

Sobre uma Identidade Nordestina e sua Representação no Cinema de Animação Pernambucano

About a Northeastern Brazilian Identity and its Representation in Animation Cinema in Pernambuco

Marcos Buccini
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Formado em Design pela mesma instituição. Mestre em Design da Informação. Professor no Curso de Cinema da UFPE, onde ensina disciplinas voltadas ao cinema de animação. É autor do livro *História do Cinema de Animação em Pernambuco*. Entre seus interesses de pesquisa está a teoria, estética e história do cinema animado. marcosbuccini@gmail.com

Resumo: As temáticas locais e seus elementos identitários correspondem a um dos principais artifícios para a estruturação de uma identidade regional em produções culturais realizadas em regiões periféricas. Esta identidade é, na maioria das vezes, usada como reação política e estética a um padrão globalizado imposto pelos grandes centros produtores de cultura. O cinema de animação do estado de Pernambuco, objeto deste estudo, pelo seu caráter duplamente periférico, possui uma grande incidência de obras que utilizam tais marcas culturais locais de naturezas variadas. Assim, a partir de entrevistas com os animadores, o presente artigo tem por objetivo discutir as narrativas e discursos que medeiam essa produção, com base em um panorama histórico das obras desta filmografia que dispõem destas características regionais, buscando identificar como os símbolos e as representações são abarcados ou rejeitados pelos realizadores pernambucanos. Para servir como referência e parâmetro estético e ideológico, dois dos principais movimentos artísticos do estado de Pernambuco, o Armorial e o Manguê, foram utilizados. Ambos se baseiam na mesma matéria-prima, porém se apropriam e utilizam estes componentes regionais de maneiras bastante divergentes. Assim, analisamos como as tendências destes dois movimentos influenciaram as obras animadas do cinema pernambucano, especialmente a produção contemporânea. O artigo se ampara teoricamente nos trabalhos sobre identidade e resistência cultural de autores como Stuart Hall, Michael Featherstone, Ella Shohat e Robert Stam, além de pontuar a concepção política, social e estética que originou o que entendemos por “Cultura Nordestina”, a partir da pesquisa de Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Palavras-chave: Animação pernambucana; cinema periférico; identidade; resistência cultural; cultura nordestina..

Abstract: The local themes and their elements of cultural identity correspond to some of the main artifices for the structuring of a regional identity in cultural productions executed in peripheral regions. This identity is most often used as a political and aesthetic reaction to a globalized standard imposed by great centers of cultural production. The object of this study, Animation Cinema in the state of Pernambuco in Brazil, due to its doubly peripheral nature, possesses a great number of works that make use of a wide variety of local cultural markers. Thus, based on interviews with the animators, the present research study aims to discuss the narratives and discourses that mediate this production, based on a historical panorama of the works belonging to this filmography with such regional characteristics, and seeking to identify how symbols and representations are embraced or rejected by Pernambucanian filmmakers. Two of the main artistic movements of the state of Pernambuco, Armorial and Manguê, were used as aesthetic and ideological references. Both are based on the same raw material, but they appropriate and use these regional components in very different ways. Thus, we analyze how the tendencies of these two movements influenced animated works of Pernambuco's cinema, especially contemporary production. The article relies on theoretical works by authors such as Stuart Hall, Michael Featherstone, Ella Shohat and Robert Stam, as well as punctuates the political, social and aesthetic conceptions that are at the origin of what we understand as "Northeastern Culture" in studies by Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Keywords: animation from Pernambuco; peripheral cinema; cultural identity; cultural resistance; Northeastern Brazilian culture.

Dentre as produções de animação feitas no Brasil, várias se destacam por explorar elementos culturais próprios de regiões específicas do país. Talvez as que mais chamem a atenção são as produções que incluem temas, narrativas, elementos linguísticos, imagéticos e populares da Região Norte, como o primeiro longa brasileiro, *Sinfonia Amazônica* (1951), e da Região Nordeste, como o primeiro longa nordestino, *Boi Aruá* (1984). Neste artigo, observamos como os princípios materiais e imateriais da identidade cultural da Região Nordeste se manifestam na filmografia animada pernambucana, a partir da pesquisa de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, sobre como a concepção do que se entende por Nordeste e cultura nordestina foi formada e trabalhada nas diversas artes, e usando como referência dois dos principais movimentos culturais

de Pernambuco: o Armorial e o Manguebeat, que, apesar de terem origem nas manifestações da cultura popular, divergem em termos estéticos e filosóficos.

Identidade cultural nordestina

A identidade cultural de um povo pode ser entendida como uma espécie de verdade única coletiva que é servida às pessoas que fazem parte de uma comunidade que possui uma mesma história e ascendência. Porém, a identidade cultural não é algo imutável. Ela é algo que nos tornamos, é um processo dinâmico em constante transformação.

Quando nos identificamos com uma nação ou território, estamos evocando uma forma de identificação metafórica. “Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto nós pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (HALL, 1999, p. 47). Para Stuart Hall, na verdade, essa identidade nacional, ou regional, “não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*... Uma nação é uma comunidade simbólica” (HALL, 1999, p. 49). Nas palavras de Shohat e Stam, essa consciência comunitária é uma “unidade fictícia imposta a um conjunto de indivíduos.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 144). Este sentido comum de passado, de pertença e familiaridade deve ser imbuído não só em quem enxerga de fora, mas principalmente nas pessoas que fazem parte do lugar simbólico. Este deve possuir um poder emocional suficiente para criar um sentido comunal (FEATHERSTONE, 1997).

A construção desta identidade se dá principalmente através de narrativas históricas, literaturas nacionais, discursos midiáticos e contos da cultura popular e folclore, que são contados e recontados à exaustão.

Sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Estes sentidos estão contidos nas histórias contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas (HALL, 1999, p. 50).

Estas narrativas criam uma cultura material e imaterial, uma tradição: credences, mitos, heróis e símbolos que se tornam arraigados nesta noção de identidade cultural regional/nacional.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 1999, p. 50).

Dentre as tantas culturas regionais do Brasil, a nordestina é uma das mais ricas, reconhecíveis e revisitadas em diversas formas artísticas. Segundo Albuquerque Júnior (2009), o Nordeste, enquanto elaboração imagético-discursiva, é um retrato imaginário de um lugar que não existe, uma fábula espacial. Este fenômeno de identidade nordestina é recente e surge no final do século XIX e início do século XX, quando ainda o Brasil era dividido em ‘Norte’ e ‘Sul’. Em 1877, acontece em alguns estados do ‘Norte’ uma grande seca, um marco da decadência da região.

Um momento de transferência de poder de uma área [Norte] para a outra [Sul]. . . . O discurso da seca, traçando ‘quadros de horrores’, vai ser um dos responsáveis pela progressiva unificação dos interesses regionais e um detonador de práticas políticas e econômicas que envolve todos os ‘Estados sujeitos a este fenômeno climático’ (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 72).

O Nordeste é, então, a parte do ‘Norte’ sujeita às estiagens. A necessidade de identificar os estados atingidos por esta calamidade foi o marco inicial para se criar o que se conhece por Nordeste.

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 68).

A ideia de que o Nordeste seria em sua totalidade uma região rural, isolada, atrasada, bárbara, completamente seca começa a se popularizar através de múltiplas práticas discursivas. Estas abordavam as calamidades do local como tragédias permanentes com resultados devastadores e o seu povo como servil e ignorante, condicionado e guiado por uma forte e radical religiosidade arcaica.

Assim, para dar materialidade à região, foram escolhidos certos elementos, tais como: o cangaço, o messianismo, o coronelismo, a seca e a miséria, que dão origem a tipos e estereótipos essenciais na construção de uma mitologia da região. Segundo Albuquerque Júnior, essas imagens “impregnam o próprio Nordeste em construção.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 61). Ao mesmo tempo, criam nos sulistas uma forte concepção de oposição e rejeição a tudo aquilo. O ‘Sul’ deveria ser o oposto, o lugar da civilização avançada, da riqueza e do progresso. A reação vinda do Nordeste foi tentar usar essa imagem de um lugar antiquado e toda sua mitologia de forma positiva. Assim, um novo discurso foi criado na literatura e em outras artes por um grupo denominado ‘tradicionalistas’, através do imaginário da tradição e da saudade de tempos de ouro passados (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009).

Com uma economia em decadência, restava às elites nordestinas evocar um passado glorioso e inventar uma tradição que resguardasse elementos positivos de identificação. O Nordeste, supostamente por não estar corrompido pelos valores efêmeros da modernidade, abrigaria aquilo que um dia foi a essência do povo brasileiro. Era a grande cartada para a manutenção de privilégios alcançados ainda em uma sociedade rural, escravocrata e pré-capitalista (BARBALHO, 2004, p. 158).

O Nordeste seria o espaço do mando dos donos de engenho, do fogo morto das usinas, das assombrações, dos vaqueiros do sertão, mítico do cordel. O falar nordestino começa também a ser institucionalizado através do camponês pobre e mudo, do cangaceiro da infância, do coronel que dava ordem em cima do cavalo. Esta fase é marcada por elementos mortos na realidade e vivos apenas na memória dos artistas. . . . O moderno, para os nordestinos, ficou espremido entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ele havia sido posto, foi assumido como um valor em si, sem ser questionado. Tornando-se sinônimo de rural e de manifestações folclóricas, um mundo primitivo. Quando o tema é a cidade, sempre é a cidade antiga, não a moderna com suas mazelas (MELO; QUEIROZ, 2008, [s.p.]).

No grupo dos tradicionalistas, encontram-se artistas como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Ariano Suassuna e Luiz Gonzaga. Outra matriz, porém, também faz uma releitura da mitologia nordestina por uma ótica da esquerda, que coloca o povo sertanejo como lutador, incansável e eleva ao posto de heróis os cangaceiros e beatos, frutos de um contexto duro e miserável, mas que, mesmo assim, combatem as forças maiores da opressão (governo, latifundiários, etc.). Neste grupo de artistas, encontramos Jorge Amado, Graciliano Ramos, Cândido Portinari e Glauber Rocha.

Durante o século XX, o Nordeste vai ser apresentado tanto como um lugar subdesenvolvido quanto como o mais nacional, graças às suas tradições populares. O banditismo, o misticismo, a seca, o êxodo rural, a vida pacata do seu povo, os folguedos e estilos musicais servirão de inspiração para diversos artistas e movimentos. Em Pernambuco, talvez o mais conhecido e representativo deles seja o Movimento Armorial, nascido em 1970, e que tem em Ariano Suassuna o seu mais notório representante e principal coordenador. O Armorial aconteceu especialmente na literatura, mas suas ideias e estilo também extravasaram para a música, artes plásticas, artes gráficas e artes cênicas. Pode-se dizer

que a ideia principal do movimento era o resgate e a preservação das fontes ibéricas da cultura popular nordestina, criando uma imagem de Nordeste ibero-barroco. Ariano acreditava que esta seria a verdadeira difusão de expressões artísticas realmente brasileiras, baseadas nas expressões populares tradicionais da cultura nordestina somadas à arte erudita europeia. (BARROS, 2006; BARBALHO, 2004).

[...] a formulação mais sofisticada da tradição cultural nordestina do início da década de 1970, o Movimento Armorial de Ariano Suassuna. Valorizando expressões populares procedentes do sertão – xilogravura, literatura de cordel, música de viola, rabeça ou pífano – considerados como autênticas fusões das culturas indígenas, africanas e europeias. Esta cultura seria então efetivamente brasileira e capaz de resistir à cultura de massa, em especial à norte-americana. Esta variante cultural, voltada para o passado, se ocupava em anotar e preservar as manifestações populares ou as eruditas criadas a partir das populares. (OLIVEIRA, 2007, p. 11).

Na década de 1970, “o Movimento Armorial encontrou um espaço nos interesses de integração e segurança nacional e de elaboração de uma identidade brasileira promovida pelo regime militar. O que lhe valeu apoio por parte do Governo Federal.” (BARBALHO, 2004, p. 161). Mas a influência das ideias de Ariano ficou restrita ao estado de Pernambuco até meados dos anos 1990, quando o autor ganha uma grande notoriedade graças a adaptações de suas peças para a televisão. (BEZERRA, 2005).

Segundo Barbalho, a dramaturgia de Ariano e o Movimento Armorial como um todo “tornaram-se poderosas máquinas discursivas e de subjetivação da nordestinidade... afirmando a tradição como elemento identitário privilegiado da região.” (BARBALHO, 2004, p. 161).

Em um período de pós-modernidade, globalização e

hibridizações, as ideias e as obras de Ariano, por mais bem elaboradas que fossem, não fugiam da visão alegórica pré-moderna que existia do Nordeste e dos nordestinos.

Num momento posterior, o projeto Armorial vai dar continuidade ao vínculo da construção identitária do Nordeste com elementos de sua cultura tradicional, sedimentando a imagem da região como locus privilegiado da tradição e do pitoresco. . . . Em São Paulo e no restante da mídia nacional, longe de alcançar o poder, as ideias de Ariano se restringem a uma utopia político-estética que, embora figurem nas páginas de jornais e revistas, não encontram eco na esfera política. Fecha-se desta forma um ciclo que garante sobrevivência midiática a um estereótipo pré-moderno do Nordeste no âmbito nacional, reforçado por um modelo de política pública praticado na região. Por outro lado, essas mesmas ideias amealham uma legião de fãs que, fascinados com os relatos de uma cultura popular que muitos imaginavam perdida, vibram com o nacionalismo quixotesco a la Suassuna (BEZERRA, 2005, p. 8-9).

Outro movimento cultural de Pernambuco a ganhar popularidade nacional foi o Manguebeat, surgido no Recife na década de 1990. Se o Armorial de Ariano desqualificava a cultura de massa, o Manguebeat, assim como o antropofagismo dos Modernistas de 1930, o Tropicalismo baiano e a cena musical psicodélica pernambucana da década de 1970, que tinha como principais expoentes a banda Ave Sangria e o cantor Alceu Valença, tinha como ideia basilar a mistura de elementos regionais com influências externas. Os criadores do movimento usavam a metáfora de uma antena parabólica enfiada na lama. Segundo Fred Zero 4, líder do Mundo Livre S/A, uma das bandas basilares do movimento:

Nós até fazemos essa metáfora com o mangue, porque ele é um dos ecossistemas mais ricos em biodiversidade do mundo, berço da maioria das espécies marinhas, e a cidade do Recife também tem essa característica cultural de ser o berço de um monte de músicas e manifestações folclóricas, como o maracatu, a ciranda, o coco, a embolada e o frevo (SILVA, 2006, p. 25).

O Movimento Mangue é um exemplo perfeito de integração e reação de uma região periférica em sintonia com o processo de globalização. “Em vez de causar a morte das tradições musicais, o mangue tornou-as contemporâneas abrindo caminho para a articulação com o global.” (OLIVEIRA, 2007, p. 12). Existe, em movimentos como o Mangubeat, uma transformação, uma hibridização de culturas que até então eram consideradas incompatíveis. Neste fenômeno, a cultura local e o estrangeiro possuem igual importância.

Assim, artistas periféricos do Recife, que, no âmbito global, encontram-se em situação ‘subalterna’ em relação aos grandes centros, recriam a identidade nordestina, trazendo tanto elementos tradicionais, rurais e folclóricos como também aspectos urbanos, contraculturais e contemporâneos. “Também condenam, por esse procedimento, ideias de pertencimento que associam, de modo unívoco e atemporal, territórios e culturas.” (ANJOS, 2005, p. 51).

Podemos notar que a temática regional nordestina, em Pernambuco pelo menos, é tratada de duas maneiras bem distintas. Os artistas que se identificam com o Movimento Armorial procuram manter os elementos e características vernaculares imaculados, intocados o máximo possível, protegidos de qualquer forma dominante de cultura de massa estrangeira. Já outra ala, a do Movimento Mangue, usa os predicados regionais, rurais e artesanais de uma maneira mais subversiva, desconstruindo e deslocando essas propriedades identitárias para um contexto urbano, marginal e atual.

Regionalismo no cinema de animação pernambucano

O cinema de animação em Pernambuco é recente, o primeiro filme data de 1968. E, assim como em outras cinematografias realizadas

em regiões periféricas, o cinema de animação pernambucano utiliza-se bastante de símbolos e temáticas regionais como um dos principais artifícios para a estruturação de uma identidade regional, uma reação política e estética a um padrão globalizado e imperialista que vem dos grandes centros produtores, sejam eles nacionais ou internacionais. O problema que aqui se coloca tem por objetivo entender como os animadores de Pernambuco compreendem e utilizam estes elementos identitários.

Traçaremos a seguir um panorama histórico das obras desta filmografia, que dispõem de características regionais, buscando identificar nessas animações traços e referências estéticas e ideológicas dos movimentos Armorial e Mangue, que se baseiam na mesma matéria-prima, porém se apropriando e utilizando estes componentes regionais de maneiras bastante divergentes.

O primeiro destes filmes em que foi possível encontrar o uso de um elemento regional foi *As Corocas se Divertem*, de 1977. O diretor Fernando Spencer utiliza tradicionais bonecas de pano compradas em uma feira de artesanato na Bahia e as coloca para ‘contracenar’ com diversos objetos que tinha à mão em sua casa. Podemos observar, além das bonecas, outros artefatos que possuem uma ligação com o regional, mas que atuam mais como coadjuvantes, como é o caso de uma carranca e, no final, um boneco de barro. Os demais objetos, ao contrário, possuem um caráter muito mais urbano e global, como as placas de trânsito, o carrinho de brinquedo, as carinhas chinesas. Se formos observar *As Corocas* a partir da divisão tradicional ou não tradicional, podemos dizer que Spencer, apesar da época, ao se apropriar de objetos do artesanato e os deslocar para um outro contexto completamente diferente, mais urbano, está fazendo um tipo de fusão mais próximo da hibridização que foi implementada anos mais tarde pelo Movimento Mangue do

que da rigidez do Armorial.

A segunda animação é *A Saga da Asa Branca* (1979), de Lula Gonzaga. O filme mostra a viagem de uma ave (a asa branca do título) que foge da seca do sertão nordestino em busca de lugares em que possa sobreviver. A animação é uma alegoria da situação dos sertanejos que deixavam o interior do Nordeste em busca de melhores oportunidades nas grandes cidades. A obra de Lula, mesmo não se aproximando do Movimento Armorial, usa diversos estereótipos que atuam de formas diferentes na película. Ao mesmo tempo que evocam uma poética da saudade, um sertão utópico, realizam uma crítica social e política, trazendo a narrativa para um contexto mais real e atual e utilizando-se de uma figuração mais neutra. Estaria, então, essa obra um pouco mais voltada para o tradicional, porém sem ser extrema.

Na década de 1980, destacamos as duas produções autorais de Patrícia Alves Dias. *Presepe* (1986) retrata a história de dois bonecos de mamulengo¹ que criam vida e fogem pelas ruas de uma cidade grande. *O Pavão Misterioso* (1988) é a adaptação de um famoso cordel para a técnica de *stop motion*. Ambas se apropriam de elementos do artesanato como base para as histórias e a estética dos filmes, no caso, o mamulengo em *Presepe* (1986) e, em *O Pavão Misterioso* (1988), a literatura de cordel e, novamente, bonecos de artesanato. Enquanto o último preserva o texto do cordel e as figuras do artesanato dentro do contexto original, o primeiro já desloca a figura do mamulengueiro para uma cidade grande, onde sua arte é ignorada e desprezada. Isso talvez seja até uma metáfora do que a autora viveu durante a produção do curta, quando, segundo ela, os colegas de curso² desmereciam o uso de elementos de identificação nordestina dentro da animação. De toda forma, ambos os filmes de Patrícia seguem um modelo

mais tradicional.

Nos anos 2000, *Vida Difícil* (2000), de Rafael Barradas, contextualiza a história de uma família de sem-terra na Zona da Mata. Assim como *A Saga da Asa Branca*, *Vida Difícil* é um filme sobre questões sociais e políticas da região. Também, como o filme de Lula, foge de uma estética figurativa regionalista. Os personagens são ‘bonecos de palito’ desenhados com características do *cartoon*³ norte-americano e o cenário é mínimo, muito próximo ao estilo adotado pelos estúdios UPA e Zagreb Films. Talvez o elemento regional mais característico seja a música, executada em uma viola.

Em 2002, o cordel animado *A Árvore do Dinheiro*, de Marcos Buccini e Diego Credidio, é lançada no Anima Mundi Web. O filme é um exemplo de uma estética totalmente tradicional, desde a história, com todos os arquétipos do imaginário nordestino, até a figuração de um Nordeste “sem espaço físico e sem tempo cronológico, mas com um tempo e espaço imaginários” (MELO; QUEIROZ, 2008, n.p.). As imagens emulam a xilogravura das capas dos folhetos de cordel, a narração é feita em versos de sextilha com um sotaque carregado e, por último, a música também se utiliza de uma viola que toca a chamada ‘escala sertaneja’ bastante característica. O filme possui uma ânsia pela autenticidade dos elementos regionais e foi realizado justamente pensando em se preservar o máximo possível a tradição do cordel: desde os personagens estereotipados, como o coronel e o diabo, até o próprio movimento dos personagens, que é mais limitado para combinar com a simplicidade das imagens (BUCCINI, 2003).

Em 2005, mais um *stop motion* é realizado com bonecos do artesanato. *A Morte do Rei de Barro*, de Plínio Uchôa e Marcos Buccini, dá vida a bonecos de barro, muito populares nas feiras de artesanato, para contar a história de um duelo entre dois bandos

[1] Um tipo de fantoche típico do nordeste brasileiro.

[2] Patrícia produziu o filme no Rio de Janeiro durante um curso oferecido pela Embrafilme em parceria com a National Film Board do Canadá.

[3] Estilo de desenho e animação inventado pelos primeiros estúdios norte-americanos e que, por muito tempo, tornou-se sinônimo de desenho animado.

de cangaceiros. Assim como em *As Corocas* e *O Pavão Misterioso*, os verdadeiros bonecos de barro foram usados na filmagem, aproximando-se, dessa forma, de uma ideia de preservação da integridade dos elementos regionais. Porém, *A Morte do Rei de Barro* ‘quebra’ um pouco esta pureza ao lançar mão de uma montagem rápida de vídeo clipe, movimentos de câmera inspirados em filmes modernos, como *Baile Perfumado* (1996) e *Matrix* (1999), e uma narrativa menos tradicional, com cenas ‘soltas’ e desconexas. Também em 2005, *SomoS SomoS*, de Paulo Leonardo Fialho e André Pyrrho, contextualiza um antigo conto francês na Zona da Mata. Porém, ao invés de uma representação fiel dos canaviais, casas de taipa e usinas de açúcar, os autores apresentam estas locações através de uma lente surreal e lisérgica.

Em 2007, *O Jumento Santo e a Cidade Que Acabou Antes de Começar*, de Leonardo Domingues e William Paiva, retoma as figuras da xilogravura, os arquétipos e o humor presentes nas histórias tradicionais de cordel para recontar a história da criação bíblica do mundo. No mesmo ano, Fernando Jorge e Leandro Amorim lançam *Até o Sol Raiá*, uma animação 3D com elementos da cultura popular nordestina. O filme se passa na sala de um artesão que cria bonecos de barro que ganham vida quando uma gota de sangue cai na cabeça de um deles. O curta, assim como ‘*O Jumento Santo*’, também trabalha os clichês tradicionais dos filmes sobre o Nordeste, porém dando uma roupagem mais comercial do que, por exemplo, *A Morte do Rei de Barro*. Assim, em *Até o Sol Raiá*, os bonecos de barro são caricaturados e ‘embelezados’ para atender a um padrão estético global, comum na arte da animação que é praticada em grandes estúdios. Os movimentos são ‘realistas’ e o filme utiliza-se com maestria de todos os princípios da ‘boa animação’. *Até o Sol Raiá* maquia esses elementos regionais para

torná-los mais ‘consumíveis’ e os utiliza como ‘embalagem’ para uma trama comum.

A Quase Tragédia de Mané ou o Bode que ia Dando Bode (2008), de Ricardo Mello, também se baseia no estilo cordel, porém só na parte textual. As imagens do filme são baseadas nos desenhos do cartunista Samuca e fogem do estilo de xilogravura tradicional. Em 2008, Lula Gonzaga lança um filme realizado em uma oficina. *Desenhando Culturas* é uma colagem de diversas cenas, cada uma desenhada e animada por um aluno diferente, mostrando um tipo de dança ou folguedo popular. Nota-se que a inspiração de todos são as xilogravuras tradicionais, mas o estilo varia tanto que, muitas vezes, perde-se essa ligação estética.

Outra animação baseada em cordéis, *A Peleja dos Guerreiros Sá & Úde contra os Monstros Do & Ença no País dos Tropic & Ais* (2009), de Wilson Freire, utiliza um traço mais regular e limpo de xilogravura, mais próximo do estilo do artista Gilvan Samico. Os desenhos fogem um pouco do convencional ao configurar os personagens para parecerem robôs, com as juntas formadas por roldanas e engrenagens. O filme é todo cantado em verso, apelando para a musicalidade nordestina.

Morte e Vida Severina (2010) adapta não só o poema, mas uma história em quadrinhos desenhada por Miguel Falcão para a animação 3D. Na parte narrativa, temos a mesma história do retirante Severino, que sai do sertão em busca de uma vida melhor no Recife. O poema de João Cabral de Melo Neto é uma ode à força do sertanejo que luta para sobreviver às injustiças da seca, dos latifúndios e da miséria urbana. Esteticamente, o filme surpreende ao adaptar com precisão, para a técnica 3D, as imagens criadas por Miguel para a HQ. Trata-se de uma plástica que, apesar de ser em preto e branco, foge do estilo tradicional do cordel e outras

representações comuns do Nordeste, dando uma personalidade singular ao filme.

A partir de 2010, uma grande quantidade de filmes com temáticas regionais são realizados nas oficinas do Cine SESI. A ideia da equipe é, em uma semana, pesquisar, roteirizar e produzir uma animação sobre alguma característica da cidade em que a oficina está sendo realizada. O interessante é que a abordagem, geralmente, foge do convencional e dos estereótipos, apelando para histórias mais peculiares com técnicas artesanais e experimentais. Destacam-se alguns filmes: *Lembranças de Naiara* (2010), *Terra de Brincantes* (2011), *O Som da Luz das Estrelas* (2011), *Lençol de Areia* (2012), *Pé de Tambor* (2013) e *Fim de Feira* (2014).

Em alguns filmes, o regionalismo está bem mais diluído, como é o caso de *Dia Estrelado* (2011), de Nara Normande. Nara é uma das realizadoras que tenta fugir do estereótipo da ‘cultura nordestina’. Ela até admite que, no começo, a ideia, ao fazer um filme sobre a seca, era ambientá-lo no sertão, porém, durante o desenvolvimento do curta, ela tentou ao máximo deixá-lo mais universal:

Eu queria que fosse uma região árida, queria que remetesse um pouco ao sertão, porque também tem essa coisa que todo mundo fala sobre o sertão e tal e eu tinha essa coisa de querer falar sobre a água. E as pessoas associam um pouco com o sertão, . . . tentei quebrar um pouco com algumas ideias colocadas no filme durante o processo. Acho que . . . são formas, maneiras de abordar, né? Se você pega um filme que aborda de alguma maneira o sertão você não pode achar que é um filme de sertão e pronto. Porque tem N maneiras de você falar sobre isso, sobre o sertão. E tem coisa que fica legal, mas tem coisa que fica batida. . . . Eu mostrei esse filme na Romênia e eles associaram a um lugar lá deles, e isso é massa, sabe? É universal nesse sentido. Não tem tipo um forró tocando, a música quando toca é uma coisa mais estranha E aí eu acho tranquilo, porque a associação mais próxima é o sertão mesmo e eu não vou negar isso e foi a ideia inicial e não tem para que negar isso, né? (NORMANDE, 2015, n.p.).

Salu e o Cavalo Marinho (2014), de Cecília da Fonte, conta a história da infância de Mestre Salu, um famoso músico popular pernambucano. O filme procura mostrar de uma forma legítima e autêntica elementos do folgado do cavalo marinho e alguns costumes da Zona da Mata de Pernambuco. Cecília teve todo um cuidado documental ao exigir que desde a vegetação, passando pelas vestimentas, e até os passos das danças fossem retratados com fidelidade. A linguagem visual e narrativa é totalmente voltada para o cinema de animação mais convencional. Podemos, então, entender que o filme utiliza uma linguagem cinematográfica universal para abordar uma temática bem específica da região.

Por último, analisaremos as obras da Produções Ordinária, *Noisé* (2014) e a série *Lá Vem* (2015-2016). Em ambos os casos, os elementos identitários nordestinos servem como base. O primeiro se baseia tanto em expressões da linguagem urbana do Recife quanto no modo de ser arquetípico do recifense. Já o segundo promove figuras típicas do folclore e da mitologia urbana do estado. Todas as obras são feitas através de recorte de fotografias e desenhos de maneira analógica e prezam por uma narrativa não linear, pelo humor satírico e o *nonsense*. Os filmes da Produções Ordinária literalmente desconstroem e reconstroem elementos da cultura pernambucana, tanto de origem rural quanto urbana. Podemos, inclusive, inferir que são obras pós-Mangue, que vão além da mistura ‘comportada’ realizada pelo Movimento Mangue nos anos 1990. Enquanto Chico Science⁴ e contemporâneos criavam obras híbridas, porém respeitando tanto a raiz local quanto o que era importado da cultura global, os filmes da Produções Ordinária são iconoclastas e corrompem não só os símbolos locais como os internacionais e também o fruto desta mistura. O Movimento Mangue, inclusive, é ‘atacado’ em alguns segmentos de *Noisé*

[4] Músico fundador e principal expoente do Movimento Mangue.

(2014).

Ideias conflitantes em relação aos elementos identitários nordestinos

Podemos notar, quantitativamente, que uma ideia mais tradicional e estereotipada da cultura nordestina prevalece nas obras de Pernambuco. Notamos também, pelo discurso dos autores mais ligados ao cinema de animação comercial e ortodoxo, que esta tradição tem muito valor e deve ser explorada e preservada. Para muitos, este seria o grande diferencial das obras cinematográficas de Pernambuco.

O recurso gráfico regional traz muito a linguagem da terra. Falta uma dedicação maior de resgatar mais profundamente essas raízes e um aprimoramento técnico para juntar com os roteiros bons. Vejo muitos roteiros bons e a animação não tem o capricho que o roteiro tem. (RODRIGUES, 2015, n.p.).

Observa-se também que existe uma preocupação de usar a técnica para preservar características destes elementos identitários de forma pura. Ao discutir sobre uma vinheta feita para a Rede Globo usando o visual da xilogravura de J. Borges, o animador André Rodrigues manifesta este desejo de preservar as características originais da obra:

Na minha própria animação, senti falta de tempo para estudar mais a arte e entender como o próprio J. Borges conceitua aquilo ali. Eu só estava vendo e replicando, eu não estava pensando como ele pensa para fazer aquilo ali. Você põe um universo que é bidimensional, 'chapadão' e eu não estava conseguindo explorar aquilo ali. Eu ainda estava muito preso à profundidade, tentei dar uma profundidade e, para mim, fugiu da estética da xilogravura. (RODRIGUES, 2015, n.p.).

Da parte dos animadores que trabalham com produtos mais comerciais, nota-se uma preocupação de não só preservar a

cultura e explorá-la, mas também torná-la acessível em um âmbito nacional e até global. Isso corrobora a realização de obras como *Até o Sol Raiá* e *Salu e o Cavalo Marinho*, que, mesmo sendo tradicionais em relação ao conteúdo, fogem da figuração mais primitiva, como os traços da xilo e os bonecos de barro para investir em uma aparência mais comum e universal. Em termos de roteiro, também se espelham nas narrativas ortodoxas do cinema comercial internacional, porém, contextualizadas no ambiente regional, em sua maioria, na área rural do estado.

Eu acho que, da mesma forma que você consome algo mais comercial, como *O Senhor Dos Anéis*, que é uma coisa de mitologia nórdica, acho que a gente tem também que ter o orgulho e talvez seja apenas uma coisa que a gente não esteja sabendo fazer, que é trabalhar o regional, sem deixar de lado o fato que as pessoas de fora podem se identificar. Então pode ser uma coisa louvável que seja regional, mas que tenha a veia universal e que todo mundo se identifique e que seja uma coisa de identidade nossa. (SOARES, 2015, n.p.).

Isto se dá porque, realmente, a estética pura de algumas obras pode encontrar barreiras, especialmente fora do país. Um exemplo foi o filme *A Morte do Rei de Barro*, que não conseguiu uma penetração tão boa em festivais internacionais muito porque não havia uma identificação dos curadores estrangeiros com os bonecos de barro do artesanato e nem com o sentido do cangaço. Outro exemplo é *O Jumento Santo*. William Paiva, ao falar da concepção do filme *Voltage* (2008), argumentou sobre “a ideia de fazer um filme sem diálogos [no caso, *Voltage*], numa tentativa de romper as fronteiras que ‘*O Jumento Santo*’ encontrou, por ser falado não só em português, mas em ‘pernambucês’ carregadíssimo.” (PAIVA, 2016, n.p.).

Já autores que se identificam mais com o cinema experimental e autoral entendem que estes elementos estão presentes no dia

[5] Um trocadilho com o folgado popular chamado bumba meu boi.

[6] Telefone Colorido foi um coletivo artístico pernambucano que tinha no audiovisual uma de suas principais áreas de atuação.

[7] Artesão pernambucano famoso pelos seus bonecos de barro.

a dia, e que não adianta fugir deles. Porém, estes animadores compreendem que o uso impensado, desleixado e negligente destes signos 'puros' seria apenas uma reprodução pobre e estereotipada, que não contribui em nada com a filmografia e com a cultura do estado. Estas alegorias culturais, portanto, devem ser ressignificadas e tiradas da zona do conforto e do sentido estereotipado e tradicional.

Devo confessar que eu já vim de uma escola criticando a necessidade de se utilizar de padrões estéticos regionais para contar histórias regionais. [...] O pessoal *underground* tem um termo que é 'bumba meu ovo'⁵, galera da universidade, [UFPE], do Telefone Colorido⁶. Cheguei em Recife vendo isso. Eu tinha uma ideia de fazer um encontro armorial de arte nova, Armoriarte. Tiraram a maior onda [de mim]. E hoje eu tenho um pé atrás de iniciar com a xilo e com a 'pegada' cultural... Mas agora eu vejo que é importante para manutenção e difusão de alguns símbolos, algumas prerrogativas estéticas, que não são nem nossas, vieram de fora, da África, Portugal, mas que aqui teve uma junção diferente. Eu acho muito bom que se preserve e que se recicle e se reveja. O caboclo de lança, se tivesse um herói no Brasil seria ele. A cultura popular, o primitivo, entra imbricado em um bocado de coisa, de conflito social, de autoestima histórica, de repressão, cultura negra, entra numa celeuma que é um lugar que tem de ter muito cuidado. Para você não estar utilizando uma estética a seu serviço, mas para aquela comunidade que gerou aquilo ali de fato. Vitalino⁷ tem um lugar específico, ele não é uma técnica como aquarela. (NUNES, 2015, n.p.).

Para estes artistas, não é uma questão de não usar estes elementos, mas de como usá-los dentro do filme. Trata-se de como, a partir do contexto em que estamos todos imersos, uma nova ideia será trabalhada. Enquanto os realizadores mais ortodoxos buscam o estereótipo e a pureza, os experimentais buscam a novidade. Existem, inclusive, argumentos, entre os cineastas autorais, que entendem que o modelo tradicional e estereotipado do Nordeste está ligado a um fator mais comercial, já que, de fato, já existe um espaço no mercado no qual os bens culturais desta formação

identitária tradicional do Nordeste circulam com facilidade.

Como trabalhar isso sem ser apelativo? É muito mais louvável quando é por uma investigação artística e não por uma manutenção de uma estética. Não é só para manter aquilo ali, é para investigar. Fazer por fazer é erro em qualquer lugar. Primeiro, a história tem de pedir muito isso, e investigar ao ponto de não cair no banal. (NUNES, 2015, [s.p.]).

Mas é isso, o jeito de abordar e não exatamente o tema. Eu não acho errado [usar elementos regionais], mas a gente tem que se questionar do porquê e se é honesto e sincero. Eu quero fazer isso mesmo? E se for honesto e for passar no sertão, não tem problema nenhum. Eu só acho que você tem que se questionar bem sobre a abordagem do que você quer falar. É pensar assim: mas isso aqui não já foi muito usado, porque que eu vou fazer de outra forma? Eu não sou contra, mas é que, como já foi usado muito, eu acho que tem que tomar cuidado quando for usar. Acho que é isso, tomar cuidado porque tem muita gente mesmo que tem aversão. O pessoal que está começando acha que é isso, sabe? O Nordeste é isso, vamos fazer assim porque agrada mais. Os sulistas adoram, é bem aceito. Então eu acho que tem um pouco disso, sabe? Uma inocência por um lado e por outro não. (NORMANDE, 2015, n.p.).

Estes cineastas acreditam que o uso exagerado de representações regionais pode ser encarado como limitante para a filmografia do estado. Eles acreditam em uma pluralidade maior, talvez maior do que a dos anos 1990.

Acho que ficou impregnado um pouco de você achar que o regional é só o forró, que o regional é o cordel e que o regional é só isso. E não é, né? É super completa a nossa cultura, tem influências de mil coisas e de coisas atuais. Então, agora você pega e senta e faz filmes que contestem o modelo de cidade que a gente vive, é uma modinha. Naquela época, era o mangubeat. E não é exatamente uma modinha, são as angústias dos tempos que a gente vive. Passou essa necessidade de se afirmar... Tinha essa necessidade de se unir, e agora não, acho que até se a gente conseguir quebrar isso, de mostrar que filme nordestino não é só isso, tem muita coisa. (NORMANDE, 2015, n.p.).

Essa valorização das questões regionais, sob os argumentos de Albuquerque Júnior (2009), foi algo construído a partir de intenções políticas que acabaram resultando em um discurso estético de empoderamento e resistência dentro das artes nordestinas. Estas ideias foram hegemônicas por décadas, porém nota-se que, especialmente a partir da década de 1990, este embate simbólico, entre o tradicional e o não tradicional, começou a se fortalecer. O Movimento Mangue, como dito anteriormente, foi uma ruptura dessa tradição extremista, que existia, por exemplo, no Movimento Armorial.

No entanto, mesmo dentro do contexto do Mangue, existia uma certa obrigatoriedade de se recorrer aos elementos regionais. Vinte anos depois da morte de Chico Science, o maior expoente do Maguebeat, o que podemos notar é uma ruptura cada vez maior com a estética do regional tradicionalmente aceita como tal. Autores mais jovens, ao utilizar elementos identitários, tendem a criticar e, muitas vezes, desconstruir não só a estética mais tradicional, mas também o hibridismo tão característico do Movimento Mangue.

Com essa coisa de ter destaque os filmes daqui, tipo *Baile Perfumado*, é muito forte nesse sentido, é muito daqui né? Teve uma coisa que ficou assim muito tempo. E nesse momento que a gente tá, não precisando mais, pode fazer, mas a gente não precisa mais fazer filme assim. (NORMANDE, 2015, n.p.).

Das 168 animações pernambucanas catalogadas no estudo que originou este artigo, cerca de 48 apresentam elementos identitários da cultura nordestina, ou seja, quase um terço de toda a produção animada pernambucana recorre a estas características. No entanto, a maior parte destas (27) foi realizada de 2010 para cá, o que também significa quase um terço de todos os filmes animados realizados nesta década (Figura 1). Também foi possível observar,

através do discurso dos realizadores, que a maneira de encarar, de lidar e de utilizar estes elementos varia bastante e possui uma forte relação com o pensamento hegemônico de cada época sobre o assunto.

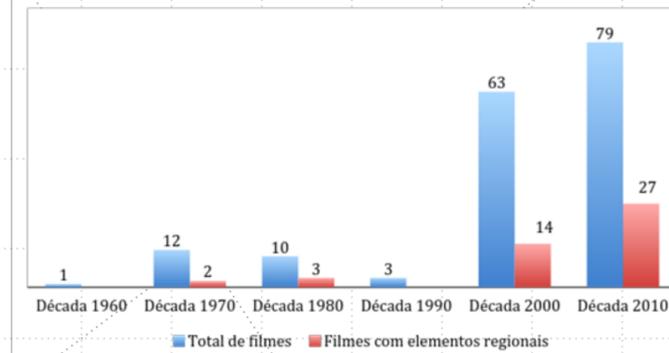


Figura 1. Gráfico – Filmes com características identitárias nordestinas
Dados referentes a julho de 2016. Fonte: autor.

Observando os filmes, nota-se que boa parte deles ainda utiliza um modelo característico do Movimento Armorial geralmente este estilo é empregado por animadores com um estilo mais comercial e tradicional. Existe, porém, uma volta a um cinema de animação experimental mais radical, como o ocorrido na década de 1970, durante o Ciclo do Super-8. Estes animadores experimentais fogem do tema ‘regional’, ou se apropriam dele, deslocam-no e deturpam todos os traços pré-concebidos do que seria a ‘cultura nordestina’. Estes autores defendem uma outra visão acerca da cultura do Nordeste. Trata-se de uma visão mais urbana, mais moderna, mais universal, mas mantendo traços identitários que eles compartilham e vivem no dia a dia. O livreto de Cordel, que influenciou Lula Gonzaga ainda na infância, para muitos realizadores atuais, representa menos a identidade nordestina do que a decoração de espaços urbanos alternativos da cena cultural

recifense contemporânea.

Por fim, podemos inferir que as diversas condições periféricas, como as encontradas na animação pernambucana, acabam modificando e subvertendo os ditames de produção considerados universais, presentes em filmografias que encontram seu contraponto nos cinemas ditos “experimentais” e “autorais”. Como foi notável neste estudo, regiões fora do *mainstream* (como é o caso da animação pernambucana) podem adicionar outras dicotomias, outras problemáticas, sugerindo, desse modo, diferentes ansiedades e motivações: a relação com a temática regional, por exemplo. Assim, o contexto da animação pernambucana foge destes embates externos internacionais e gira em torno de dicotomias ligadas a questões próprias de seu espaço de vivência. Porém, nota-se que, com o amadurecimento do campo da animação no estado, estes mesmos enunciados vão se modificando, e as temáticas, estéticas e processos universais começam a ganhar força no contexto cultural do estado.

Referências:

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Jr. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: a arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de longe**: o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/6322951/Cantiga_de_Longe_-_O_Movimento_Armorial_e_a_proposta_de_uma_m%C3%BAsica_de_concerto_brasileira Acesso em: 26 fev. 2019.

BEZERRA, A. Estrela Armorial: a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional. **Anais... XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** -UERJ. São Paulo: Intercom, 2005).

BUCCINI, Marcos. A abstração do movimento: uma aplicação em cordel animado. **2o Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. Rio de Janeiro - RJ. 2003.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**. São Paulo: Nobel, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HATA, Luli. **O cordel das feiras as galerias**. 1999. 215p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 1999. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270030> Acesso em: 26 fev. 2019.

MELO, Mayra Cristine de; QUEIROZ, Meiriédna. 'A árvore do dinheiro': uma narrativa mitológica nordestina. **Razon y palabra**. n. 60, v. 13, jan-fev, 2008. [n.p.]. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n60/melo_queiroz.htm Acesso em: 15 fev. 2019.

NORMANDE, Nara. Entrevista concedida ao autor. Recife, 17 jun. 2015.

NUNES, Maurício. Entrevista concedida ao autor. Recife, 22 abr. 2015.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A invenção do nordeste e do nordestino. **Anais... do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, Recife, PE, 2007. pp.1-15.

PAIVA, William. Entrevista ao autor realizada por e-mail. 12 jan. 2016.

RODRIGUES, André. Entrevista concedida ao autor. Olinda, 02 out. 2015.

SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos. **Transformações do popular na cultura contemporânea**: tradição e inovação na Recife dos anos 90. Monografia do Prêmio Silvío Romero, CNCP/IPHAN, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, Felipe. Entrevista concedida ao autor. Recife, 02 out. 2015.