como diz Nagib (2006), sem grandes rompimentos estéticos, mas, também, sem recurso anacrônico ao imaginário derrotista de região miserável ou a complexos de inferioridade. Jonhann é um mercador que foge dos males do mundo *civilizado* para o mundo sem males da terra *bárbara sertaneja* (*Ibid.*), revertendo a ideia do sertão sempre “filmado sob o sol de dois canos”. O sertão torna-se um refúgio para o mascate que, com seu caminhão e com o cinema, personifica a modernidade da civilização. Ranulpho anseia por sair do sertão, da pobreza e da seca, mas, através de um olhar estrangeiro (trazido pelo alemão) que acha tudo interessante, o sofisticado “João Grilo” consegue ver de relance alguns dos improváveis encantos da região e do povo nordestino (MENDONÇA FILHO, 2005).



Figura 06: Paisagem saturada de *Cinema, Aspirinas e Urubus* na perspectiva do interior do caminhão. A fotografia cinematográfica enfatizando a retórica da aridez do sertão nordestino.

Dando sequência aos filmes, na fictícia cidade de Rocha (uma referência ao cineasta Glauber Rocha), o sertão se mostra palco de conflitos antigos, mas com uma nova roupagem. *Árido Movie* usou como cenário os municípios de Sertânia, Buíque e Pesqueira (localidade de Mimoso), como também apresenta cenas gravadas em São Paulo, Arcoverde e Recife.

O filme apresenta Jonas (Guilherme Weber), um paulistano que volta ao semiárido, para o enterro do seu pai. Tal como o alemão em *Aspirinas*, esse *outsider* reage ao ambiente com um olhar estrangeiro, confirmando a tendência, elaborada no Cinema Novo, dos protagonistas estrangeiros à região. "(...) Jonas é um sujeito em conflito consigo mesmo, que não se reconhece mais frente aos amigos ou à família, que se sente um estrangeiro no sertão arcaico em que vivia seu pai assassinado"

(NOGUEIRA, A. 2009. p. 143). Este ponto de vista (que decorre do enigma para o fascínio), que é apresentado também por outros personagens do filme, reflete de que modo o sertão é percebido e imaginado por boa parte dos jovens burgueses recifenses – e, talvez, brasileiros das grandes cidades litorâneas. A atenção do longa-metragem é dada aos personagens forasteiros em descoberta/confronto com o meio e os habitantes locais.

No trajeto do protagonista para o sertão, ele acaba conhecendo a documentarista Soledad (Giulia Gam), que lhe oferece carona. Mais uma vez, vemos as paisagens do semiárido através da janela do automóvel, sugerindo um *road movie*. Soledad está realizando um filme sobre a escassez de água na região. "O filme incorpora, então, a trajetória de uma

documentarista realizando um filme no sertão” (*Ibid.* p.116).

A trama ocorre em direção ao oeste de Recife, ao encontro do sertão. Os cenários agrestinos e sertanejos decorrem na tela, sugerindo um *western* nordestino onde suas paisagens únicas causam vivacidade aos observadores. Além do visível, o contexto trabalhado pela obra aborda uma grande variedade temática do sertão “pós-moderno”, como apregoa Amin Stepple Hiluey:

Árido é uma road-expedição, sociológica e antropológica, ao Brasil profundo. Maconha, crime, vendeta familiar, banditismo rural. Prostituição, clientelismo político, misticismo secular. Escassez de água, disputa de terra, choque cultural, sermões desconexos. Ronco de motos, idiotia rural, rodovias duplicadas, paisagem esturricada. Índios aculturados, machismo estereotipado, matriarcado virago. (HILUEY, 2006).

Tais temas, elencados por Amin Stepple, contidos na trama demonstram o conflito que envolve os personagens. Aqui, não há barreiras entre o litoral e sertão e o conflito entre a ruralidade e urbanidade é proporcionado por uma miscelânea de elementos e relações

complexas, como uso político e místico da água. É apresentado um olhar atualizado, renovado, mas que não faz apologia de um sertão globalizado; não nega problemas profundos, de raízes históricas, nesta porção do território nordestino, acrescentando o contemporâneo, como a plantação de maconha irrigada e a própria circulação dos “burguesinhos” do Recife em busca de diversão (MACIEL, K. 2007).

Nas primeiras cenas do filme, é mostrado um *travelling* aéreo pelo mar, que termina por encontrar Recife, acompanhado da música do cantor Otto que retoma a profecia euclidiana em um trecho da canção, na qual se escuta a afirmação: O sertão virou mar e o mar virou sertão. Como em *Baile Perfumado*, as fronteiras entre o sertão e o mar foram atenuadas. Tanto o sertão quanto o mar parecem compor um mosaico nordestino, na visão do forasteiro. Dirigido por Lírio Ferreira, que também foi diretor em *Baile Perfumado*, *Árido Movie* retoma uma linguagem do *pop* com o elemento cinematográfico presente no “estilo alien-fashion que usa o CinemaScope para filmar não apenas enterros mas também conversíveis, estradas” (MENDONÇA FILHO, 2005).

O sertão pop oferecido mostra claramente a cristalização de um “novo olhar” para com a região Nordeste por parte de alguns cineastas e, para Hiluey, “(...) colabora para editar a novíssima história do cinema brasileiro, a exemplo de *Amarelo Manga*, de Cláudio de

Assis, e de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes" (*Idem*).

Na sequência em que Jonas, junto com o índio Zé Elétrico (José Dumont), percorre o Vale do Rocha (Vale do Catimbau), são exibidas tomadas de paisagens extensas da região. O semiárido, aqui, é trabalhado segundo a percepção dos personagens. Zé Elétrico descreve o cenário enquanto Jonas, como o público, prestigia o movimento de câmera pela paisagem. As imagens contêm um grande valor

metonímico da região semiárida (figura 07). "*Árido Movie* desbrava o sertão deste início de século com os olhos livres, e é também dessa maneira que o filme pede para ser visto, malgrado a percepção do ineditismo das factuais ser absolutamente ilusória, embaralhada pelo "barato" da miragem lisérgica" (*Idem*). Não é à toa que o filme recebe o nome do "gênero cinematográfico" proposto por Lúcia Nagib: "o sertão de *Árido* é enigmático e sedutor, arcaico e o moderno".

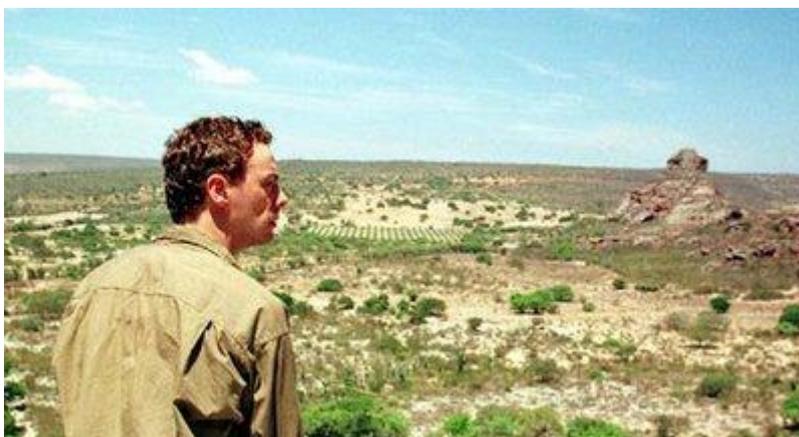


Figura 07: Protagonista "*Outsider*" prestigia a paisagem árida. À direita, a Pedra do Cachorro, morro testemunho que se destaca na região como o ícone do Vale do Catimbau.

Conclusões

Muitas obras poderiam se acrescentadas no presente texto, como *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), *Meteoro* (2007), *A guerra de Canudos* (1997), provando a recorrência de se filmar o sertão sob um olhar estrangeiro. Apesar de um tratamento próprio, tais filmes apresentam personagens confrontando-se com a paisagem saturada do

sertão, com a exploração da população, com cangaceiros e beatos, desenvolvendo uma narrativa espacial própria do processo de conhecimento e identidade. Considera-se que as paisagens da aridez, aliadas à cultura popular do sertão, foram, e ainda são, elementos que atraem o cinema brasileiro.

Os filmes recentes não participam de um movimento e não estão engajados na estética política tal como do Cinema Novo,

porém seus personagens carregam as mazelas da situação econômica do país, posto que lidam com a dureza sócio-ambiental que ainda prevalece no semiárido. O misticismo e o cangaço são revisitados, todavia com uma nova roupagem e novo foco, aliando-se aos componentes da globalização no “novo olhar” ao espaço sertanejo – talvez um olhar descentrado, como diria Stuart Hall. (2006).

É importante destacar que o “novo olhar” composto pelos filmes não se restringe às “novas paisagens”, mas, sim, à combinação de locações, personagens, trama, trilha sonora e de como a produção as usa enquanto parte da retórica dos “filmes de sertão” do cinema brasileiro contemporâneo.,

São olhares descentrados, íntimos e pessoais acerca de um conjunto espacial recorrente na cinematografia brasileira. A

linguagem e a estética mobilizada por estes diretores apontam para uma vontade de re-significação cultural e re-elaboração de imagens de uma região em transformação, porém não conseguindo fugir de alguns elementos, como: arcaísmo, isolamento, paisagem desolada e ríspida. Talvez estas sejam justamente as características que se procuram filmar no semiárido.

Através dos filmes aqui analisados, buscou-se contribuir para uma aproximação entre o cinema e a Geografia, já que o primeiro é um dos principais meios de representação do espaço terrestre e segundo é uma Ciência preocupada com o espaço geográfico. Somando que o cinema nacional reafirma o valor identitário da nação, as imagens em tela participam da negociação cultural, elaborando uma ideia de sertão nordestino.

NOTAS

¹ **Nota Curricular:** Atualmente faço doutorado no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense - UFF. Tenho experiência na área de Geografia Humana, com ênfase em Análise Regional, Geografia Cultural e Teoria da Paisagem, atuando principalmente nos seguintes temas: paisagem, cultura e espaço, sertão semi-árido e representações cinematográficas. Defendi minha dissertação de mestrado em geografia em 2011 intitulada: "A paisagem sertaneja no cinema brasileiro: urbanidades e ruralidades no semiárido nordestino". Sou membro do LECgeo - Laboratório de estudos sobre Espaço e Cultura da UFPE

² Considerando obras pertencentes ou posteriores ao “período da retomada” do cinema brasileiro, caracterizado pela criação, em 1993, da Lei do Audiovisual, que rendeu as primeiras produções em 1995 (NAGIB, 2001).

³ BERDOULAY, V.; PHIPPS, M. Paysage, système, organisation. In: _____; _____. (orgs.). **Paysage et Système:** de l'organisation écologique à l'organisation visuelle. Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, p.9-19.

⁴ Groupe de développement Enseignement de La géographie IUFM d' Aix-Marseille Richard D' Angio (Octobre 2001).

⁵ “Off” são vozes ou sons presentes no plano/cena, sem se mostrar a fonte emissora.

⁶ XAVIER, Ismail. Cinema Novo, Cinema Marginal – o cinema moderno brasileiro. Rio de Janeiro: Cinemais, N.4, 1997.

⁷ Segundo Nagib (2006), Central do Brasil é influenciado pela obra de Win Wenders, *Alice na cidades (Alice in den Städten, 1974)*. Onde uma criança abandonada no aeroporto de Nova York encontra um jornalista em crise criativa, que decide levá-la de volta para casa de sua Avó na Alemanha.

⁸ A música de "*Central do Brasil*" foi composta por Antonio Pinto e Jaques Morelenbaum. Os instrumentos empregados na trilha vão se tornando mais rarefeitos à medida que os dois personagens se aproximam de seu destino. Os instrumentos clássicos vão sendo pouco a pouco substituídos por instrumentos nordestinos, como a rabeça tocada por Siba, do conjunto Mestre Ambrósio. Disponível em: <http://www.centraldobrasil.com.br/fr_tri_p.htm> acessado em 22 de agosto de 2010.

⁹ Walter Salles se refere ao personagem David Locke (Jack Nicholson) no filme de Michelangelo Antonioni; *O passageiro – profissão repórter (Professione: Reporter, 1975)*.

¹⁰ O roteiro do filme, em linhas gerais, seria um *Making Of* do documentário de Benjamin Abraão, *Lampião, rei do cangaço* (Benjamin Abraão, 1936).

- ¹¹ Termo proclamado e anulado por Amin Stepple. Autores como Nagib (2006) e Nogueira, A. (2009) apontam que muitas produções foram realizadas em torno das ideias que formam o termo, que será explorado mais adiante.
- ¹² A dialética sertão-mangue se caracteriza pela justa posição e consequente resignificação de elementos associados a esses espaços metonímicos da cultura nordestina (MACIEL, K. 2009, p. 218).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANCIO, T. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

AUTRAN, A. Idéias e imagens do sertão no cinema brasileiro. In: ARAGÃO, A.; HEFFNER, H. (orgs.). *Miragens do sertão* (Catálogo). Rio de Janeiro: CCBB, 2003.

BARBOSA J. L.; CORRÊA, A. de M. A paisagem e o Trágico em *O amuleto de Ogum*. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 71-102.

_____. Paisagens Americanas: Imagens e Representações do Wilderness. In: *Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro, vol. V, 1998, p. 43-53.

BARROS, N. C. C. de. "Quatro comentários sobre paisagem e região". In: SÁ, A. J. de; CORRÊA, A. C. de B. (orgs.). *Regionalização e análise regional: perspectivas e abordagens contemporâneas*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p. 23-31.

BERQUE, A. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Paisagem tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 84-91.

CAETANO, M. do R. 'Nordestern': luz, câmera, cangaço. In: *Revista de história da biblioteca nacional*. Ano I, nº 3. Rio de Janeiro, setembro de 2005.

CAMARA, A. da S. Figurações, mitificações e modernização: visões do nordeste na cinematografia brasileira dos anos 1990. In: NÓVOA, J.; BARROS, J D'. (orgs.). *Cinema-história: teoria e representações no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

COSGROVE, D. A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Paisagem tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 92-123.

COSTA, M. H. B. V. Geografia Cultural e Cinema: Práticas, Teorias e Métodos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Geografia: Temas sobre Cultura e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, p. 43-78.

GÁMIR ORUETA, A. *La consideración Del espacio geográfico y el paisaje em el cine*. In: Scripta Nova. Vol XVI, nº 403, 1 de junio de 2012.

GOMES, P. C. da C. Cenários para a Geografia: Sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Espaço e cultura: Pluralidade Temática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 187-209.

HILUEY, A. S. *Árido Movie: Sertão e Lisérgica*, Recife: 12 mai. 2006 Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000167.html>> acessado em: 20 ago. 2008.

LEAL, W. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1982.

MACIEL, C. A. A. *Metonímias Geográficas: imaginação e retórica da paisagem no semiárido pernambucano*. Tese (doutorado), UFRJ/CCMN, Geografia, 2004.

_____. *A retórica da paisagem: um instrumento de interpretação geográfica*. In: Revista Espaço e Cultura, n.26, Rio de Janeiro, NEPEC/UERJ, 2008.

MACIEL, K. A. Novos ventos sopram do sertão. In: *Revista Continente Multicultural*, Ano VII, nº 84, Recife: CEPE, dez. 2007, p. 84-87.

_____. Paisagem, música popular e o imaginário do sertão em filmes recentes. In: MACIEL, Caio Augusto Amorim (org.). *Entre a geografia e geosofia: abordagens culturais do espaço*. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2009, p. 215-229.

MENDONÇA FILHO, K. *Os Sertões (Árido, Máquina e Aspirinas)*. Recife: 2005. In: <<http://www.revistacinetica.com.br/sertaokmf.htm>> acessado em: 15 jul. 2008.

MOREIRA, R. *Pensar e ser em geografia*. São Paulo: Contexto, 2011.

NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 216 p.

NOGUEIRA, A. M. Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. 229 p.

NOGUEIRA, L. Central do Brasil e o melodrama. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). (el al.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 65-69.

NOVAES, C. C. Cinema, Aspirinas e Urubus: da tradição da literatura à cinematografia contemporânea. In: *Anais do XI congresso internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências*. 2008, São Paulo.

RAMOS, F. P.; MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

ROGER, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo Editora Brasiliense, 1983. 172 p.

OUTSIDERS IN THE CAATINGA: CINEMATIC REPRESENTATIONS OF THE SEMI-ARID NORTHEAST VIA THE "FOREIGN LOOK"

ABSTRACT: THE BRAZILIAN CINEMA IS BORN POINTING THEIR CAMERAS, WITH CURIOSITY AND FASCINATION, INTO THE NATION. BUT IT IS IN THE 1950S AND 1960S THAT THE SEMIARID NORTHEASTERN EFFECTIVELY BLUNTS THE BACKDROP OF SEVERAL TITLES, CREATING A CINEMATIC TRADITION THAT IS PRESENT TODAY. SUCH REPRESENTATIONS OFTEN WERE MADE BY FILMMAKERS FROM THE LARGE CITIES OF THE BRAZILIAN COAST, SEEKING "OTHER COUNTRY", THE "SERTÃO" (BRAZILIAN BACKCOUNTRY). ARISES IN FICTION FILMS THE FIGURE OF THE PROTAGONIST, WHO AS DIRECTOR, CONTAINED THIS "LOOK FOREIGN" IN RELATION TO THE LANDSCAPE AND THE "SERTANEJOS" (COUNTRYMANS). BEGINNING WITH A MOVIE *OS FUZIS* FAIRLY REPRESENTATIVE OF CINEMA NOVO, WONDERS HOW IS THE RELATIONSHIP BETWEEN THE OUTSIDER, THE VILLAGERS AND ARID LANDSCAPE SURROUNDING THEM, WHAT KINDS OF CONFLICTS ARE INVOLVED HOW IS THE CLASH OF IDENTITIES (WHICH WE CAN CONSIDER THEMSELVES THE FILMMAKERS). THIS RESEARCH WILL BE CONDUCTED WITH CONTEMPORARY FILMS (1996-2005) WHERE THE CHARACTERS CONFRONTING THE SATURATED LANDSCAPE OF THE INTERIOR, DEVELOPS A SPATIAL NARRATIVE OWN PROCESS KNOWLEDGE AND IDENTITY.

KEYWORDS: "SERTÃO" BRAZILIAN BACKCOUNTRY, CINEMA, LANDSCAPE, SEMIARID

OUTSIDERS EN LA CAATINGA: REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DEL NORDESTE SEMIÁRIDO A TRAVÉS DE LA "MIRADA EXTRANJERA"

RESUMEM: EL CINE BRASILEÑO NACE APUNTANDO SUS CÁMARAS, CON LA CURIOSIDAD Y LA FASCINACIÓN, A EL INTERIOR DE LA NACIÓN. PERO ES EN LOS AÑOS 1950 Y 1960 QUE EL NORDESTE SEMIÁRIDO APARECE EFECTIVAMENTE COMO EL TELÓN DE FONDO DE VARIOS TÍTULOS, CREANDO UNA TRADICIÓN CINEMATOGRAFICA QUE ESTÁ PRESENTE EN LA ACTUALIDAD. TALES REPRESENTACIONES MENUDO FUERON HECHAS POR CINEASTAS PROVENIENTES DE LAS GRANDES CIUDADES DE LA COSTA BRASILEÑA, EN BUSCA DE "OTRO PAÍS", EL "SERTÃO". AUMENTO EN LAS PELÍCULAS DE FICCIÓN LA FIGURA DEL PROTAGONISTA, QUE AL IGUAL QUE EL DIRECTOR, CONTENÍA ESTA "MIRADA EXTERNA" EN RELACIÓN CON EL PAISAJE Y EL PUEBLO "SERTANEJOS". A PARTIR DE UNA PELÍCULA

BASTANTE REPRESENTATIVA DEL CINEMA NOVO, *OS FUZIS*, LA PREGUNTA ES ¿CÓMO ES LA RELACIÓN ENTRE LOS FORASTEROS, LOS HABITANTES Y LA PAISAJE ÁRIDO QUE LOS RODEA, ¿QUÉ TIPO DE CONFLICTOS SE TRATA, YA QUE DA LA IMPRESIÓN DE IDENTIDADES (QUE PODEMOS CONSIDERAR A SÍ MISMOS LOS REALIZADORES). ESTA INVESTIGACIÓN SE LLEVARÁ A CABO CON CINE CONTEMPORÁNEO (1996-2005), DONDE LOS PERSONAJES SE ENFRENTA EL PAISAJE SATURADO EL INTERIOR SE DESARROLLA UN RELATO PROPIO CONOCIMIENTO DE LOS PROCESOS ESPACIALES E IDENTIDAD.

PALABRAS CLAVE: SERTÃO, CINE, PAISAJE, SEMIÁRIDAS.