

## A imagem do sujeito distorcido em “Árido Movie” e “Essa Terra”.

Prof. Ms. Manoela Falcón Silveira<sup>1</sup>

### Resumo:

*O espaço sertanejo encenado no cinema e na literatura das décadas de 50 e 60 convocava a representação do rural para a construção da identidade nacional que já se encontrava em crise. Hoje, essa representação pode ser vista também, a partir da encenação dos processos de desterritorialização ou descentramento vividos pelo sujeito, seja ele habitante do espaço rural ou urbano. Na análise do filme “Árido Movie”, de Lírio Ferreira, visualizamos como as personagens vivem as experiências do descentramento, ao mesmo tempo em que os aspectos míticos da cultura sertaneja são mesclados e incorporados às crenças culturais cosmopolitas. Já na narrativa do romance “Essa Terra”, de Antônio Torres, essa desterritorialização é vivida pelo protagonista a partir da experiência diaspórica, também representada pelo simbolismo do deslocamento da viagem (A ida/ O retorno), do interior nordestino para o grande centro urbano.*

**Palavras-chave:** Identidade, Espaço sertanejo, Literatura e Cinema.

### Introdução

Em “Árido Movie” os caminhos que levam à fictícia cidade de Rocha são trilhados por uma espécie de “aridez cinematográfica” que continua a revisitar e deslocar as representações do sertão no imaginário popular brasileiro. As imagens sertanejas revisitadas por várias fases do cinema brasileiro, enquanto metáfora de uma condição representativa e tradutória da crise identitária vivida num tempo de modernização acelerada, como a da pequena cidade sertaneja de Jardim das Piranhas, em “O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro” (1969, Glauber Rocha), costumava esbarrar na construção ideológica de uma brasilidade que via a sua identidade associada a permanência da relação coronelista, relação ainda revisitada pelas imagens projetadas em “Árido Movie”, mas que agora surge com um novo olhar sobre a velha paisagem. O olhar de Jonas (Guilherme Weber), protagonista do filme, distorce as cercas e a paisagem da aridez sertaneja da cidade de Rocha. A sua visão deforma o real numa tentativa de (dê)construção dos discursos engendrados ao longo do tempo pela tradição cultural e pelas formas de representação do espaço e da subjetividade sertaneja. Jonas olha para dentro dele mesmo e não consegue estabelecer qualquer vínculo de identificação com a cidade em que nasceu, assim como Nelo, protagonista do romance “Essa Terra”, que não se sente pertencente ao povoado do Junco (cidade do interior da Bahia, onde nasceu e cresceu o personagem), nem à grande São Paulo, nos dois casos, percebemos como o sentimento de desterritorialização habita o interior dos protagonistas da narrativa fílmica e literária.

Se a genealogia coloca, por sua vez, a questão do solo que nos viu nascer, da língua que falamos ou das leis que nos regem, é para classificar os sistemas heterogêneos que, sob a máscara de nosso eu, nos proíbem de toda identidade. (FOUCAULT, 2002, p.35)

Trazer o conceito de genealogia proposto por Foucault para este texto é de fundamental importância pela condição de ser a genealogia a própria análise da proveniência entre corpo e história. Esta, ao revelar o corpo marcado de história e a história que arruína o corpo, nos faz refletir como

os processos de construção identitária podem estar submetidos aos diversos sistemas de submissão fundados no prolongamento dos processos históricos de um país, a exemplo do nosso sistema capitalista brasileiro que (re)configura, organiza e orienta a construção das identidades baseado nas relações de consumo com o bem material, ou na relação de um passado histórico que associa o espaço nordestino à condição de atraso sócio-cultural.

Se o uso da história na cultura ocidental permitiu, pela dissociação sistemática de nossa identidade, a utilização das máscaras para a construção do processo de apropriação e criação de identidades, concordamos com Foucault, em seu ensaio intitulado *Nietzsche, a genealogia e a história* (2002), ao mostrar-nos como a história, “genealogicamente dirigida” já não busca a descoberta da identidade a partir do reencontro com as raízes, pelo contrário, afirma ser através da dissipação das raízes como uma espécie de proliferação rizomática, que se abre a possibilidade de investimento naquilo que o autor denomina ser a pluralidade territorial, uma pluralidade que instaura o “não-lugar” enquanto deslocamento necessário para a projeção de todas as descontinuidades que atravessam o sujeito.

Neste trabalho, desenvolveremos uma análise que pretende apontar para os possíveis processos de apropriação e criação de identidades representados através das narrativas em questão, numa tentativa de avaliar como as experiências diaspóricas representadas interferem na projeção da construção da identidade na obra fílmica e na obra literária. De que forma as narrativas jogam com a possibilidade de projeção na formação subjetiva do sujeito?

Para discutirmos estas questões, abordaremos alguns aspectos analisados a partir: 1. Da narrativa fílmica de *Árido Movie*, entre eles a projeção do sujeito distorcido apresentado nas primeiras cenas do filme, e dos mitos e ritos encenados, que dismitem o espaço sertanejo contemporâneo; 2. Da narrativa literária de *Essa Terra*, ao traduzir de forma instigante as inquietações diretamente ligadas aos problemas de natureza identitária surgidos pela convivência do “eu” com o estranho “outro”.

## **1.O sujeito distorcido em *Árido Movie***

Na primeira cena de *Árido Movie*, vemos a projeção da imagem de Jonas completamente deformada, a câmera materializa na tela o conteúdo mental da personagem ao enquadrar seu rosto sem permitir ao espectador a sua nítida visualização. A visão embaçada da imagem de Jonas, como primeiro índice do processo narrativo subjetivo, produzido por *Árido Movie*, antecipa a despreocupação do diretor à “exatidão realista” e à verossimilhança representativa da imagem, seja introduzindo no filme imagens que não pertencem à diegese, ou recorrendo a meios técnicos baseados na truncagem.

No início da narrativa fílmica, a alternância entre a imagem distorcida de Jonas (no estúdio de gravação de um telejornal em São Paulo) e os acontecimentos decorrentes de uma noite agitada na cidade fictícia de Rocha expressam através da distorção da imagem e do corte abrupto das cenas, a evocação de uma atividade psíquica voltada para a questão identitária. Quando a câmera adota o ponto de vista da personagem, vemos na tela o que ela crê, vê e sente: Jonas está diante do espelho e através da antropomorfização da câmera, como um olho que tudo vê e sente, como sugeriu David Bordwell, vemos na tela o que a personagem vê, a imagem distorcida do seu rosto.

O cinema, como afirma Marcel Martin, ao conseguir exteriorizar e visualizar, através de diversas formas, um certo número de comportamentos psicológicos de ordem íntima, cria uma maneira de filmar que este autor considera como “irrealista” se a personagem aparece no plano que materializa seu conteúdo mental. Para Marcel Martin:

. “(...) neste caso a câmera capta ao mesmo tempo o protagonista e o objeto ou efeito de sua atitude psíquica; esta audaz expressão é muito interessante e

denomino-a “irrealista” devido ao duplo nível de realidade em que se situa o conteúdo deste tipo de plano: percebemos diretamente a personagem e, em segundo grau porem simultaneamente, como percepção da sua própria percepção, seu conteúdo mental”. (MARTIN, 1963, p. 158)

O termo distorção, semanticamente associado à condição de “aberração determinada pelo sistema óptico, caracterizado por diferenças de ampliação para diferentes regiões do sistema e pelo fato de serem deformadas as imagens por ele produzidas”, é extremamente significativo para análise fílmica em questão por se tratar de uma narrativa que ao colocar em evidência o caráter de descentramento do sujeito, investe no trabalho do trânsito cultural entre o rural e o urbano, deslocando o olhar para o mito da identificação do rural ao espaço natural e simples, ao espaço perdido ou ultrapassado em relação à cidade.

Jesús Martin-Barbero em seu livro *Dos Meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, ao tratar da mistura de povo e massa no urbano afirma que: em relação ao índio, ao camponês por exemplo,

“(...) a tendência mais forte é pensa-los como primitivos, portanto, como um outro, fora da história, diante do popular urbano a concepção mais freqüente é negar pura e simplesmente sua existência cultural. Trata-se de um mito tão forte que falar em popular evoca automaticamente o rural o camponês. E seus traços de identificação: o natural e o simples, o que seria o irremediavelmente perdido ou superado pela cidade, entendida como o lugar do artificial e do complexo”. (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 268)

Mas na narrativa de *Árido Movie* o natural, o simples, o artificial e o complexo fundem-se através dos discursos engendrados pelo índio Zé Elétrico (José Dumont) ou através do misticismo religioso propagado por Meu Velho (José Celso Martinez). A prática discursiva e os códigos utilizados por eles são tão antigas e tão bem distribuídos entre a comunidade cultural brasileira, e não somente sertaneja, que muitas vezes pode até parecer que não foram construídos. A forma da propagação discursiva de Meu Velho, ao trabalhar com a operação de códigos naturalizados, como sugeriu Hall, “revela não a transparência e “naturalidade” da linguagem, mas a profundidade, o caráter habitual e a quase universalidade dos códigos em uso. Eles produzem reconhecimento aparentemente ‘naturais’ “. (HALL, 2006, p. 371)

No filme, o discurso místico vai encobrindo os efeitos ideológicos utilizados por políticos, latifundiários, empresários, e migrando para os grandes centros urbanos, encobrindo as práticas de codificação do presente. A frase “ excesso de informação, falta d’água” projetada na instalação sobre a água em São Paulo, antecipa a problematização da evolução dos aparatos tecnológicos, ocorrida principalmente no âmbito midiático e das novas tecnologias informacionais, enquanto problema básicos como a falta de água continuam a existir.

## **2. Nas cercanias das parabólicas, o sertão vai virar IO**

Em *Árido Movie* a recorrência às cenas que problematizam e ao mesmo tempo ressignificam os ditos e mitos populares em torno do espaço sertanejo pode ser visto tanto no começo do filme – através da panorâmica sobre o mar de Recife, numa alusão direta ao filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, como na figura do beato e da experiência do messianismo representada por Meu Velho (José Celso Martinez), uma espécie de beato que si diz detentor da política das águas.

A vídeomaker Soledad, interessada no discurso do Meu Velho sobre o surgimento da “água mimosa” e do futuro dos homens, predestinado à vida em **IO**, a lua de júpiter, e parte em direção a fazenda do místico para gravar seu depoimento.

Entre as cenas do depoimento do Meu Velho, os caminhões-pipas, carregados de água passam pela estrada que dá acesso a fazenda do velho místico. A cobrança do abastecimento dos poços da fazenda é feita as pessoas influentes na política da cidade e encaminhadas aos políticos da cidade do recife.

A água, elemento temático recorrente no filme transita desde a estrada poeirenta do Rocha, quando vemos na lameira do caminhão-pipa a frase: “Aonde a água chega, a água faz o resto”, até a instalação sobre a água, em São Paulo, na qual vemos a projeção da frase “excesso de informação, falta d’água”, permitindo uma reflexão sobre a forma como as novas tecnologias, as antenas parabólicas de TV e todo um aparato tecnológico chega até as cidades interioranas, como a cidade de Rocha, e avança,

(...) “tateando sem mapa ou tendo apenas um mapa noturno. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos”.  
(MARTIN-BARBERO, 2006, p.290)

Um mapa que indique nas entrelinhas do movimento árido, os processos de desterritorialização ou descentramento vivido pelo sujeito contemporâneo, seja ele habitante do espaço rural ou urbano.

### **3. O sujeito distorcido em *Essa Terra***

A narrativa desenvolvida em *Essa terra*, romance do escritor Antônio Torres, esconde, através do simbolismo do deslocamento da viagem (A ida/ O retorno), a marca de uma partida fundada através da identificação com “os outros” ( os estrangeiros — os homens do banco), enquanto o retorno refletiria um sentimento de não reconhecimento, de não pertencimento a lugar algum, desestabilizando o sujeito que não sabe ou não aprendeu a lidar com as circunstâncias impostas pelo nomadismo vivido.

Na partida, há a emergência de um sujeito que vive a negação de uma narrativa originária para investir na “ projeção de um reflexo narcísico do Um no Outro”, revelando aquilo que BHABHA (1998, p.85) denomina de duplicação da identidade, processo que segundo o autor, só é atingido pela negação de uma narrativa originária de realização, alcançada pelo processo psicanalítico de identificação fundado no desejo.

Nesse sentido, o desejo de migrar para uma terra desconhecida em busca de uma melhor qualidade de vida torna-se realizável através da negação da origem, através do sentimento de não pertencimento ao povoado do Junco, marcado, consequentemente, pelo processo de duplicação da identidade.

Desde o início da narrativa de *Essa Terra*, pode-se verificar como o processo de duplicação da identidade influencia tanto o autor, que também viveu a experiência diaspórica, como os personagens criados por ele. Essa Terra poderia perfeitamente ser considerado um romance de autoficção por narrar a precariedade e o desconforto do autor, que coincide, em certo sentido, com o desconforto do personagem submerso na parafernália apresentada pela modernidade da cidade paulistana. Torres traduz de forma instigante as inquietações ligadas aos problemas de natureza identitária, surgidos pela convivência do eu com o estranho outro.

Nesse sentido, o sujeito (autor/personagem) se expõe para o outro em busca de afirmação e de reconhecimento identitário. A maneira como o autor descreve a condição em que surge as primeiras linhas do romance nos fornece as pistas para verificar o quanto a narrativa acaba sendo orientada através da política do reconhecimento.

“Se estiver vivo um dia ele aparece, foi o que eu sempre disse”. (TORRES, 1976, p. 7)

Com a criação dessa frase está iniciada a narrativa do romance *Essa Terra*. Trabalhando como redator de publicidade numa agência da Avenida Paulista em 1975, o autor afirma em entrevista concedida a Ceci Alves (Jornal A Tarde, em 17/01/2002, Salvador-BA), que “a obra nasceu a partir de um momento de uma crise no trabalho, entre a produção dos anúncios de um Volks, de um forno qualquer, e do barulho infernal da construção do metrô em São Paulo”. Nasceu refletindo as cenas produzidas pelos operários que trabalhavam naquela obra, onde em cada rosto havia o reconhecimento de um parente distante, “que depois de muitas idas e vindas para São Paulo, dezenas de vezes, acabou se matando”.

Pela identificação do “outro”, ou melhor, pelo reconhecimento de pessoas e familiares em diferentes rostos, gestos e vozes, a narrativa desse romance permite-nos realizar uma atividade crítica comprometida com uma teoria pautada na política do reconhecimento. É através dela que pretendemos analisar a forma como a narrativa acaba se estruturando e trazendo à tona as problemáticas vividas por vários nordestinos que migram para o sudeste do país em busca de melhores condições sócio-econômicas, não só para sua sustentação, mas também para a de quem fica na terra de “origem”.

*Essa Terra* narra a história de Nelo, um sujeito que trilha o caminho de volta da grande São Paulo (uma cidade devoradora), para o antigo lar, no povoado do Junco, situado no interior da Bahia.

Contrariando as expectativas depositadas pela família, a trajetória vivida por Nelo traça o percurso dos fracassos e dos dilemas que lhe acompanharam desde a partida da terra natal à cidade grande, culminando com o suicídio por enforcamento.

Dessa forma, interessa-nos questionar a maneira como a identidade cultural encontra-se articulada a partir da migração de um local. Que sentimento de identificação (reconhecimento) é produzido pelas personagens em *Essa terra*? O que afasta e aproxima as personagens da sua terra natal, o Junco? Como o mito da prosperidade e riqueza da grande São Paulo se constrói e se dilui?

Nelo, ao deixar o povoado do Junco leva consigo o sonho de uma vida melhor. A esperança por melhores roupas, maior desempenho lingüístico-cultural e de um grande sucesso com as mulheres. Sonhos projetados a partir do contato com os “estrangeiros”, e de um olhar que pretende se reconhecer através da leitura do “outro”.

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se despregar do cóis das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários — a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com mulheres. (TORRES, 1976, p. 11)

Já o narrador personagem Totonhim, na tentativa de avaliar a causa da migração do irmão Nelo, do Junco rumo à cidade de São Paulo, faz ao mesmo tempo, uma retrospectiva da partida como uma espécie de justificativa:

“(...) um dia pegou um caminhão e sumiu no mundo para se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno

folgado e diferente de casimira, seus raybans, seu rádio de pilha—faladorzinho como um corno—e um relógio que brilha mais do que a luz do dia. Um monumento, em carne e osso. O exemplo vivo de que a nossa terra também podia gerar grandes homens”. (TORRES, 1976, p.14)

O fragmento textual mostra-nos como a projeção de uma vida bem sucedida encontra-se no romance apropriada pela efetivação do poder de aquisição de bens materiais. A narrativa coloca em evidência a relação do sujeito, da sua construção identitária, a partir da realização do consumo desses bens, a exemplo da identificação do próprio indivíduo com “um monumento, em carne e osso”, que seria “reconhecido” e valorizado como grande homem.

A relação dos indivíduos com os bens materiais, com o consumo desses bens, orientam a vida das personagens do romance e justificam suas atividades no decorrer da narrativa.

Nesse sentido, a projeção está voltada mais para a noção de identidade (da construção da identidade através do olhar do outro), do que a uma política de reconhecimento que integra a alteridade, ou seja, que possibilite a dialética do mesmo e do outro — o que permitiria entender as razões de cada um e a estrutura dos conflitos e das negociações.

Nelo é descrito como um filho maravilhoso pelo olhar da mãe, a qual lembra-se dos envelopes gordos, que chegavam todo “mês com dinheiro vivo, paulista, rico”.

Totonhim, o pai e toda a parentada do Junco também viam em Nelo a personificação de um indivíduo bem sucedido na vida. E a projeção da identidade de Nelo segue na narrativa sendo formada a partir do julgamento do meio exterior, confirmando o que Hall define como a construção da identidade na constituição do sujeito pós-moderno, ou seja, “o outro” passa a ser o elemento central do processo identitário, pois a identidade surge: “(...) de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos pelos outros”. (HALL, 1999, p.39).

Enquanto Nelo é visto como aquele que migra para se salvar, como aquele que fugiu das limitações impostas pelo lugarejo interiorano, a experiência da migração vivida pela personagem é narrada mostrando o intenso sentimento de estranhamento da experiência diaspórica enfrentada pelo sujeito, que parte de um ambiente interiorano miserável, mas ainda conservador de certos valores humanos, “para uma São Paulo sem rosto e sem forma”.

É esse sentimento de estranheza, experimentado pelo personagem principal do romance *Essa Terra*, o grande responsável pelo conflito existencial vivido pelo indivíduo. Ao investir num descenramento do sujeito, que não consegue mais se identificar com a cidade grande, muito menos com o ex-familiar espaço nordestino/ interiorano, a narrativa acaba produzindo no personagem a sensação de não pertencimento a lugar algum. Nelo conheceu e viveu no Junco e em São Paulo, mas não se sente pertencente a estes lugares. São Paulo representa ao mesmo tempo o exílio e a perda:

“Dinheiro, dinheiro, dinheiro.  
Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.  
Aqui vivi e morri um pouco todos os dias.  
No meio da fumaça, no meio do dinheiro.  
Não sei se fico ou se volto.  
Não sei se estou em São Paulo ou no Junco”. (TORRES, 1976, p. 63)

Na experiência vivida por Nelo coexiste o enigma de uma “chegada” sempre adiada, como se fosse uma espécie de pressentimento, uma consciência de que o seu desenraizamento já não lhe permitiria a re-integração à terra natal.

## **Conclusão**

Ao narrar a trajetória de migrantes nordestinos, a obra fílmica e a literária, de certa forma, questiona o fato de como a identidade cultural acaba sendo articulada pelos fragmentos da própria experiência diaspórica vivida pelo personagem.

Assim, o retorno do migrante, realizado ou não na metrópole, mas também não mais pertencente aos lugares de origem, encena uma narrativa que assume as características das experiências vividas na pós-modernidade, na qual, de acordo com Nestor Garcia Canclini o indivíduo percebe que muitas perguntas como — “a que lugar pertença e que direitos isso me dá, como posso me informar, quem representa meus interesses — recebem suas respostas também pela relação que estabelece com o consumo privado de bens materiais”.(CANCLINI, 1999, p. 37).

Nelo e Jonas vivem intensamente toda a tensão produzida pela condição arquetípica da modernidade tardia: a experiência de estar dentro e fora. Experiência que para Stuart Hall tem se tornado cada vez mais comum, desde que a migração constituiu-se como o grande evento histórico-mundial representante da experiência pós-moderna.

Nesse sentido, as narrativas de *Árido Movie* e *Essa Terra* registrariam não só o processo diaspórico vivido pelo sujeito que já não pode se considerar originário de um único lugar, produzindo o que Hall chama de o “estrangeiro familiar”(HALL, 2002, p.416) , mas ainda produzem o reordenamento do indivíduo diante das relações orientadas pelo consumo de bens materiais, bens que na contemporaneidade, além de assumir o poder de articular a vida do sujeito pós-moderno, investe ainda na construção da sua identidade.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila e Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- [2] CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- [3] CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Peza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2000.
- [4] FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 17 ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.
- [5] HALL, Stuart. **Identidade cultural**. Tradução Vanderli Silva. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/SEC, 1999.
- [6] HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- [7] MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- [8] MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.
- [9] TORRES, Antônio. **Essa Terra**. São Paulo: Editora Ática, 1976.

---

**Autor**

<sup>1</sup> **Manoela FALCÓN, Prof. Ms. em Literatura e diversidade cultural.**  
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)  
E-mail: manaelafalcon@hotmail.com