

Cinema regional:

cultura e história nas telas brasileiras

João Batista Freitas Cardoso,
Roberto Elisio dos Santos
e Priscila Ferreira Perazzo

Resumo

A produção cinematográfica regional no Brasil é uma constante na filmografia nacional, desde o início do século XX. Mesmo que em alguns períodos o número de filmes tenha decrescido, o cinema realizado em diferentes partes do país sempre colaborou para reforçar a diversidade cultural da nação. Nesse sentido, este texto apresenta a trajetória histórica do cinema regional e discute a apreensão do local não apenas como locação para os filmes, mas como espaço cultural. Para exemplificar essa ideia foram feitas análises de duas realizações contemporâneas, *Cinema, aspirinas e urubus* e *Mutum*, ambas ambientadas nos sertões do Brasil.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Produção regional, Cultura local

Resumen

La producción de cine regional en Brasil es una constante en la filmografía nacional, de principios del siglo XX. A pesar de que en algunos períodos el número de películas ha disminuido, el cine realizado en diferentes partes del país siempre contribuyó a fortalecer la diversidad cultural de la nación. En este sentido, el trabajo presenta la trayectoria histórica del cine regional y discute incautación de lo local no sólo como un lugar para filmar las películas, sino como un espacio cultural. Para ilustrar esta idea analizaron dos producciones contemporáneas: *Cine, aspirinas y buitres* y *Mutum*, ambas ambientadas en las tierras del interior de Brasil.

Palabras clave: Cinema brasileño, Producción regional, Cultura local

Abstract

Regional cinema: Culture and History in Brazilian's Screen

The regional film production in Brazil is a constant in the national filmography, from the early 20th century. Even though in some periods the number of films has decreased, the film produced in different parts of the country has always worked to strengthen the cultural diversity of the nation. In this sense, this paper presents the historical trajectory of regional cinema and discusses the seizure of local not only as a location for films, but as a cultural space. To exemplify this idea were analyzed in the two contemporary realizations, *Cinema, aspirinas e urubus* and *Mutum*, both located in the hinterland of Brazil.

Key words: Brazilian Cinema, Regional Production, Local Culture

João Batista Freitas Cardoso. Brasileiro. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), com Pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Coordenador do Grupo de Pesquisa O Signo Visual nas Mídias. Áreas de Interesse: comunicação visual, semiótica visual, fenomenologia da imagem; jbfcardoso@uol.com.br

Roberto Elísio dos Santos. Brasileiro. Doutor, pós-doutor e Livre docente em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Coordenador do Grupo de Pesquisa Gêneros Ficcionalis Midiáticos e vice-coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA-USP. Áreas de interesse: ficção midiática, cinema, histórias em quadrinhos e televisão; roberto.elisio@yahoo.com.br

Priscila Ferreira Perazzo, Brasileira. Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Coordenadora do Laboratório Hiper mídias de Comunicações Culturais da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Líder do Núcleo de Pesquisas Memórias do ABC, vinculado ao Laboratório Hiper mídias/USCS. Áreas de interesse: comunicação, memória, cultura, imaginários, narrativas orais, histórias de vida, questões locais e regionais; prisperazzo@ig.com.br

Este artigo é o resultado de pesquisa qualitativa de nível exploratório que teve como objetivo estudar a produção cinematográfica regional no Brasil no século XXI. Na primeira parte do texto foi feita um histórico dos ciclos regionais de cinema. Por fim, foram realizadas análises dos filmes *Cinema, aspirinas e urubus* (2004), este ambientado no Nordeste, e *Mutum* (2007), filmado em Minas Gerais. Permeando essas reflexões encontra-se a preocupação de estabelecer a característica principal da produção regional: o registro da cultura e das temáticas do espaço local.

O cinema brasileiro nos ciclos regionais

Uma das características do cinema brasileiro em mais de um século de sua trajetória é ter sua produção marcada por ciclos, que se distinguiram por elementos estéticos, temáticos ou por serem realizados em uma determinada região do país. Neste último caso, a filmografia nacional tem registrado, desde o início do século XX, diversos momentos marcados pela realização de vários filmes em um determinado local.

Machado identifica algumas condições para o incremento da produção cinematográfica, “mesmo em cidades pequenas”: facilidade técnica da revelação, existência de uma rede de exibidores e de grupos de teatro amador. No entanto, algumas dificuldades impediam a longevidade desses ciclos:

[...] *Sendo relativamente baixos os investimentos, poucas barreiras precisam ser vencidas até o momento das filmagens. O problema é que, mesmo não sendo altos, esses investimentos eram pagos pela bilheteria local. Daí o fôlego curto da maioria dos ciclos regionais, que, sem vínculos com os monopólios de distribuição, não conseguiram programação fora de seu território.* Machado, 1987:114-115.

Ainda assim, alguns ciclos regionais ganharam relevância ao possibilitar o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, especialmente no que concerne a narrativas ficcionais, e a disseminação do cinema no país. Nesse sentido, destacam-se as produções realizadas no Rio Grande do Sul, no Nordeste e em Minas Gerais. A cidade de Pelotas assistiu ao primeiro desses movimentos em 1913, quando o ator português aposentado Francisco Santos fundou o estúdio cinematográfico Guarany Films e dirigiu vários documentários, o curta *Os óculos do Vovô* (1913) e o primeiro longa-metragem do Brasil, *O crime dos Banhados* (1914), baseado em fatos acontecidos na região – uma disputa política que resultou na chacina de uma família (Santos; Caldas, 1995). Outros pioneiros do cinema rio-grandense, de acordo com Merten (2002, p. 21), foram E. C. Kerrigan, diretor de *Amor que redime* (1927) e *Revelação* (1929), e Eduardo Abelim, que realizou *O castigo do orgulho* em 1927 e, quatro anos depois, *O pecado da maldade*. O cinema gaúcho teve produções intermitentes ao longo do tempo, com filmes feitos em diferentes bitolas (8, 16 e 35 mm).

Nos anos 1920, a cidade de Recife viveu um momento de grande desenvolvimento econômico, o que motivou a elite local a incentivar as manifestações culturais, inclusive no âmbito cinematográfico. Na visão de Figueirôa (2000:11):

O Ciclo do Recife é o mais marcante dos ciclos regionais registrados pelo cinema brasileiro na década de 20. Ele foi resultado de um movimen-

to envolvendo cerca de 30 jovens que, de 1923 a 1931, realizaram nada menos de 13 longas-metragens. Apaixonados pela arte cinematográfica, eles dividiam suas atividades profissionais – jornalismo, comércio, serviço público, música, teatro – com a empolgante aventura de realizar filmes.

Um desses jovens admiradores da sétima arte foi o ator e diretor Jota Soares, que participou das duas versões (de 1925 e 1927) de *Aitaré da Praia*, produzido pela Aurora Filme, e dirigiu em 1926 *A filha do advogado*. O primeiro, um drama romântico, já traz uma das características do cinema regional – que será abordada adiante –, a abordagem da cultura local: o protagonista é um jangadeiro que salva um homem e sua filha, com quem se casa. Mas por não se habituar à vida na cidade, volta à aldeia de pescadores. Da mesma forma que o cinema gaúcho, o pernambucano pautou-se por produções esparsas, muitas feitas no formato Super-8. A partir da segunda metade dos anos 1990, a realização de filmes, a exemplo de *Baile perfumado*, dirigido por Lino Ferreira e Paulo Caldas em 1996, que conta a história do cinegrafista libanês Benjamin Abrahão, que 60 anos antes havia filmado o cangaceiro Lampião e seu bando.

O sertão nordestino serviu de locação para diversos filmes, nem todos realizados no local. Andrade (2008:11) explica essa fascinação: “O Sertão é o espaço geográfico e imagético mais representativo do Nordeste”. Os períodos de seca prolongada são conhecidos desde o século XIX e a população que sofre com a estiagem e a incompetência ou corrupção das

Figura 1 – Imagem do filme *Aitaré da Praia*, que contrasta o litoral (representando a natureza) e a cidade de Recife (espaço urbano)



Fonte: acervo dos autores

elites foi transformada em personagens marcantes tanto da literatura como do cinema nacional – desde o pioneiro *O Cangaceiro*, produzido pela companhia cinematográfica Vera Cruz em 1953, às Chanchadas¹ (*Os três cangaceiros*), passando pelos filmes políticos do Cinema Novo² (*Vidas secas*, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, *Os fuzis*) até as pornochanchadas (*As cangaceiras eróticas*). No século XXI, diversas produções foram ambientadas nessa parte do Brasil, como *O Quinze*, dirigido por Jurandir de Oliveira em 2004, e *Árido Movie*, de Lírio Ferreira, feito dois anos depois.

Nesse ambiente surge a figura igualmente icônica do cangaceiro, que foi retratado de formas diversas pelo cinema brasileiro. Rebelde anárquico, ora é mostrado como um bandido sádico que aterroriza as pequenas cidades, ora é apresentado de forma romântica como um contestador da autoridade constituída, dos coronéis autoritários que comandam a política e acumulam a riqueza em meio à pobreza. Já no clássico barroco *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido por Glauber Rocha em 1964, o personagem do cangaceiro é, ao lado dos beatos, um fator de alienação do povo, representado pelo vaqueiro. Mas boa parte dos filmes que abordam o cangaço se insere no gênero aventura. Segundo Bernardet e Ramalho Jr. (2005: 33), a principal característica desse ciclo, que ganhou do crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva a alcunha de *Nordestern* (neologismo formado pelas palavras Nordeste e western, gênero cinematográfico estadunidense), “é o fato de não tratarem do cangaceiro”. Para esses autores, os filmes “têm seu esquema dramático centrado no personagem do herói, e esse nunca é o cangaceiro do filme”.

O que se pode considerar dessa filmografia é que o Nordeste sempre fora tema de interesse dos cineastas brasileiros. Afinal, com bem apresenta Durval Muniz de Albuquerque Jr., a região Nordeste não se constitui apenas como unidade política, econômica e geográfica. Ela se constitui, também, por “vários discursos e práticas que deram origem ao recorte espacial Nordeste. [...] pois ele] nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (2001:22-23). Nesse sentido, a produção fílmica brasileira sobre esse espaço e essa gente é um elemento que contribui para a constituição do Nordeste como identidade local e cultural, de um povo e de uma história. Por isso, a “invenção do Nordeste”, como define Albuquerque Jr. (2001), se dá confluindo as noções de identidade nacional e regional, mas dirigindo-

1. Comédias populares, normalmente musicais produzidas da década de 1940 ao início dos anos 1960.

2. Ciclo de cinema político da década de 1960, que se contrapunha aos filmes comerciais e seguia a “estética da fome”, pautando-se por uma visão nacionalista e revolucionária.

**Figura 2 – Cena de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964):
o sertão como espaço de lutas políticas**



Fonte: acervo dos autores

se, sobretudo, para a construção de uma identidade cultural que dê sentido de pertencimento àqueles que se movimentam nesse local. As imagens construídas pelo cinema e apresentam como diferentes representações das diversas construções que, de um modo ou de outro, vão inventando e reinventando uma região.

Mas, cinematografia brasileira contou com outros ciclos regionais de relevância e um deles aconteceu em meados da década de 1920, na cidade mineira de Cataguases, por iniciativa do cineasta Humberto Mauro. Empresário bastante empreendedor, Mauro foi atraído para a fotografia e logo enveredou para o cinema. Seus primeiros filmes têm influência do cinema hollywoodiano. Mas a apreensão da realidade e da cultura brasileira vai ser predominante nas suas produções de curta ou longa metragem, pela mistura de imagens documentais ao enredo ficcional. Depois de ganhar um prêmio da revista *Cinearte* pelo drama *Brasa Dormida* (1928), fez filmes para a produtora Cinédia, de Adhemar Gonzaga, a exemplo de *Barro humano*, *Lábios sem beijos* e *Ganga bruta*. Em 1937, dirigiu o épico *O descobrimento do Brasil*. Trabalhando para o Instituto Nacional do Cinema Educativo, fez documentários como *A velha a fiar* (1964) e *Carro de bois* (1974), que registram situações da vida brasileira que estavam desaparecendo ou da cultura nacional (música ou poesia). Essa é a característica marcante do

cinema regional: os filmes, mais do que serem ambientados em determinada região do país, abordam temas próprios e a cultura específica do local.

O local, de início, parece difícil de ser delimitado, “porque se trata de um espaço no qual estão em jogo não apenas aspectos geográficos-territoriais, mas também elementos de ordem cultural, histórica, linguística, política, jurídica, de fluxo informacional e econômico, etc.” (Peruzzo; Volpato, 2009:144). Nesse sentido, os ciclos do cinema brasileiro por regiões do Brasil contribuíram para a formação de uma ideia de localidade e regionalidade, pois pelo cinema, os elementos que podem caracterizar uma localidade são acionados.

A divisão territorial em cinco regiões, ainda bastante significativa na constituição das identidades e localidades brasileiras, também aparece na produção cinematográfica do país, como se discutiu anteriormente. Se tomada apenas pelas especificidades geográficas e territoriais, a região pode ser considerada uma parte de um Estado ou de uma nação, que se relacionam entre si por uma política administrativa única. No Brasil, as regiões se distinguem umas das outras por sua geografia, mas também por sua diversidade cultural, linguística, econômica. Por sua vez, no interior de cada uma dessas regiões, diferentes localidades e comunidades se reorganizam, gerando diferentes espaços culturais que podem ser representados nas telas do cinema. Por isso, deve-se aqui entender região “como uma entidade socialmente construída, cujos limites não são definidos apenas pelo espaço geográfico que a delimita” (Gil; Garcia; Klink, 2003:11).

O aspecto simbólico do regional é um dos focos de filmes contemporâneos, do chamado cinema da pós-retomada. Dessa forma, o cinema brasileiro tem contribuído para a constituição de identidades brasileiras ao trazer às telas representações de cultura, de localidade e de comunidade de grupos específicos da sociedade brasileira. Assim, dois filmes brasileiros produzidos na primeira década do século XXI (*Cinema, aspirinas e urubus* e *Mutum*) que se inserem na temática regional, especificamente dos sertões do Brasil, foram escolhidos para compor o corpus de análise deste texto, a partir dos pontos de vista estético (direção de arte) e da abordagem, como será visto a seguir.

Cinema, Aspirinas e Urubus

a representação de um sertão passado

Com direção de Marcelo Gomes, o filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2007), procura retratar o sertão nordestino da década de 1940, cuidando para que essa representação não mostre o sertão de forma caricata.

Essa preocupação do cineasta pode ser compreendida a partir de um imaginário social e coletivo que se constitui no Brasil sobre os sertões nordestinos que tem na obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, emblema significativo da constituição da sua imagem como local. No início do século XX, o tema sobre o sertão serviu para que intelectuais nacionalistas produzissem suas críticas à cultura de importação, à subserviência brasileira às outras nacionalidades e os padrões culturais vindos do exterior. Por isso, o sertão fora muitas vezes visto como o espaço de “repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base para o estabelecimento de uma cultura nacional” (Albuquerque Jr., 2001:54).

Ainda assim, segundo Marcos Pedroso³, diretor de arte do filme, caracteres coletados por ele no próprio local definiram a estética do filme. As diversas viagens feitas às locações, antes do início das gravações, permitiram aos realizadores perceber, entre outros elementos, os valores cromáticos que impregnam a região. Nesse sentido, predominam no filme os tons terrosos e as texturas ásperas, da paisagem natural, nas edificações, figurinos e pele dos personagens. Os tons ocres e sépia, ao mesmo tempo em que visam retratar uma época passada, referem-se, para os produtores, à especificidade estética do sertão.

Nos primeiros anos da segunda guerra mundial, um vendedor alemão de Aspirinas, que comercializa o medicamento em pequenas cidades do interior do Brasil, encontra-se com um típico sertanejo que deseja mudar para o Rio de Janeiro em busca de melhoria de vida. Enquanto Johann, o vendedor alemão, procura lugares longínquos para fugir da guerra, Ranulpho sonha em afastar-se da miséria de sua terra.

Em todas as cidades em que chegam, Johann e Ranulpho apresentam, em sessão ao ar livre, um filme promocional do medicamento. Tais apresentações encantam os moradores que, em sua grande maioria, tem seu primeiro contato com o cinema. Nessa relação, o caminhão da Bayer – laboratório farmacêutico que fabrica Aspirinas – apresenta-se como a ponte de ligação entre um mundo novo que promete uma série de benefícios e regiões completamente esquecidas pelo poder público.

3. Em depoimento disponível no DVD do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*.

**Figura 3 – O europeu e o sertanejo:
culturas diferentes que transitam pelo sertão**



Fonte: acervo dos autores

As locações utilizadas para contar a história foram selecionadas entre os espaços e edificações das próprias cidades visitadas. O isolamento das cidades, a falta de infra-estrutura da região e a carência dos ambientes, retratados no filme, são naturais dos locais. Assim como as locações, muitos dos atores e figurantes que trabalharam na produção eram moradores do próprio lugar. E, como os personagens do filme, a maioria desses estava pela primeira vez assistindo uma sessão de cinema. Logo, muitas de suas emoções e reações, que no filme parecem ser interpretações, foram espontâneas.

É dessa forma que o cineasta procura ficar isento de estereótipos sobre o sertão, que são constituídos pela História, pela produção intelectual e por representações carregadas de elementos do imaginário coletivo dos brasileiros, que também se constituem pelos elementos da história e da memória que prevalece em diferentes períodos.

Os atores profissionais, por sua vez, conviveram, durante as gravações, com as altas temperaturas e o clima seco da região que caracterizam o nordeste brasileiro. O sol escaldante, o ar seco e a falta de água estão presentes no filme desde a primeira cena, quando Johann para o caminhão no meio de uma estrada deserta para refrescar-se. Para retratar com maior veracidade o ambiente e a geografia árida do sertão nordestino, a produção do filme optou por fazer uma luz estourada. A iluminação do filme, como o sol do sertão, incomoda os olhos do espectador e faz com que as formas percam as suas cores. A primeira cena do filme também apresenta essa atmosfera, do interior do caminhão quase não se vê o ambiente externo.

A carência de uma série de serviços públicos nas regiões visitadas é também destaque na produção. A falta de assistência médica é enfatizada na passagem em que Johann é picado por uma cobra e recebe auxílio apenas do amigo e de moradores vizinhos. Comportamentos que demonstram à baixa autoestima de cidadãos maltratados pelo meio ambiente e pelo contexto econômico e social, também marcam a narrativa. Ranulpho, em diversas cenas, expressa explicitamente seu desprezo pelos conterrâneos ao dizer que essa “gente é preguiçosa” e que “o povo é atrasado”. As referências aos retirantes que fogem da seca também aparecem em destaque no filme.

A aridez e aspereza das construções, artefatos e pessoas, nesse filme, não resultam simplesmente das condições atmosféricas e geográficas da região, são também resultado da falta de assistência do poder público que condenam esses povos ao isolamento e solidão. Sem expectativa alguma de mudança em suas condições, resta ao sertanejo abandonar a sua terra.

Portanto, o que se vê em *Cinema, Aspirinas e Urubus* é a tentativa do cineasta em reconstruir imagens sobre o sertão nordestino, local que fora inventado e reinventado por diferentes obras com seu discurso variado e diversas linguagens.

Mutum

a representação do sertão contemporâneo

Assim como *Cinema, Aspirinas e Urubus*, os produtores de *Mutum* procuraram não retratar um sertão baseado em estereótipos. Contudo, diferente do primeiro, este retrata um sertão contemporâneo do interior de Minas Gerais. Mais uma vez, o tema do sertão reaparece nas telas do cinema. Outra região, outra produção e a mesma tentativa de construir a sua própria imagem sobre o local-cenário.

Baseado no texto *Cam-
po Geral*, de João Gui-
marães Rosa – publicado
nas obras *Corpo de Baile*
(1956) e *Manuelzão e*
Miguilim (1964) –, o filme
de Sandra Kogut retrata a
vida de um menino de 10
anos que mora com sua fa-
mília em uma região isola-
da no sertão de Minas Ge-
rais. Em *Mutum*, os irmãos
Thiago e Felipe, cercados
pela miséria, ignorância,
violência e traição, tentam
compreender o mundo em
que vivem.

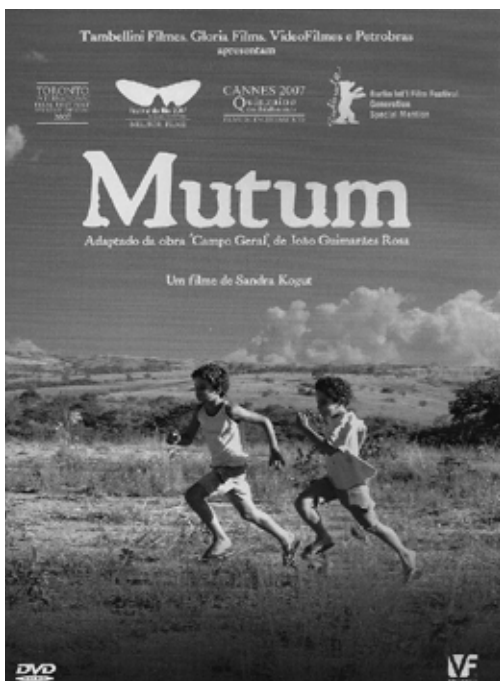
Segundo Kogut⁴, o iso-
lamento de milhares de
brasileiros que vivem no
sertão não é só geográfico,
ele é também econômico.
E são justamente as difi-
culdades financeiras por
que passam os moradores
dessas localidades remotas
que, a princípio, moldam os
seus valores e personalidades.

Para imprimir no filme as marcas naturais da região de Mutum, a diretora selecionou grande parte do elenco entre moradores da localidade. Thiago da Silva Mariz e Wallison Felipe Leal Barroso, atores que interpretam os personagens Thiago e Felipe, foram selecionados em escolas rurais da comunidade – como o personagem que interpreta, Thiago mora em uma casa isolada, sem a presença de vizinhos.

Os critérios para seleção do elenco foram os mesmos utilizados para a escolha das locações. A casa que serviu como locação principal estava locada em uma fazenda que funcionava na época. Assim como no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, o objetivo da direção na escolha do elenco

4. Depoimento disponível em DVD do filme *Mutum*.

Figura 4
Em Mutum, a percepção do sertão como espaço de embates sociais é feita pelos personagens infantis



Fonte: acervo dos autores

e locações foi representar o modo de vida da maneira mais fiel possível. Para alcançar o nível de realismo desejado, antes de iniciar o período de gravações, os atores ficaram hospedados na mesma casa em que iria passar a história. Assim, puderam se habituar ao espaço, mobiliário e hábitos locais.

Para Kogut o filme não faz uso de estereótipos folclorizados do sertão. A diretora acredita que o sertão do chapéu de palha não existe mais, as pessoas que vivem nessa região, agora, usam camisetas de políticos e bonés promocionais. A trilha sonora, composta apenas por sons da natureza e do meio ambiente, também colaborou na construção de uma representação realista do sertão.

Concepção essa que entende o real sob certa perspectiva, que se tensiona entre o que acontece na vida cotidiana das pessoas, as imagens folclorizadas de certa memória social e noções de região construídas pelo Estado Nacional brasileiro. Ao optarem por locações “reais” ao invés de cenários construídos, Kogut e Gomes puderam representar nos dois filmes as imagens que fazem dessas regiões. Afinal:

A construção da história de cada nação é sempre um processo comparativo, já que a história de cada grupo nacional depende das relações estabelecidas com outros grupos. A forma como cada grupo interpreta seu passado, determina o seu posicionamento no presente e as suas estratégias para o futuro (Cabecinhas, 2006:2).

Desde a primeira cena, com uma câmera subjetiva no lombo do cavalo, Mutum procura posicionar o espectador no espaço do sertão. Durante todo o filme, o ambiente pouco fértil, rústico e árduo predomina nas cenas internas e externas. Os contrastes entre as intempéries da natureza e as fragilidades das casas e pessoas destacam-se em cenas como a da tempestade repentina que altera a rotina doméstica – baldes são espalhados pela casa para conter as goteiras e as crianças são obrigadas a dormirem na mesma cama, já que uma delas é molhada pela chuva. A impotência dos moradores frente à natureza também se destaca nas noites iluminadas pela luz do lampião.

Assim como nos ambientes cenográficos, a carência dos moradores da região é retratada no figurino e maquiagem dos personagens: cabelos desgrenhados, rostos sujos e unhas quebradas estão em planos próximos em cada cena; roupas sujas, puídas e com diversos furos, que os personagens vestem durante dias e, algumas vezes, permanecem com elas durante a noite.

O comportamento dos personagens, motivados muitas vezes por crendices, também retratam o habitante do sertão. A ingenuidade é um

traço marcante na personalidade das crianças. Sem terem a presença dos adultos para responderem às suas dúvidas, as crianças cultivam o medo: do futuro; da solidão; do pecado; do sobrenatural. A impotência diante dos acontecimentos do mundo torna-se maior quando Thiago acompanha o sofrimento e morte de seu irmão, Felipe, vítima do tétano. Depois disso, o personagem ainda é obrigado, pelo pai, a trabalhar na roça. Segundo o próprio ator, em depoimento disponível nos extras do DVD, o trabalho na roça é atividade comum em sua rotina e na de outras crianças da região. Ao retratar a solidão e insegurança das crianças dentro de suas próprias casas, Mutum revela as injustiças sociais em comunidades dominadas por regimes autoritários e machistas.

Os comportamentos, gestos e falas dos personagens também são carregados de regionalidade. Para isso, a direção conduziu os atores para agirem a construírem suas falas naturalmente durante as gravações: muitas expressões regionais são utilizadas de maneira natural; as brincadeiras infantis, entre as crianças e adultos, assim como as cantigas, são próprias dos hábitos locais; em diversas cenas Thiago aparece brincando com insetos, pássaros e animais; a maneira de empunhar os talheres e fazer a refeição, avessa a qualquer norma de bom comportamento, também são marcas de um modo de viver.

Considerando que a linguagem faz uma mediação entre o indivíduo e o grupo e fornece as categorias para que se apreenda a realidade (Cabecinhas, 2006), os discursos em Mutum – composto pela língua própria das pessoas, os aspectos culturais representados nas brincadeiras e cantigas e as imagens da comunidade local – são os elementos mediadores entre o público do cinema e essa comunidade. O que se figura na tela são representações sociais que se constituem como fundamental para entendermos o modo como um grupo ou comunidade conta a si próprio, coletivamente. Segundo Cabecinhas (2006:4) “a compreensão do conteúdo de uma representação exige a sua integração na dinâmica social onde tal representação se desenvolve”. Talvez, assim, possamos compreender as escolhas da diretora nesses aspectos da produção.

Como em *Cinemas, Aspirinas e Urubus*, Mutum expõe, de maneira dramática, o problema da baixa autoestima do miserável. Se no primeiro filme o personagem sertanejo refere-se aos seus conterrâneos de modo irônico e agressivo, em Mutum, Thiago é constantemente acusado pelo pai de desdenhar de seu povo. Ao dizer para Johann que ele só iria fazer dinheiro naquela região se ajudasse a matar a fome do povo, Ranulpho reafirma sua descrença pelos concidadãos. O silêncio do menino, por sua vez, é para seu pai a prova do desprezo que esse tinha pela família.

Também como em *Cinemas, Aspirinas e Urubus*, a saída do sertão é a única esperança de mudança de vida em *Mutum*. Sem ver perspectiva alguma de futuro para o filho, a mãe toma a difícil decisão de entregar sua guarda a um estranho que visita pela região. Ainda que o texto original seja de 1956, Kogut procurou contar a história dos moradores do sertão nos dias de hoje. Contudo, como se pôde observar, para o cinema brasileiro tanto quanto para o País, o sertão continua presente em nossas imagens e as buscas por compreendê-lo e defini-lo ainda não cessaram.

Os discursos acionados pelo cinema servem para criação de laços de pertencimento e, conseqüente, para a constituição de identidades com suas comunidades, uma vez que reúne “um público que participa de um processo comum de compartilhamento de valores, práticas e bens simbólicos” (Ribeiro, 2004:75). Dessa forma, “a identidade muda de acordo com a forma que o sujeito é interpelado ou representado” (Hall, 2005:21) e várias identificações entram em curso, num processo diferente da constituição da identidade nacional, quando visa uma identificação automática. Numa sociedade pós-nacionalista, em que os fragmentos são as peças de constituição dos sujeitos e de suas ideias, as identificações se constituem, muitas, vezes, nas imagens comunicadas por diferentes meios, por diversos processos e por linguagens próprias. Assim, se vê o cinema, como mediador do nosso imaginário coletivo sobre o espaço, construindo e desconstruindo nessas noções de local e de identidade.

Conclusões

Assim, questões sobre a localidade e a região têm sido bastante estudadas nas suas relações com comunicação e produtos midiáticos. O cinema, como se vê nos dois filmes analisados, é lugar bastante propício para se pensar as formas como representamos nossa identidade, desde a brasilidade como identidade nacional até as múltiplas identidades que se constituem por diferentes práticas culturais em pequenos grupos, cidades, vilarejos, regiões.

Quando se pensa nas divisões de regiões brasileiras, tem-se em mente de forma imediata a representação da identidade brasileira diante do caráter do Estado Nacional e das questões geográficas territoriais. Assim se dera a perspectiva de ciclos do cinema que iam se desdobrando por estados e regiões geograficamente definidos e ali constituindo identidades homogêneas e unívocas. A filmografia sobre o Brasil tanto procurou uniformizar as noções identitárias, quanto distingui-las.

Assim, a sociedade não é um todo unificado e bem delimitado como pensaram os sociólogos da modernidade. A sociedade é constantemente descentrada e deslocada por forças que estão fora dela. Assim, o que podemos conceber atualmente são comunidades e grupos com suas identidades e identificações, constituídos a partir do movimento de reconhecimento a si próprio pelo afrontamento do outro.

Dessa forma, vemos que o trabalho de Kogut, diretora de *Mutum*, procurou reconstruir a identidade do local, desmontando os aspectos reconhecidos como “mineiros” e valorizando os elementos essencialmente locais, reconstituindo e remodelando identidades fragmentadas de um grupo em específico. Assim como Gomes, diretor de *Cinemas, Aspirina e Urubus*, reconstruiu, com traços característicos da identidade regional do sertão nordestino, a identidade de diversas comunidades que se espelham pela região, procurando imprimir nas mesmas cores ocre, pinceladas de um local diferente daquele que se vê construído no nosso imaginário coletivo.

Ao produzirem os filmes, os diretores, alçaram representações que permitissem essas construções para os locais. Elementos que representassem o que eles concebem como identidade daqueles locais. Nesse sentido, escolheram, no lugar de criarem cenários fictícios ou trabalharem apenas com atores profissionais, que essas representações fossem as próprias imagens “reais” da comunidade. No entanto, mesmo utilizando-se das imagens “etnográficas” coletadas por suas próprias experiências nas regiões, eles construíram uma noção de identidade desses locais.

É no processo constante de transformação das sociedades contemporâneas, que tem na comunicação um de seus principais propulsores, que as noções de local, regional e comunidade têm se recriado e permitido novas configurações e arranjos para os fenômenos que se vê no mundo atual, e que se relacionam aos filmes analisados.

Referências

- Albuquerque Jr., D. M. (2001). *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife/São Paulo: FJN/ Ed Massangana/Cortez.
- Andrade, M. (2008). *O Sertão é coisa de cinema*. João Pessoa: Marca de Fantasia.
- Bernardet, L. R.; Ramalho Jr., F. (2005). “Cangaço – de vontade de se sentir enquadrado”, in: Caetano, Maria do Rosário (org.). *Cangaço: o Nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avatar, 33-49.
- Cabecinhas, R. (2006). “Identidade e Memória Social: Estudos comparativos em Portugal e em Timor-Leste”. In: Martins, M.; Sousa, H.; Cabecinhas, R. (Eds.) *Comunicação e Lusofonia: Para uma abordagem crítica da cultura e dos media*. Porto: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e Campo das Letras, 183-214.
- Figuerôa, A. (2000). *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- Gil, A. C.; Garcia, C. C.; Klink, J. (2003). “Região, regionalismo e regionalidade”, in: *Caderno de Pesquisa Pós-graduação*. Ano 5, N. 9. São Caetano do Sul: USCS, 11-20.
- Hall, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. (2005). Rio de Janeiro: DP&A.
- Machado, R. “O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933)”, in: Ramos, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. (1987). São Paulo: Art Editora, 97-127.
- Merten, L. C. *A aventura do cinema gaúcho* (2002). São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Peruzzo, C.; Volpato, M. (2009). “Conceitos de comunidade, local e região: inter-relações e diferença”. Revista *Liberio*. São Paulo, v. 12, n. 24, 139-152.
- Ribeiro, L. M. (2004). “Comunicação e comunidade: teoria e método”. *Comunicação e espaço público*, Ano VII, n. 1 e 2, 71-80.
- Santos, Y. L. dos; Caldas, P. H. (1995) *Francisco Santos: pioneiro do cinema no Brasil*. Pelotas: Semeador.

Recibido: 19 septiembre, 2015 Aprobado: 14 de septiembre, 2016