

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”¹

Felipe Cardoso de Souza *

DOI: 10.11606/issn.2318-8855.v9i1p249-267

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar as representações construídas sobre o nordeste brasileiro nas obras cinematográficas *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado* (2001), dirigidas pelo cineasta Walter Salles. Metodologicamente, dialogamos com Hall (1998) para trabalharmos com o conceito de “identidade”; com Chartier (1990) e sua contribuição acerca do conceito de “representações”, considerando o cinema enquanto palco de representações; e com Ellsworth (2001) para trabalharmos com o conceito de “modos de endereçamento”, admitindo que o filme é um produto fabricado e pensado para um determinado público alvo a partir de determinadas intencionalidades. Os resultados obtidos por meio de nossa análise apontam para reproduções e permanências de uma imagem estereotipada sobre o Nordeste. Portanto, buscamos a partir deste trabalho contribuir com uma narrativa que problematize a construção destes discursos estereotipados sobre esta região brasileira.

Palavras-chave: Cinema; Identidades; Nordeste; Representação.

* Graduando em História pela Universidade Federal de Campina Grande – Campus I. Contato: felipecardosogt@gmail.com.

¹ Este artigo é resultado das discussões realizadas na disciplina de História do Nordeste, oferecida pela Unidade Acadêmica de História da Universidade Federal de Campina Grande – Campus I, no semestre letivo de 2019.2, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima e o Prof. Dr. Giuseppe Roncalli Ponce Leon de Oliveira, aos quais dedico meus agradecimentos pelas suas contribuições em minha formação.

INTRODUÇÃO

O homem é um animal dotado de sentimentos. Desta forma, o cinema tem a capacidade de ativar determinados sentimentos e sensações, como a tristeza, a revolta, felicidade e inquietações. Consequentemente, o cinema veio a ser a partir do século XX e da sua própria evolução técnica um poderoso e vendável produto da indústria cultural. Já na década de 1920 os intelectuais concebiam o cinema enquanto um veículo cultural-ideológico, como destaca Ferro (1992, p. 27):

Assim escrevia Leon Trotsky em 1923: “O fato de até agora não termos dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda”. “Apoderar-se do cinema”, “controlá-lo”, “dominá-lo”, essas são expressões encontradas constantemente em Trotsky, Lenin, Lunatcharski. O sentido dessa determinação está explícito e o contexto indica igualmente seu campo e sua destinação: “O cinema (...) deve ser um suporte para a educação das massas”.

O referido autor ainda afirma que o cinema sozinho pode suscitar uma revolução (NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON, 2009). Para Hobsbawm, o cinema influencia decisivamente na “maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo”².

Para além de uma ferramenta ideológica, o cinema ainda se apresenta enquanto um palco de representações, capaz de substituir uma imagem real por uma imagem intencionalmente fabricada, dando a ver uma coisa ausente, distinguindo o que representa e o que é representado, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. (...) A representação é um instrumento

² Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko para o jornal Folha de São Paulo em 04/06/1988 apud Kornis (1992, p. 1).

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

de conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é (CHARTIER, 1990, p. 20).

O autor ainda destaca que as representações resultam de uma construção coletiva, determinada “pelos interesses de grupo que as forjam” (Ibidem, p. 17), portanto, intencional.

Desse modo, o cinema assume importante papel na construção de identidades a partir das imagens e representações sociais transmitidas pelas telonas. Considerando, portanto, o cinema não somente enquanto estética e linguagem, mas como palco de representações e permeado por intencionalidades, este trabalho tem como objetivo analisar as representações construídas sobre o Nordeste brasileiro nos filmes *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado* (2001), dirigidos pelo cineasta Walter Salles.

Dentre os recortes possíveis, pretende-se, em primeiro plano, investigar quais são as imagens identitárias construídas sobre esta região brasileira, considerando a seleção de cenas e aspectos de produção destes filmes; pretende-se ainda compreender o que estas narrativas fílmicas sugerem de novidades ou de permanências no cenário das práticas discursivas sobre a ideia de Nordeste, uma vez que falar sobre este conceito é falar de certa ambiguidade em função do apelo de parte da mídia e da indústria cultural na construção de sentidos sobre um Nordeste homogêneo e “atrasado” em relação ao eixo sul do país, buscando, portanto, compreender o que este premiado diretor brasileiro tem a apresentar sobre o nordeste brasileiro nas obras selecionadas.

De acordo com Morettin (2003, p. 31), “as películas de reconstituição histórica são importantes também pelo que dizem a respeito do seu presente, do momento em que foram feitas e não propriamente pela representação do passado em si”. Para este autor, “trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto” (Ibidem, p. 40).

A respeito do conceito de “Nordeste”, destacamos o que Albuquerque Júnior (2011) chama atenção, para o fato de que até início do século XX o Brasil era dividido espacialmente entre norte e sul, não existindo, portanto, o conceito de Nordeste. Para este autor, a construção deste conceito partiu de interesses políticos e econômicos, resultantes do contexto histórico do final do século XIX e início do XX, em que as elites do Norte perderam a hegemonia política e econômica do país, agora nas mãos das elites do eixo sul.

Concomitante a este processo, percebe-se a tentativa de se construir um projeto de identidade nacional, ou de identidades nacionais, em que, para Albuquerque Júnior (2011), os sentidos de existência locais seriam cada vez menos importantes em detrimento de sentidos que agrupassem um espaço maior, o que o autor chama de um “novo regionalismo”:

A década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 60).

Diante deste projeto de nação, determinadas práticas diferenciadoras dos diversos espaços são trazidas à luz, para dar materialidade a cada região. A escolha de

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. A escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões (Ibidem, p. 61-62, grifo nosso).

Desta feita, constroem-se imagens sensíveis sobre as regiões, mas que “muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um Estado ou uma área que são apresentados e descritos como ‘costumes do Norte ou do Nordeste’ ou ‘costumes de São Paulo’” (Ibidem, p. 55). Neste sentido, a construção destas imagens perpassa o tempo, sendo apropriadas e reproduzidas pelos meios de comunicação e pela indústria cultural, a exemplo do cinema, imagens estas impostas como verdade a partir da repetição (Ibidem, p. 62).

O NORDESTE DE WALTER SALLES

A partir da análise das obras fílmicas, percebemos que Walter Salles busca construir uma identidade homogênea sobre o Nordeste, em que não há contrapontos durante as narrativas, mas analogias construídas de forma fixa e que reproduzem as imagens estereotipadas sobre o Nordeste. Percebemos a recorrência de elementos identitários como: a figura do Padre Cícero, a seca, a cantoria popular, o vaqueiro, os códigos de honra ligados às tradições, o analfabetismo, rivalidades entre famílias, flagelo e pobreza.

Em *Central do Brasil* (1998), a exemplo, destacamos a cena em que Dora e Josué brincam de acertar pedras dentro de um recipiente metálico enquanto, ao fundo, é

reproduzida uma cantoria, bem como, as imagens de procissão dos romeiros, que aparecem fortemente enquanto uma identidade construída sobre um Nordeste ligado às tradições do catolicismo popular, representado pela figura do Padre Cícero Romão.

Em *Abril despedaçado* (2001), por sua vez, percebemos a representação de uma região de condições socioeconômicas de pobreza, mas compensada por valores tradicionais do nordestino enquanto “homem macho”, ideia essa que reproduz o estereótipo de virilidade construído no imaginário produzido sobre o Nordeste, o que Albuquerque Júnior (2013) chama de “invenção do falo”.

Estas representações construídas sobre o Nordeste de Walter Salles não se diferem muito daquelas apresentadas por Euclides da Cunha em *Os sertões*, em meados do início do século XX, em que Euclides apresenta a região enquanto um lugar inóspito, de cultura com características que estabelecem um choque do observador (Euclides da Cunha) em relação ao eixo sul do país, seu lugar de fala. Euclides se refere à região como “sinistra e desolada”, um “estranho território”, uma “travessia torturante”, local “inóspito” (CUNHA [1902], p. 6-7). O autor continua descrevendo o espaço enquanto “martírio da terra [...] de um lado a extrema secura dos ares, [...]. De outro, as chuvas que fecham, de improviso, os ciclos adurentes das secas, precipitam estas reações demoradas” (Ibidem, p. 8).

A relação entre a obra de Euclides e as obras de Walter Salles se dá ao pensarmos nas repetições criadas pelo cineasta: de imagens sobre o Nordeste euclidiano, de cem anos atrás do contexto de criação dos filmes - pobre, desolado, inóspito, ligado às tradições culturais e às intempéries da terra, sugerindo-se pensar, portanto, numa história sem mudanças, fixa e permanente.

No entanto, chamamos atenção para o contexto em que Euclides viveu e aos

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

interesses que forjaram a sua escrita sobre a região. Para Gomes (2012), o regime republicano no Brasil fora recentemente instaurado e precisava legitimar-se na sociedade; neste sentido, Euclides da Cunha afirma que “a região incipiente ainda está preparando-se para a vida” (CUNHA [1902], p. 10), sugerindo a ideia da chegada da república naquela região, juntamente aos ideais de modernidade e progresso que este regime prometia, devido a isso o escritor faz uso de conflitos de identidades opostas, como o paulista (o escritor) *versus* o sertanejo, litoral *versus* interior e sertão *versus* civilização.

De acordo com Hall (1998), estas definições identitárias partem também, e principalmente, do próprio contraponto entre o “eu” e o “outro”, o “observador” e o “objeto”. Neste sentido, o referido autor destaca ainda que estas definições não são fixas nem permanentes, pois partem de uma construção estabelecida entre o indivíduo, o mundo ao seu redor e à sua cultura, mundo, cultura e indivíduo que mudam conforme o passar do tempo.

A própria biografia do cineasta induz a questionamentos. Walter Salles é carioca, fluente em vários idiomas e pertencente a uma das famílias mais ricas do Brasil, segundo a revista *Forbes*³, biografia esta que nos sugere pensar qual sua relação com o Nordeste e o que ele, enquanto indivíduo, consumiu de informações e representações sobre a região.

Durante a narrativa de *Central do Brasil* (1998), outro elemento que constitui a teia de representações sobre o Nordeste de Walter Salles é a imigração. Neste sentido,

³ Disponível em <<https://www.forbes.com/profile/walther-moreira-salles-junior/#19a9be344bf4>>. Acesso em: 24 jan 2020.

chamamos atenção para a origem das pessoas que pedem para Dora escrever suas cartas, como Mimoso/PE e Cansanção/BA (cidades interioranas do Nordeste). Não obstante, as representações construídas sobre este nordestino imigrante não tratam de qualquer imigrante, mas daquele trabalhador simples e analfabeto, sugerindo que todos teriam a mesma trajetória e reafirmando a ideia do Nordeste como o lugar inóspito descrito por Euclides da Cunha.

Em *Abril despedaçado* (2001), a figura do irmão mais novo de Tonho, chamado de “Menino” por não ter nome, reforça esta anulação de subjetividades, colocando toda a sociedade sob os mesmos padrões culturais, sociais e econômicos, uma ideia de homogeneização do Nordeste por parte do diretor em análise.

Para além dessas imagens, destacamos também outra cena que chama atenção, que é o anúncio que Josué faz nas ruas de que Dora é “escrevedora” e escreve “cartas para o santo”, enquanto passavam pelas terras das romarias. Chamamos atenção para dois elementos que o diretor insere enquanto partes da identidade do nordestino: 1) a astúcia, que é colocada enquanto elemento de sobrevivência, o que Certeau (1998) chama de tática e, 2) o “fanatismo” e a “ingenuidade”, presentes em quem acredita entrar em contato direto com “o santo” a partir das cartas de Dora. Estas imagens reforçam os discursos de pobreza e tradição reproduzidos por Walter Salles.

Desse modo, sugerimos pensar em mais uma associação com o texto de Euclides, em que o autor apresenta o nordestino enquanto “homem forte”, sendo forjado a partir das dificuldades da terra - um território difícil de se viver que forma um homem forte e ao mesmo tempo dependente do favor do “santo”, que o protege das intempéries da vida e dá-lhe forças para superá-las.

No retorno de Dora e Josué ao Nordeste, Dora passa a escrever as cartas das

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

peessoas que buscavam se comunicar com seus familiares do eixo sul do país, portanto, um exercício contrário. Neste momento, as imagens até então imaginativas sobre o Nordeste de *Central do Brasil* (1998) convertem-se em materiais, uma vez que o autor apresenta o cenário de um Nordeste seco e pobre.

Outro elemento que marca as representações de Walter Salles sobre o Nordeste é a vingança. Em *Abril Despedaçado* (2001), a ideia de vingança se apresenta enquanto um elemento marcante nas tradições da “sociedade nordestina”⁴, um valor que é sobreposto inclusive à vida.

Esta ideia de representar uma sociedade a partir de suas tradições sugere uma permanência, uma História êmica, ligada aos valores do passado que dão peculiaridade àquela determinada sociedade. No filme em análise, percebemos a ênfase nestas representações, baseadas em uma história de tradições e de valores ligados à uma determinada sociedade, a saber, o Nordeste dos filmes dirigidos por Walter Salles, construído por imagens estereotipadas de flagelo, fanatismo e tradição.

De forma geral, o enredo se dá a partir da rivalidade entre duas famílias: família Breves *versus* família Ferreira. As disputas atravessavam algumas gerações, sendo a maior parte por questões de terras, o que já sugere uma ideia de Nordeste ligado ao rural e aos latifúndios. Apesar do recorte temporal da história do filme ser nos anos de 1910, sua gravação e exibição foi nos anos 2000 para o público contemporâneo, o que reforça a ideia da representação de um mesmo Nordeste de mais de cem anos atrás, sem uma ideia de ruptura, mas de permanências do Nordeste tradicional e flagelado

⁴ Destacamos o termo assumindo a problemática de que a narrativa constrói uma identidade homogênea e marcada por estereótipos.

de Euclides.

Para além da seleção de cenas, outros aspectos relativos à produção das obras cinematográficas em análise também sugerem pensar nos interesses que forjam as representações construídas por Walter Salles. A trilha sonora de *Central do Brasil* (1998), composta por Antonio Alves Pinto e Jaques Morelenbaum, é construída com ênfase em instrumentos de cordas (como rabeca, viola e violão), sugerindo ao leitor a lembrança da viola tocada pelos cantadores, que se soma à fotografia do filme, construída com ênfase na terra seca e quente, reproduzindo, portanto, definições identitárias sobre o Nordeste que Walter Salles busca apresentar para o espectador.

O lugar de fala destes compositores, também do Rio de Janeiro, dá um indicativo para se pensar nesta construção de identidades a partir do olhar do “eu” e do “outro” sugerido por Hall (1998) na construção de imagens identitárias. A escolha de Walter Salles por este perfil de trilha sonora reforça as intencionalidades do diretor em representar o Nordeste das tradições, dos cantadores e rural.

O roteiro também possui suas peculiaridades dentro da análise fílmica, sendo um dos principais elementos a serem analisados, uma vez que o enredo é própria narrativa fílmica. O roteiro de *Central do Brasil* (1998) é construído por Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro, ambos cariocas, o que sugere recuperarmos a problemática anterior sobre “quem constrói as identidades”, questionando o que estes roteiristas conheciam sobre o Nordeste e consumiram para construírem esta narrativa e, a partir da análise do filme, percebemos que as imagens construídas sobre a região também reproduzem os estereótipos outrora mencionados.

A seleção das imagens escolhidas para o filme, bem como a produção do roteiro, da trilha sonora e da fotografia não são ações neutras, pois o processo entre a criação

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

de um roteiro até a exibição da película na sala de cinema é atravessado por interesses, a exemplo de quem “são seus públicos, o que eles querem, como eles veem filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano, o que os faz chorar ou rir, o que eles temem e quem eles pensam que são, em relação a si próprios, aos outros e às paixões e tensões sociais e culturais do momento” (ELLSWORTH, 2001, p. 14).

Neste sentido, o filme é pensado a partir de um “modo de endereçamento”. Para Ellsworth (2011) “modo de endereçamento” é a maneira como um produtor de determinado conteúdo o cria em relação ao público-alvo que ele quer atingir, a partir de suas conclusões prévias a respeito do perfil daquele público “imaginado” e pré-concebido pelo produtor. Desse modo, a forma como Walter Salles pensa nas imagens que deseja transmitir está diretamente associada ao que o seu público-alvo espera ver. É certo que existem limites entre a produção e a recepção de uma obra fílmica, que abrem caminhos para uma recepção diferente e até mesmo oposta à que o cineasta projetou em sua mente.

Ellsworth (2011, p. 12-13) ainda chama atenção para o fato de que as questões acerca do papel do cinema na sociedade são também centrais para as pessoas interessadas em mudança social. Se você compreender qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, por exemplo, você poderá ser capaz de mudar ou influenciar, até mesmo controlar, a resposta do espectador [...]. Os teóricos do cinema têm utilizado, sob uma forma ou outra, a noção de modo de endereçamento para compreender essas questões (grifo nosso).

Desse modo, nos apropriando das considerações da autora, percebemos a ausência de esforços por parte de Walter Salles em apresentar um Nordeste diferente

do presente no imaginário social – de fome, flagelo, pobreza, analfabetismo, tradição e seca, não contribuindo para novos olhares sobre o Nordeste. De modo semelhante, a capacidade de influenciar do cinema, presente nos estudos sobre a sétima arte e que a autora chama atenção, também se apresenta nas obras de Walter Salles enquanto uma invocação ao passado, em que só se vê uma narrativa unilateral sobre o Nordeste: seco, flagelado, pobre e analfabeto.

A respeito do analfabetismo no Brasil, por exemplo, sabemos que este problema social não está associado unicamente às regiões, mas a um contexto nacional e mais complexo que se associa principalmente ao sistema de ensino nacional e às desigualdades sociais do país. A nível de demonstração, o quadro abaixo apresenta alguns índices nacionais de analfabetismo:

Quadro 1 - Índice de analfabetismo no Brasil*

1 960	15,9 milhões de jovens e adultos.
1 970	18,1 milhões de jovens e adultos.
1 990	18,7 milhões de jovens e adultos.
1 991	19,2 milhões de jovens e adultos.
1	50% da população adulta não têm mais de quatro anos de

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

995	estudo; a maioria, portanto, é analfabeta.
1 995	6 milhões de crianças na faixa dos sete aos 14 anos estão fora da escola.
1 995	O Estado de São Paulo possui o maior número de analfabetos.

* O IBGE considera uma pessoa alfabetizada aquela que é capaz de ler e escrever um bilhete. Fonte: Haddad (1995).

Além de se compreender a questão do analfabetismo no Brasil enquanto um problema social a nível nacional, um dado importante do quadro que se associa ao contexto de criação das obras fílmicas analisadas está no estado de São Paulo possuir o maior número de analfabetos no Brasil em 1995, o que nos sugere problematizar por que Walter Salles associa fortemente o Nordeste ao analfabetismo. Certamente a resposta consiste no interesse principal do diretor em representar intencionalmente o Nordeste de Euclides da Cunha.

Acerca dessa relação existente entre os interesses do cineasta, a recepção fílmica e a capacidade de influência que o cinema possui, Ellsworth (2011, p. 13) ainda destaca que os modos de endereçamento se referem “menos como algo que está em um filme e mais como um evento que ocorre em algum lugar entre o social e o individual”, consolidando, portanto, o cinema enquanto uma forte linguagem que influencia diretamente sobre as emoções dos indivíduos e em comportamentos sociais que se convertem em manutenção ou mudanças de paradigmas sociais.

A relação entre o tradicional e o novo é um dos temas centrais dos filmes analisados, o que coloca em discussão a questão de uma cultura nacional e do lugar das tradições, discussão presente nas películas. Neste sentido, Hall (1998, p. 49) afirma que “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”, sugerindo, portanto, disputas no campo das práticas discursivas e das representações.

Para Chartier (1990, p. 17), as “lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. A partir da análise fílmica, contudo, não percebemos estas disputas ou lutas, uma vez que o que se percebe é uma narrativa unilateral sobre o Nordeste, em que não se há um combate ou influência para se pensar de forma inovadora acerca das imagens historicamente construídas sobre a região.

Por fim, os filmes dão um indicativo de qual concepção de mundo e de ideologia o diretor assume. O final do filme *Central do Brasil* (1998) fecha com a ideia de que, ainda que na dificuldade e na pobreza, o lugar das origens ainda é o melhor, parafraseando a conhecida frase euclidiana de que o sertanejo (nordestino) é acima de tudo um forte. Neste sentido, a cena em que Dora e Josué chegam diante da porteira do sítio e ela diz “vai, Josué!” se apresenta enquanto um símbolo das melhores expectativas construídas a respeito do lado de dentro daquele sítio, ou seja, a alegria e a esperança do retorno.

Em *Abril despedaçado* (2001), a cena que melhor define as representações construídas por Walter Salles sobre o nordeste brasileiro é a que apresenta bois

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

caminhando em círculos, o que nos sugere pensar em um tempo cíclico, em que passado e presente não são apenas indissociáveis, mas sobretudo, fixos, estáticos e imutáveis; um presente de estereótipos, de imagens condenadas à repetição, em que nada propõe de novo sobre as imagens construídas historicamente sobre o Nordeste do cangaço, do flagelo e do fanatismo religioso.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

À guisa de considerações finais, destacamos inicialmente que em várias entrevistas concedidas aos meios de comunicação, Walter Salles afirma que quis construir uma história em detrimento ao esquecimento destas culturas brasileiras. No entanto, o que percebemos é um próprio discurso estereotipado sobre o Nordeste, uma reprodução de Euclides, em que o observador (de fora) constrói uma identidade a partir do desconhecido, desconsiderando as transformações que o tempo produz, que admitem um Nordeste do século XXI completamente diferente de cem anos atrás apresentado por Euclides da Cunha e que se é ratificado em *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado* (2001).

Os símbolos presentes em *Abril despedaçado* (2001) apresentam uma região que se baseia em um tradicional código de ética antigo, do “olho por olho, dente por dente”, apresentando um conflito entre o “moderno” e o “tradicional” neste jogo das identidades. No entanto, considerando o cinema enquanto um palco nesse jogo de identidades e, atravessado por interesses, sugerimos a tese de que Walter Salles constrói essas identidades de forma intencional, fazendo uso dos modos de endereçamento para prever certo sucesso de bilheteria e premiações, o que de fato aconteceu. Estas intencionalidades dialogam com o fim a que se constroem os meios

do cineasta, em que para se construir um filme “vendável”, as imagens selecionadas deveriam ter sido exatamente estas, o roteiro e a música exatamente estas que se apresentam nas obras analisadas.

As aproximações com Euclides da Cunha sugerem inserir Walter Salles neste grupo da indústria cultural que produz e reproduz as imagens do Nordeste do início da Primeira República, baseadas em elementos como o cangaço, catolicismo popular, fome, seca e flagelo.

Destacando ainda que o objetivo não é desmerecer ou diminuir a História (ou as Histórias) do Nordeste, as raízes culturais que formam também a História do Nordeste, mas ao contrário disto: problematizar uma narrativa unilateral e não crítica de imagens associadas a um passado que apenas reproduzem a ideia de que a região não se desenvolveu, partindo da própria pergunta do que é desenvolvimento para a nossa sociedade, pois, se são os símbolos urbanos (culturais e materiais) o Nordeste não se diferencia do eixo sul do país.

Por fim, gostaríamos de chamar atenção para a ideia de se pensar em vários Nordestes, desconstruindo estas tentativas de homogeneização, sugerindo a ideia de culturas diferentes dentro de uma dada região, de povos diferentes, modos de viver e de fazer diferentes, bem como, a problematização de uma ideia construída historicamente sobre um povo “condenado” pelas condições socioeconômicas, lembrando que o Nordeste não é feito somente de uma cultura rural, mas também de uma cultura urbana, tanto quanto qualquer outra região do país, com as mesmas riquezas e diversidades culturais, que são características do país como um todo.

Consideramos ainda que os imaginários sociais, assim como foram construídos com o tempo, podem ser desconstruídos ou superados. Neste sentido, recuperamos a

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

provocação que Albuquerque Júnior (2011) faz sobre um Nordeste inventado, mas que precisa ser reinventado a partir de outras artes, seguindo o fluxo de uma História que se faz a partir de transformações.

Chamamos atenção ainda para os recortes estabelecidos para este trabalho, que, por razões de limites compreensivos, não se propôs fazer uma análise mais rebuscada e aprofundada das obras fílmicas - como a análise de outros elementos da produção, a recepção, a divulgação, a crítica, a equipe técnica; bem como elementos que estão postos no interior do filme, como as metáforas, os não-ditos, dentre outros elementos metodológicos que o diálogo entre História e Cinema admite. Mas se propôs submeter obras clássicas à apreciação crítica, buscando contribuir com uma reflexão que problematize a reprodução de estereótipos sobre o nordeste brasileiro.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Nordestino: Invenção do “falo”** - Uma História do gênero masculino (1920-1940). 2.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Versão online disponível em:

<<https://livrosonlinegratis.net/os-serto-es-de-euclides-da-cunha/>>> Acesso em 16 ago 2019.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Modo de endereçamento:** Uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). Nunca fomos humanos nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autentica, 2001.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GOMES, Angela de Castro. **A República, a História e o IHGB.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

HADDAD, Sérgio. **Analfabetismo no Brasil:** O que há de novo? Opinião – Folha de São Paulo [Internet]. 1995. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/08/opiniaio/10.html>> Acesso em 19 abr 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema:** Um debate metodológico. In: Estudos Históricos, v.5, n.10, Rio de Janeiro: 1992.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** In: História: Questões & debates, n.38. Curitiba: UFPR, 2003.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Org.). **Cinematógrafo:** Um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA, São Paulo: UNESP, 2009.

Filmes

SALLES, Walter. **Abril despedaçado.** 2001.

O Nordeste de Dora e de Tonho: Representações cinematográficas sobre o nordeste brasileiro nos filmes “Central do Brasil” e “Abril despedaçado”

_____. **Central do Brasil**. 1998.