



A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO EM DESLOCAMENTO: UM ESTUDO DA DESLOGRAFIA NO SERTÃO DO CINEMA BRASILEIRO

Maria Ignês Carlos Magno¹
Vicente Gosciola²

O presente texto busca investigar o sertão e suas paisagens como cenários constantes nos filmes que retratam a vida de retirantes ou de sonhadores em direção as cidades grandes. Cidades imaginadas, mesmo quando a retirada de seu lugar de nascimento signifique deixar para trás as origens, as tradições, os laços e tudo o que pode indicar pertencimentos. Para os que se deslocam, os espaços se transformam ao longo dos anos em lugares da memória, da saudade, da perda ou das transfigurações identitárias. O fundamental nesse estudo é o deslocamento porque é nele que o migrante quando vai ao novo território ou volta ao território de origem constrói sua utopia ou antiutopia, imaginando-a individualmente ou coletivamente. O que pretendemos é discutir como o cinema representa o imaginário de suas personagens em trânsito para um novo território ou o retorno ao território de origem. Propomos o conceito *Deslocografia* para identificar o modo como o cinema discute: as sociedades e os territórios imaginados sejam lineares ou complexos; as coletividades geradas por sentimentos em comum; as imagens e sons definidores de novas coletividades; os territórios construídos pelos sentidos; o nomadismo contínuo como território articulador de sociabilidades. Lugares, que nos dias atuais não são apenas lugares antropológicos, mas condição e suporte de relações globais³, para os que se retiram ou se deslocam esses lugares se transformam ao longo dos anos em lugares da memória, da saudade, da perda ou das transfigurações identitárias. Este estudo é inicial, não pretende esgotar o assunto e não se dirige a indicar um possível gênero, em que pese e nos motive o excelente estudo de Samuel Paiva⁴ que se encaminha para definir os elementos que caracterizam o *road movie* brasileiro como um gênero em potencial. Referências e sentimentos que os filmes aqui trabalhados tornam visíveis nos diálogos das personagens, nas lembranças, nas cartas ou mesmo nas placas das estradas. Os filmes de guerra que lidam diretamente com as fronteiras e deslocamentos por territórios não vêm ao caso porque as essas fronteiras são definidas e organizadas por instituições políticas, enquanto que os filmes

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes-USP: unsigster@gmail.com

² Doutor em Comunicação pela PUC-SP: vgosciol@uol.com.br.

³ SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp, 2005.

⁴ PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada, *Revista Rumores*, Edição 6, volume 1, Setembro-Dezembro de 2009, <http://200.144.189.42/ojs/index.php/rumores/article/viewFile/6798/6141> 2009, pp.1-3



estudados tratam dos deslocamentos sociais de iniciativas individuais ou de pequenos grupos de civis.

Houve uma corrente teórica, de interesse em um multiculturalismo⁵, que buscava as evidências de uma filmografia do hemisfério sul e demais países periféricos. Robert Stam lembra um dos nomes dados a tal filmografia: “terceiro cinema”⁶. O conceito, ou “tercer cine” como surgiu pela primeira vez, foi criado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, do Grupo Cine Liberación, no manifesto “Por um Terceiro Cinema”, publicado em 1969 na revista de cinema *Tricontinental* pelo OSPAAAL (Organização de Solidariedade com o Povo da Ásia, África e América Latina). De certa maneira, o processo de globalização foi fomentador de uma maior mobilidade e visibilidade povos e nações, anteriormente isolados cada qual dentro de suas linhas fronteiriças e, em parte, fomentador de exílios de pequenos grupos sociais a diásporas. São obras dos mais diversos realizadores, oriundos de escolas cinematográficas várias e, até mesmo, produzidos por aqueles que vivenciam o desafio diaspórico, conforme lembra Hamid Naficy⁷. Neste panorama particular se inserem os filmes em que investigamos a deslocografia. Naficy desdobra seus estudos sobre os filmes diaspóricos e, em 2001, passa a chamar tais filmes de “accented cinema”, entendendo-os como reflexos da subjetividade liminar e localização intersticial na sociedade e na indústria cinematográfica⁸.

Robert Stam entende que o conceito terceiro cinema avançou para a teoria pós-colonial, que seria mais complexa por consistir em um campo interdisciplinar que permite identificar uma filmografia de “identidades e subjetividades complexas e multifacetadas resultando em uma proliferação de termos associados a várias formas de miscigenação cultural”⁹. É Stam quem compreende que esta filmografia em questão está além da pós-modernidade, que instaurava uma atenção ao que era “eurocêntrico, narcisista, alardeando a eterna novidade do Ocidente”¹⁰. E, em termos de movimentos sociais, os deslocamentos não são exclusivos da atualidade, como define apropriadamente Robert Stam:

A ênfase sobre a miscigenação nos textos pós-coloniais chama atenção para as identidades múltiplas, já existentes ao tempo do colonialismo, mas agora complexificadas pelos deslocamentos geográficos característicos da era pós-independência, e pressupõe uma moldura teórica, influenciada pelo antiessencialismo pós-estruturalista, que se recusa a praticar um policiamento identitário conforme linhas puristas da espécie do

⁵ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003, pp.294-307.

⁶ *Ibid.*, p.308.

⁷ NAFICY, Hamid. *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place*. New York: Routledge, 1999, p.142.

⁸ NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University, 2001, p.10.

⁹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*, cit., p.320.

¹⁰ *Ibid.*, p.324.



“ou isso, ou aquilo”. Ao mesmo tempo, porém, em que reage contra as fobias colonialistas e o fetiche da pureza racial, a teoria contemporânea do hibridismo se contrapõe também às linhas excessivamente rígidas de identidade desenhadas pelo discurso terceiro-mundista. A celebração do hibridismo (por meio de uma mudança de valência no que antes eram termos com conotações negativas) confere expressão, na era da globalização, ao novo momento histórico dos deslocamentos pós-independência, responsáveis pelas identidades duplas ou mesmo multiplamente hifenizadas (franco-argelino, indo-canadense, palestino-libanês-britânico, indo-ugando-americano, egípcio-libanês-brasileiro).¹¹

Avançando um pouco mais nesse universo, esta pesquisa observa a filmografia que discute desde a ideia de internacionalização até a ideia de globalização. Sendo assim, nos filmes onde procuramos conhecer o processo de deslocografia, o transitório é país, é passagem é o que articula as instâncias de conhecimento e de pertencimento, exatamente por acelerar a capacidade de associação entre informações e experiências e entre as pessoas que estão e que passam. Adiante do cinema de arte, é um cinema fundado em novas espacialidades, em terras imaginadas, em nomadismo ou deslocamentos contínuos, pelo desejo de futuro, de novos traçados de vida, de esperança, exigindo visibilidades mais complexas, densas e paradoxais.

Para a questão mais importante aqui tratada -como cada plano e o encadeamento entre os planos dos personagens em deslocamento proporcionam a construção das narrativas?-, tomamos como apoio dois desenvolvimentos teóricos. O primeiro é o estudo atento a um ponto de abordagem mais voltado para a materialização fílmica do deslocamento dos personagens enquanto substrato constitutivo da narrativa, assim entendido como aquilo que constitui cada plano e cada sequência de planos. Cada filme é aqui estudado na sua *materialidade* “pelas suas condições concretas de articulação e transmissão”¹². Nesse sentido vem iluminar o estudo não-hermenêutico da *materialidade da comunicação* desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht¹³, que é orientado pela *forma material da expressão*, definido por ele como a “qualidade física” da expressão e não na condição “metafórica e relacionada ao discurso”. O segundo desenvolvimento teórico imprescindível para este estudo -e que não intencionalmente é o desdobramento, ou sintoma, do primeiro- é o ferramental de estudo da *tecnologia e estilo fílmico* desenvolvido por Barry Salt¹⁴. Tal teoria considera que a forma dos filmes difere de um para o outro e que as variáveis usadas para estudá-la devem ser baseadas em conceitos realmente usados pelos cineastas, pelo levantamento e análise de dados concretos da sua especificidade. A tecnologia é entendida aqui como o conjunto de todos os instrumentos físicos de registro e edição de imagem e som, que por si só potencializam a

¹¹ *Ibidem*.

¹² LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, p.10.

¹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998, pp.142-151.

¹⁴ SALT, Barry. *Film style and technology history and analysis*. London: Starword, 1992.



expressão fílmica. O estilo é entendido aqui como o conjunto de procedimentos específicos do cinema, como a composição da imagem, a escala do plano, a angulação e o movimento de câmera, a iluminação, a edição, a direção, etc. O modo de configuração do estilo e da tecnologia aplicado a um plano e a todo o filme é o que organiza tudo aquilo a que o espectador assistirá durante a projeção¹⁵¹⁶¹⁷. Entre suas ferramentas de estudo utilizamos o *average shot length*, ASL, também chamado de *cutting rate*¹⁸, aqui considerada como a *média da duração de plano*, MDP. A MDP é calculada através da divisão da duração do filme pelo número de planos. O método é fundamental por permitir a exploração crítica de elementos vitais da estruturação narrativa audiovisual de um filme. Apesar de, a primeira vista, parecer uma análise estatística vai além da medição burocrática do tempo de um filme por estar longe de querer dizer que o diretor e o editor tiveram como ponto de partida para a realização de um filme a duração final de cada plano.

Já que vamos discutir como o cinema brasileiro contemporâneo representa o imaginário dos seus personagens em trânsito para um novo território ou o retorno ao território de origem, selecionamos os seguintes filmes, entre as mais recentes produções brasileiras: *Central do Brasil*¹⁹; *O Caminho das Nuvens*²⁰; *Deus é brasileiro*²¹; *Árido Movie*²²; *Cinema, Aspirinas e Urubus*²³. Esses filmes apresentam narrativas construídas durante os deslocamentos, no sertão brasileiro, produzidos a partir da Retomada: *Central do Brasil* tem locações em Raso da Catarina-Bahia e Rio de Janeiro-Rio de Janeiro, *O Caminho das Nuvens* tem locações em Juazeiro do Norte-Ceará, Porto Seguro-Bahia e Rio de Janeiro- Rio de Janeiro, *Deus é brasileiro* tem locações em Ilha de Itaparica, Jalapão-Tocantins, Maragogi-Alagoas e Recife-Pernambuco, *Árido Movie* tem locações em Pernambuco e São Paulo-São Paulo e *Cinema, Aspirinas e Urubus* tem locações em Cabaceiras, Patos, Picote, Pocinhos-Paraíba.

Críticas e primeiras conclusões da materialização filmográfica da deslocografia

Em *Central do Brasil*, Josué e sua mãe pediram a Dora para escrever uma carta ao seu pai. Este é o ponto de encontro inicial que definiria o destino dos três personagens. Em frente à estação,

¹⁵ *Ibid.*, pp.24-25.

¹⁶ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1986, pp.49-51.

¹⁷ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p.192.

¹⁸ SALT, Barry. *Film style and technology history and analysis*, cit., p. 146.

¹⁹ *Central do Brasil*, Walter Salles, Brasil e França, 1998, 113 min.

²⁰ *O Caminho das Nuvens*, Vicente Amorim, Brasil, 2003, 85 min.

²¹ *Deus é brasileiro*, Carlos Diegues, Brasil, 2003, 110 min.

²² *Árido Movie*, Lício Ferreira, Brasil, 2004, 100 min.

²³ *Cinema, Aspirinas e Urubus*, Marcelo Gomes, Brasil, 2005, 101 min.



Josué vê sua mãe ser morta por atropelamento. Josué sozinho não vai mais embora da estação até que pede ajuda a Dora, que acaba levando-o para a sua casa. São os 20 minutos iniciais do filme, por imagens ficcionais e documentais, em planos curtos encadeados por uma edição muito rápida. Esse início do filme -20 minutos de um total de 112, apenas uma sexta parte do filme-, que sela o vínculo entre Josué e Dora tem 231 planos que correspondem a 33% dos 691 planos de todo o filme. Utilizando a metodologia de Barry Salt, descrita no início deste estudo, verificamos que a MDP de todo o filme é 9,0 segundos por plano enquanto que a MDP dos 20 minutos iniciais é 4,9, de onde se depreende que há, no início do filme, um esforço extremo de articular as narrativas e os personagens, praticamente somente dentro da estação, de modo a prepará-los para planos mais alongados em que a câmera registra o deslocamento dos personagens em uma edição mais lenta, de modo a tornar mais intenso o diálogo entre eles. A materialização da deslocografia em *Central do Brasil* se observa em planos que registram as atividades e sentimentos comuns que integram e sensibilizam os personagens -Dora, especialmente, é re-sensibilizada, redescobrando-se como mulher desejante, sedutora e protetora-, e em planos em que os personagens descrevem seus ideais e esperanças, em deslocamento do mar para o sertão. O tempo do filme em que Josué e Dora estão em deslocamento -entre a fuga do Rio de Janeiro até a entrada na casa dos irmãos de Josué em Vila do João no sertão do nordeste brasileiro- é de 48 minutos e 26 segundos, pouco mais de 45% da duração total. Praticamente a deslocografia está presente em metade de todo o filme. Em todo o período de deslocamento -de táxi, a pé ou de carona no caminhão- os protagonistas se deslocam da direita para a esquerda, ou do mar para o sertão. Entretanto, quando Dora se descobre desejante e tenta seduzir o caminhoneiro César, que foge por desconhecer os seus próprios sentimentos. O processo de redescoberta pessoal vivido por Dora, foi despertado pelo sentimento de proteção a Josué e estava plenamente compreendido por ela, levando-a a desenvolver a idéia de deixá-lo com sua família. Desde o instante da separação entre Dora e César, os deslocamentos se invertem, são todos da esquerda para a direita, do sertão para o mar: a origem de Dora.

O Caminho das Nuvens é orientado pelo sonho de Romão: viajar de bicicleta em direção ao Rio de Janeiro, arrumar um emprego que lhe pague mil reais, sustentar a mulher Rose e os cinco filhos. As relações e o destino de todos já está definido antes do início do filme, que permanece em deslocamento por todo o filme. A materialização da deslocografia pelos planos não se dá nas vilas ou cidades, mas nas estradas, através de planos em que os personagens, durante o trajeto, descrevem seus ideais e esperanças. Há pontuações narrativas demarcadas pelas separações dos integrantes da família, que segue se deslocando entre atividades que revelam os sentimentos comuns integrando-a



e sociabilizando-a. A MDP de todo o filme é de 5,37 segundos por plano, uma média muito pequena para a filmografia brasileira. O fato de o filme ter uma edição muito ágil pode ser consequência da necessidade de manter a narrativa bastante descritiva quanto aos relacionamentos entre os familiares, mas, ao mesmo tempo, demonstrar plenamente a sua evolução entre as tantas estradas percorridas pelos protagonistas. O tempo do filme em que a família Romão se desloca é de 69 minutos e 15 segundos, o que corresponde a mais de 89% de toda a sua duração. Os deslocamentos são da esquerda para a direita, do sertão para o mar, mas, nos últimos planos do filme, a família que chegou ao Rio de Janeiro resolve voltar ao interior, só que agora pretende seguir para Brasília, quando a câmera alça vôo, da direita para a esquerda.

Deus é brasileiro e busca o escolhido para substituí-lo porque quer “tirar umas férias”. Para tanto elege Taoca como seu guia, que ironiza no início, mas rapidamente é convencido, todavia ainda motivado a convencer Deus a escolhê-lo. Madá tenta seduzir Deus a levá-la para longe de sua casa. Deus e Taoca se vêem tocados por Madá. Estes relacionamentos se desenrolam por todo trajeto percorrido por eles até o momento em que Deus encontra Quinca das Mulas e recebe a negativa para ser o seu sucessor. A materialização da deslocografia é constituída nas atividades e sentimentos comuns que os integram e sociabilizam. O filme tem também quase que a totalidade de sua duração dedicada a descrever o deslocamento dos personagens: 88 minutos, que equivalem a 83%. A MDP também é muito rápida: 5,54 segundos por plano, denotando elaborada edição, necessária para cobrir todo o território percorrido pelos personagens. Nos deslocamentos, os personagens tentam mudar suas vidas, revêem seus ideais e renovam as esperanças. Todo o deslocamento dos protagonistas é da direita para a esquerda, do mar para o sertão, menos o último, quando todos voltam à ilha de Itaparica, o ponto de encontro e de despedida entre Deus e Taoca, que agora está com Madá.

Árido Movie, é a rota que leva Jonas ao seu destino: sua cidade natal, Rocha. Seu deslocamento, com o exclusivo objetivo inicial de enterrar o seu pai, arrasta consigo seus amigos e lhe oferece uma companheira e seu futuro filho. A materialização da deslocografia nos muitos planos em que os personagens tentam decifrar suas vidas e descrever seus ideais e esperanças. As pontuações narrativas pelas cenas de deslocamento têm os personagens desenvolvendo atividades e sentimentos comuns integrando-os em uma sociabilização mais perene do que a anterior. A totalidade de sua duração dedicada a descrever o deslocamento dos personagens é a menor entre os filmes aqui estudados: 34 minutos, ou 30%, dado que o período em que Jonas passa em Rocha, apesar de rápido se comparado com toda a sua vida, não é nada passageiro e deixará profundas



marcas nele e em seus companheiros. Apesar de ser um período curto é no deslocamento onde o destino dos protagonistas se transforma. A MDP de todo o filme é de 11,95 segundos por plano, uma média muito alta entre os atuais filmes brasileiros, mas justificável por se tratar de um filme construído por planos longos e contemplativos entre muitas paisagens do sertão. O deslocamento dos personagens nos planos é absolutamente do mar para o sertão, ou da direita para a esquerda, precisamente para registrar que Jonas, apesar de no final já ter retornado à São Paulo, ainda está completamente ligado a Rocha.

Cinema, Aspirinas e Urubus, organizam o espaço, o tempo e o trajeto de Johann e Ranulpho que seguem pela mesma direção, mas em sentidos opostos. A materialização da deslocografia é obtida pelos planos que não constroem vilas ou cidades, mas estradas, onde os personagens tentam esquecer suas vidas anteriores. As pontuações narrativas são desenvolvidas por falas muito específicas em cada novo deslocamento. O tempo de filme que descreve o deslocamento dos personagens é o maior entre os filmes aqui estudados: 86 minutos, ou 91%. Entretanto, a MDP é de 18,88 segundos por plano, a média mais alta entre os cinco filmes aqui investigados. Não há, todavia, discrepância entre o tempo de deslocamento no filme e a MDP, ao contrário, justifica-se plenamente manter os protagonistas em deslocamento contínuo, sensação exatamente corroborada pelos longos planos que elevaram a MDP a tal patamar. O deslocamento é do sertão para o mar, seguindo o desejo de Ranulpho que agora conduz solitário o caminhão de Johann.

Sendo assim, a deslocografia constrói a paisagem que é “tudo aquilo que vemos, o que nossa visão alcança”, “definida como o domínio do visível” e não “formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons”²⁴. Vimos nesses corpos filmográficos estradas que atravessam as paisagens do sertão, narrativas que apresentam as tramas de uma fina dialética entre pessoas em deslocamento por territórios e fronteiras. Todavia, pelo o que demonstram os filmes, podemos perceber que o não-lugar tem potencial socializador. Cada personagem, em seu deslocamento, ainda que centrado no objetivo de sua busca, desenvolve relacionamentos em seu percurso, que, por sua vez, compõem a própria temática das narrativas em desdobramento.

Bibliografia

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1986.

²⁴ SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*, cit., p.61.



GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006.

NAFICY, Hamid. *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place*. New York: Routledge, 1999.

NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University, 2001.

PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. *Revista Rumores*, Edição 6, volume 1, Setembro-Dezembro de 2009, <http://200.144.189.42/ojs/index.php/rumores/article/viewFile/6798/6141> 2009, pp.1-11.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Já podeis da pátria filhos*. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2009.

SALT, Barry. *Film style and technology history and analysis*. 2a ed. London: Starword, 1992.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo, Edusp, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

Árido Movie. Lírio Ferreira, Brasil, 2004, 100 min.

Caminho das Nuvens, O. Vicente Amorim, Brasil, 2003, 85 min.

Central do Brasil. Walter Salles, Brasil e França, 1998, 113 min.

Cinema, Aspirinas e Urubus. Marcelo Gomes, Brasil, 2005, 101 min.

Deus é Brasileiro. Carlos Diegues, Brasil, 2003, 110 min.