



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SAMUEL MACÊDO DO NASCIMENTO

REINVENÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: MASCULINIDADES DESVIADAS, ESTÉTICAS
SUBVERSIVAS E ENCRUZILHADAS DO TEMPO

FORTALEZA

2024

SAMUEL MACÊDO DO NASCIMENTO

REINVENÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
MASCULINIDADES DESVIADAS, ESTÉTICAS SUBVERSIVAS E ENCRUZILHADAS
DO TEMPO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Linha 01 - Fotografia e Audiovisual), da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientadora: Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N198r Nascimento, Samuel Macêdo do.
Reinvenções do nordeste no cinema brasileiro contemporâneo : masculinidades desviadas, estéticas subversivas e encruzilhadas do tempo / Samuel Macêdo do Nascimento. – 2024.
170 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado..
1. Cinema Brasileiro Contemporâneo. 2. Nordeste. 3. Masculinidades Desviadas. 4. Estéticas Subversivas. 5. Encruzilhadas do Tempo. I. Título.

CDD 302.23

SAMUEL MACÊDO DO NASCIMENTO

REINVENÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
MASCULINIDADES DESVIADAS, ESTÉTICAS SUBVERSIVAS E ENCRUZILHADAS
DO TEMPO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Linha 01 - Fotografia e Audiovisual), da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em 23/08/2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Luiza Cristina Lusvarghi

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Prof. Dr. Thiago Soares

Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Adriana Barroso Botelho

Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Prof. Dr. Matheus Araújo dos Santos

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

AGRADECIMENTOS

Aos professores Dr. Henrique Codato (in memoriam) e Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (in memoriam), pela acolhida e contribuição essencial para esta pesquisa.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa nos primeiros quatro anos. Ao PPGCom/UFC e à Linha 01 - Fotografia e Audiovisual.

À minha orientadora, Dra. Beatriz Furtado, pela acolhida e pelas valiosas trocas de conhecimento. Aos membros da banca, Dra. Adriana Botelho, Dra. Luiza Lusvarghi, Dr. Matheus Santos e Dr. Thiago Soares, pelas contribuições críticas e enriquecedoras.

À minha família, especialmente à minha mãe Socorro Macêdo, Izakia Macêdo, Izamara Macêdo, Izara Macêdo, Lázaro Macêdo, Luana Macêdo, Izabelly Macêdo, Germano Macêdo e Junior Macêdo (in memoriam).

Aos amigos e afetos que encontrei em Juazeiro do Norte (CE), Salvador (BA), Aracaju (SE) e Fortaleza (CE), em especial Antônio Pinheiro, Pâmela Soares, João Heriberto, Pablo Soares, Raquel Moraes, Pedro Philippe, Raquel Kariri, Naiara Carneiro, João Paulo Xavier, Ramon Fontes, Thais Faria, Theo Cruz, Eder Santana, Murillo Nonato, Gilmaro Nogueira, Adriano Gentil, Daniel Cruz, Rúbia Mercia, Janaína de Paula, Clara Bastos, Rafael Minatti, Eron Neto, Juliana Santiago, Eduarda Nunes, Renata Felinto, Davi Moreira e Li Vasc.

A cada pessoa que compõe o LEEA (Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual).

Ao cinema (filmes e espaços), aos museus e a todas as linguagens artísticas, pela constante inspiração.

À minha ancestralidade nordestina, aos Orixás e às forças encantadas deste imenso país chamado Brasil, pela força e guia espiritual.

“Como pensar a diferença e a vida, o semelhante e o dessemelhante, o excedente e o em comum?” (Achille Mbembe, 2015,p.23)

RESUMO

Esta tese investiga as tensões históricas e culturais no cinema contemporâneo do Nordeste brasileiro, destacando como filmes do século XXI apresentam um Nordeste com imaginários, paisagens, corpos e discursos distintos. Analisando obras como *Tatuagem* (2013), *Praia do Futuro* (2014), *Boi Neon* (2015) e *Bacurau* (2019), a pesquisa categoriza esses filmes como “contra-cinema”. Esta categoria questiona as reinvenções do Nordeste no cinema contemporâneo brasileiro, enfatizando masculinidades desviadas e estéticas que subvertem o modelo tradicional do homem nordestino. Os mitos e fantasmas do “cabra-macho” continuam a assombrar a cultura nordestina, mas o cinema contemporâneo traz novas camadas que atualizam essas normas e materializam desvios da figura normativa do “homem”. A montagem nos filmes cria um embate fantasmagórico, abrindo múltiplas frentes de interpretação simultaneamente. A análise fílmica nos aproxima de referências múltiplas e de um arquivo rizomático, além de tensionar os limites de cada obra (BRENEZ, 2014). A partir das encruzilhadas do tempo (Didi-Huberman, 2015), conectamos as influências e tecnologias ancestrais que sempre estiveram presentes com aquelas trazidas pelo fenômeno da diáspora, dentro do limite territorial conhecido como Nordeste.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo; nordeste; masculinidades desviadas; estéticas subversivas; encruzilhadas do tempo.

ABSTRACT

This thesis investigates the historical and cultural tensions in contemporary cinema of the Brazilian Northeast, highlighting how 21st-century films present a Northeast with distinct imaginaries, landscapes, bodies, and discourses. Analyzing works such as *Tatuagem* (2013), *Praia do Futuro* (2014), *Boi Neon* (2015), and *Bacurau* (2019), the research categorizes these films as “counter-cinema.” This category questions the reinventions of the Northeast in contemporary Brazilian cinema, emphasizing deviant masculinities and aesthetics that subvert the traditional model of the northeastern man. The myths and ghosts of the “cabra-macho” continue to haunt northeastern culture, but contemporary cinema brings new layers that update these norms and materialize deviations from the normative figure of the “man.” The editing in the films creates a phantasmagoric clash, opening multiple fronts of interpretation simultaneously. Film analysis brings us closer to multiple references and a rhizomatic archive, in addition to stressing the limits of each work (BRENEZ, 2014). From the temporal crossroads (Didi-Huberman, 2015), we connect the ancestral influences and technologies that have always been present with those brought by the phenomenon of the diaspora, within the territorial limit known as the Northeast.

Keywords: contemporary brazilian cinema; northeast; deviant masculinities; subversive aesthetics; temporal crossroads.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO OU PRIMEIRAS PISTAS.....	09
1.1	TRAVESSIA SOB/SOBRE O MAPA DO NORDESTE.....	23
1.2	BREVE COMENTÁRIO SOBRE OS MOVIMENTOS METODOLÓGICOS.....	24
2	CAPÍTULO I - MASCULINIDADES DESVIADAS, EMBATES COLONIAIS....	26
	HISTÓRIAS DO CINEMA NO NORDESTE CONTEMPORÂNEO	
2.1	TATUAGEM E OS TIPOS MONSTRUOSOS NORDESTINOS.....	45
2.2	BOI NEON E AS IMAGENS DO PATRIARCALISMO POLÍGAMO.....	66
	DO NORDESTE	
3	CAPÍTULO II - ESTÉTICAS SUBVERSIVAS E O NORDESTE NO CINEMA...78	
	BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	
3.1	ESTÉTICAS E VESTÍGIOS ESPECTRAIS DO CANGAÇO NA FOTOGRAFIA.....	83
	E NO CINEMA BRASILEIRO	
3.2	IMAGENS ANACRÔNICAS E A MODULAÇÃO DAS PERCEPÇÕES DE.....	90
	NORDESTE	
3.3	ESTÉTICAS COMPULSÓRIAS E RESISTÊNCIAS NO CINEMA.....	95
	CONTEMPORÂNEO	
3.4	ESTÉTICAS DESVIADAS: CAMP, BREGA E QUEER/QUIR.....	101
3.5	ESCUMALHAS.....	104
3.6	ESTÉTICAS INDÍGENAS E AFRODIASPÓRICAS.....	107
4	CAPÍTULO III - ENCRUZILHADAS DO TEMPO NO CINEMA.....	117
	BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: À NORDESTE	
4.1	MÃE PRETA - ANCESTRALIDADE E TEMPO.....	120
4.2	NORDESTE FICÇÃO CIENTÍFICA.....	132
4.3	PARALELOS TEMPORAIS, CINECLUBISMO E CINEMA.....	145
5	ENSAIOS PARA CONCLUSÕES FUTURAS.....	155
	REFERÊNCIAS.....	161

1 INTRODUÇÃO OU PRIMEIRAS PISTAS

O olhar masculinizador colonial que dominou a arte, o pensamento e a ciência ocidental, é confrontado pelas cenas que sabotam as normas e ao mesmo tempo as reproduzem. A partir da escrita e análise ensaísticas, esta pesquisa se debruça sobre um recorte de filmes do cinema contemporâneo nordestino que tensionam e, por vezes, subvertem o *olhar masculino* dominante que vem sendo pensado e repensado pelos estudos e contribuições do *cinema feminista e cinema queer/cuir* ligado, especialmente, ao lugar da mulher e da alteridade dentro da história do cinema (KAPLAN, 1995).

O nosso texto inicia sua travessia a partir de tensões históricas e culturais que se apresentam no cinema contemporâneo do Nordeste. Filmes do século XXI nos apresentam um Nordeste com imaginários, paisagens, corpos e discursos distintos. A norma da masculinidade dominante, presente na cultura e nas imagens, parece preservar a figura masculina, branca e heterossexual do “homem” de poder da região. Porém, o nosso recorte cinematográfico é formado por um *contra-cinema* que disputa e reconfigura as sexualidades, os gêneros e as raças continuamente. Deparamo-nos com um arquivo rizomático de imagens e com a necessidade de criação de outras formas de se analisar um filme, voltadas para as peculiaridades de cada obra.

Esta tese configura um trabalho de pesquisa sobre filmes brasileiros contemporâneos, com ênfase em produções da região Nordeste. Analisamos os filmes *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda), *Praia do Futuro* (2014, Karim Aïnouz), *Boi Neon* (2015, Gabriel Mascaro) e, mais recentemente, *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles), categorizando-os como “contra-cinema”. Esta categoria questiona as reinvenções do Nordeste no cinema contemporâneo brasileiro, focando em masculinidades desviadas e estéticas que subvertem o modelo tradicional do homem nordestino, consolidado no cinema nacional como o homem branco, heteronormativo e subordinado a processos hegemônicos.

Do ponto de vista metodológico, a análise dos filmes é acompanhada pelo pensamento crítico de mulheres feministas, como Laura Mulvey (1975) e Anne Kaplan (1995), nos possibilita refletir sobre o lugar da alteridade e da “mulher” na história do cinema

Os cinemas negro, indígena, LGBTQ+ e periférico são também influências importantes, além de fornecerem elementos no processo analítico para que passamos encontrar os imaginários disruptivos e suas construções de futuros e desejos. O recorte fílmico desta tese é composto por *imagens-lembrança* dos acontecimentos que constituíram o percurso histórico do Nordeste brasileiro. Entendemos que o presente é um elemento virtual e que os artifícios fílmicos modelam o próprio tempo, portanto “é inexato considerar a imagem cinematográfica como estando, por natureza, no presente”. (DELEUZE, 1995, p. 129)

A montagem dos filmes do nosso recorte mescla influências artísticas e estéticas distintas como o *barroco* que, em movimento circular, vai confrontando velhos e novos fantasmas enquanto modifica o fazer fílmico de diretores que nasceram nesse território, mas se inspiram nas diferentes fases do cinema brasileiro e mundial. Os elementos cinematográficos - como roteiro, *mise-en-scène*, montagem - nos mostram que o cinema foi, e é, uma tecnologia de criação e subversão do gênero e da sexualidade. (LAURETIS, 1987).

O percurso da manutenção da masculinidade do homem nordestino parece ser um tema recorrente na filmografia que retrata a região, sabemos que no Nordeste “a masculinidade é, desde cedo, definida pela competição, pela disputa em que se pretende derrotar outro homem, pela força ou pela astúcia” (ALBUQUERQUE, 2013, p.220). Os indivíduos que se identificam com o gênero masculino, ou o subvertem, tornam-se um forte argumento para remontarmos imagens e discursos que ensinam os homens a serem “homens”.

Os mitos e os fantasmas do *cabra-macho* seguem assombrando a cultura nordestina e o próprio cinema vai trazendo camadas do tempo que atualizam as normas, mas também materializa os desvios que contornam a figura normativa do “homem”. O embate fantasmagórico acontece pelo mesmo artifício da montagem nos filmes, pois “a imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.24).

O cinema produzido no Nordeste, e que traz as temáticas nordestinas, também se volta, de modo recorrente, para a questão da territorialidade e da desterritorialização do povo migrante, em devir. O próprio movimento do êxodo é mais um acontecimento relacionado ao poder dos grupos oligárquicos e da cultura patriarcal nordestina. Os homens das elites controlam, e até mesmo expulsam, as multidões famintas para outros lugares do país. O cinema nordestino contemporâneo é herdeiro desse fluxo migratório que é político e estético, o movimento da câmera simboliza o movimento do desterro.

O Nordeste vem sendo inventado e reinventado nos últimos cem anos e apesar de haver artistas ou romancistas nordestinos importantes para a cultura brasileira desde o século XIX, como o escritor cearense José de Alencar, autor de romances clássicos como *Iracema* (1865), ou até mesmo a importância histórica dos estados da Bahia e do Pernambuco para a consolidação do projeto colonial português, o Nordeste como imaginamos ou conhecemos foi propositalmente inventado pelas elites locais, pela mídia, pelo cinema e outras artes apenas na década de 1920 do século XX (ALBUQUERQUE, 2006).

Essa pesquisa se apropria desse processo de reconfiguração e refundação dos imaginários, imagens e sons do Nordeste ancorados pela crítica *decolonial* que se reverbera no corpo, no gênero, na sexualidade, na raça e no território retratados no cinema brasileiro contemporâneo. Os “novos homens” desse cinema foram sendo modulados por diferentes fenômenos e nos interessa entender como a evolução da própria linguagem cinematográfica, no sentido não determinista, impactou o processo de transformação da masculinidade durante os últimos cento e vinte anos (idade estimada do nascimento do cinema a partir da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière na França em 1895).

O *cinema* como materialização do sonho e do apogeu tecnológico do fim do século XIX torna-se a arte intrínseca às transformações globais ligadas à era pós-*industrial*. Para compreendermos os desdobramentos das próprias transformações das tecnologias ligadas às imagens técnicas (fotografia e audiovisual), que inventam e também criam fissuras nos discursos e normas do poder, se faz necessário compreendermos como as sexualidades foram sendo forjadas e controladas desde esse mesmo período também conhecido como *Era Vitoriana*. (FOUCAULT, 1988)

Os movimentos cinematográficos e suas múltiplas estéticas fazem paralelos com a invenção do Nordeste contribuindo para o fortalecimento de uma certa identidade nordestina e ao mesmo tempo a subvertendo. Os rostos, as paisagens, os sons, as indumentárias, os movimentos de câmera, a montagem e até mesmo o roteiro de realizadores nordestinos como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Rosenberg Cariry e tantas/tantos outros, formularam um fazer fílmico brasileiro que, ao se voltar para este território chamado Nordeste, acaba inventando esse mesmo lugar.

Certos atores e atrizes do cinema estão em filmes nordestinos consagrados pela história como *Terra em Transe* (1967) ou *By by Brasil* (1980), esses mesmo artistas são as estrelas da *teledramaturgia* do país e muitas vezes tornaram-se famosos após o sucesso das

obras filmicas. A telenovela é uma produção audiovisual hegemônica no nosso país continental e que colabora igualmente para o processo de fabulação das identidades e identificações do Brasil. No entanto, o cinema nos parece ter criado trajetórias mais independentes, onde encontramos mais experiências de *co-criação* ou tensionamentos sobre o domínio do olhar hegemônico, com filmes que tensionam o colonialismo e a modernidade eurocêntrica. (SHOHAT e STAM, 2006)

Na contemporaneidade, há um movimento semelhante: as atrizes e os atores recorrentes nas produções da teledramaturgia foram capturados a partir dos filmes que obtêm um certo sucesso de público e/ou crítica. *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) é um exemplo recente, boa parte do elenco do filme está na telenovela *Pantanal* (2022) da Rede Globo que é recordista de audiência. Os atores de *Bacurau* também estão em muitos filmes recentes, inclusive alguns deles são analisados na nossa pesquisa. Os diretores, roteiristas e demais trabalhadores das produções audiovisuais estabelecem relações de trabalho e parceria há algum tempo; talvez essa seja mais uma das características evidentes do chamado *cinema contemporâneo*: construir desejosamente encontros. (BALTAR, 2015)

Há um movimento de fuga, aproximação e repetição entre o cinema e as demais concepções político-estéticas que criam a identidade brasileira e, consequentemente, a identidade nordestina. Dentro desses deslocamentos vemos que os discursos e os interesses do poder retornam da velha oligarquia colonial para os novos homens, igualmente heterossexuais e brancos, que dominam a maior parte dos espaços institucionais da região e da representação política. A partir do conceito de *vestígios espectrais*, criado por Susan Sontag em seus estudos de Fotografia (SONTAG, 1977), entenderemos como os fantasmas atravessam o tempo: do cinema do passado para o cinema contemporâneo do Nordeste; da cultura para o cinema; das imagens para o cinema; não necessariamente nessa ordem.

A escrita ensaística, aliada aos movimentos metodológicos da *análise filmica* e da *antropologia da imagem e do som*, nos traz diferentes aspectos da profundidade de campo em cada filme. Criaremos *pranchas*¹ com cenas de *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* em relação a outros filmes, imagens e textos. Essas cenas fragmentadas serão analisadas e comparadas na tentativa de vislumbrar os fantasmas intrínsecos à cultura nordestina que atravessam e costuram a realidade e o imaginário. A escolha do nosso primeiro recorte

¹ Referência aos 40 painéis, com quase mil imagens, que compõem o *Atlas Mnemosyne* criado por Aby Warburg (1924), historiador da arte alemão. (DIDI-HUBERMAN, 2002)

cinematográfico se deu a partir das minhas experiências em salas de Cinema, festivais e mostras cinematográficas entre os estados do Ceará, da Bahia e de Sergipe. Ter ido à sala de cinema, ter observado a reação dos espectadores e as próprias contribuições da fortuna crítica das diferentes análises desses filmes me fez perceber que ainda existem questões pertinentes nessas obras filmicas, como a própria relação dos filmes como o movimento do *Cangaço*.

A ideia de cinema como acontecimento acaba nos dando ferramentas para repensarmos o Nordeste e o fazer filmico contemporâneo. Sabemos que nos primórdios do cinema não havia qualquer distinção entre produtor, diretor, câmera, montador, distribuidor e exibidor; o cinema contemporâneo é um desdobramento desse percurso e me parece que os filmes do presente retornam para o lugar de uma função múltipla do trabalho audiovisual; os filmes do Nordeste contemporâneo são realizados por homens, mulheres e coletivos que ocupam diferentes funções no processo criativo, além de se implicarem em um modo outro de realização talvez mais próximo de um cinema alternativo. (ALTMAN, 1994)

Os personagens desses filmes são homens que se aproximam dos próprios realizadores das obras, são provocativos. Os espectadores nordestinos que não se adequam às normas também se conectam com esses protagonistas que desejam outros homens, performatizam o feminino ou são simplesmente homens heterossexuais que não se adéquam aos papéis sociais e culturais da masculinidade nordestina hegemônica. Portanto, o uso do conceito *masculinidades* (no plural) é mais adequado. Usamos como ponto de partida as contribuições sobre os *estudos de masculinidade* de Rowell Connell, pensadora transsexual australiana que desde a década de oitenta tem sido a referência central na questão (CONNELL, 1995).

As *masculinidades desviadas* dos filmes do Nordeste contemporâneo criam, como já mencionado, paralelos com o fenômeno do Cangaço e suas principais figuras. As histórias, as indumentárias e os corpos dos cangaceiros foram imortalizados pelas fotografias e as diferentes fases do *cinema brasileiro*. Seus fantasmas retornam de forma recorrente nos filmes do nosso recorte, seja de forma direta ou metafórica. A câmera, que imortalizou os cangaceiros, se torna o artifício mágico para que seus fantasmas ganhem vida novamente, a partir do corpo e da paisagem do presente nos filmes.

Exterminados pelo o Estado e posteriormente transformados em ícones heróicos da cultura nacional, os cangaceiros se conectam com a história das disputas de poder e controle coloniais do Brasil a partir de um território considerado periférico. Os cangaceiros estabeleceram relações complexas com o poder, houveram trocas tanto com os grupos

oligárquicos (comandados por homens), quanto com o povo oprimido pela configuração política da época. O ápice do Cangaço, como o conhecemos miticamente, acontece nas primeiras quatro décadas do século XX, mas me parece que é o cinema quem acelera o desejo de imortalidade dos seus maiores líderes: Lampião e Corisco. (MELLO, 2014)

As cabeças dos onze cangaceiros foram decapitadas, analisadas, estudadas e expostas como forma de controle e de diferença racial. Em vida seus corpos e suas cabeças se vestiram de modo consciente, pois desejavam a distinção e a imortalidade através da aparência (MELLO, 2014). A relação entre o cinema e a indumentária, mediada pelo corpo, é mais um desdobramento daquilo que nomeamos por *masculinidade desviada*. As roupas também evocam os fantasmas e colaboram para o processo de materialidade dos desvios, além de nos levar para os limites do visível e do invisível.

Tatuagem, Praia do Futuro e Boi Neon trazem indumentárias cangaceiras, vaqueiras, modernas, vitorianas, militares, etc. com a consciência da notabilidade da aparência. Os líderes do Cangaço retornam através das roupas, dos corpos dos atores, das paisagens (como o sertão) e até mesmo da repetição da montagem e dos movimentos de câmera utilizados desde filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), que conta a história do Corisco vivido pelo ator baiano Othon Bastos. Mas como reconhecemos os cangaceiros? Pelo seu esquema indumentário. Em filmes como *Boi Neon* (2015, Gabriel Mascaro) encontramos um personagem que tem o dom semelhante ao de Lampião: com as mãos, Iremar (Juliano Cazarré) cria indumentárias únicas.

Os filmes de Glauber Rocha e documentários como *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937, Benjamin Abrahão) foram exibidos no Brasil, na França e em outras partes do mundo desde a década de 1960. As imagens do Cangaço foram exaustivamente veiculadas pelo jornalismo impresso durante as primeiras quatro décadas do século XX, além das séries e telenovelas após a invenção da televisão. Portanto, há um imenso imaginário do Cangaço e os filmes nordestinos contemporâneos incorporam e *excorporam* [sic] os seus fantasmas intrínsecos à cultura e à imagem.

As paisagens e os sons em *Tatuagem, Praia do Futuro, Boi Neon* e outros filmes são uma bricolagem das influências culturais e artísticas ibéricas, católicas, africanas e indígenas. Existe também a influência dos próprios cinemas mais hegemônicos, como o hollywoodiano, tanto na criação da narrativa, quanto na montagem dos filmes. O melodrama é em princípio um gênero que ganha força global no cinema moderno dos 1940 nos Estados Unidos. Os

homens afeminados, incluindo os nordestinos, amam e cultuam as musas do cinema hollywoodiano. Em *Tatuagem* as divas da música e as grandes atrizes de Hollywood são evocadas nos espetáculos do *Chão de Estrelas*.

Em entrevista para a *Cahiers Du Cinéma*, Jacques Derrida (2001) conta da sua experiência pessoal na infância com a chegada do cinema hollywoodiano na Argélia, país africano colonizado pela França e seu lugar de nascimento. Derrida relata que Hollywood modificou profundamente a cultura local argelina, além disso, o cinema trouxe consigo fantasmas que assombravam a própria História com seus mecanismos de colonização. Uma questão ambígua se apresenta, pois ao passo que o cinema hegemônico controla os corpos e coloniza as subjetividades - inclusive como tática de guerra simbólica -, esse mesmo cinema fornece um caminho criativo para realizadores distantes dos grandes centros econômicos.

Com a possibilidade de materialização do sonho e da mágica do cinema, os realizadores periféricos se apropriam dessa linguagem hegemônica que é copiada e codificada em filmes que se voltam para os conflitos e questões próprias de uma cultura específica. Os filmes nordestinos, que desestabilizam os sentidos, significados, imaginários e estéticas que produzem a figura do *cabra-macho*, podem ser considerados como um *contra-cinema*. *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau* intervêm nas imagens clichês de um território movente e costuram imaginários disruptivos com uma periferia que é palco da arte anti-fascista, com a paisagem urbana influenciada pelos impactos globais e o sertão como inspiração para as criações da Moda. Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009) afirmam que toda cartografia é uma intervenção. A partir das encruzilhadas desse cinema contemporâneo nordestino optamos pelo texto ensaístico e cartográfico que se implica com as contradições culturais apresentadas nesses filmes.

Georges Didi-Huberman (2012) ao analisar algumas questões do pensamento de Walter Benjamin, diz que é necessário *saber olhar a imagem* e buscar os lugares onde as cinzas não esfriam² nela, a imagem que sabe desconcertar renovará a nossa linguagem e o pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2012). A escolha dos três filmes e de outros mais que já se apresentam nos horizontes do futuro, fala do desejo de recriação de um Nordeste que segue sendo inventado, mas agora como o lugar onde as vidas desviadas encontram abrigo e impulso. Diferentes povos e indivíduos contribuíram para a criação desse território e é

² “Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210)

chegada a hora de tomar o tempo de tela que lhes foi negado, como forma de reivindicação para futuros dignos e possíveis.

O corpo é o manequim dentro da *mise-en-scène* cinematográfica e ele produz saberes e gestos que metaforizam o próprio movimento da imagem (STAM, 2003). O corpo vestido comunica um contexto histórico, cultural e político. Como nos ensinou o cineasta italiano Ettore Scola em seu filme *Concorrência Desleal* (2000): uma sociedade se veste de acordo com o seu pensamento. *Boi Neon* é um filme em transe, pois é através da indumentária, pensada e criada por Iremar (protagonista), que o movimento do Cangaço se *re-atualiza* e em certa medida renasce. Em *Praia do Futuro* a condição do homem nordestino na terra estrangeira atualiza as tragédias e as alegrias em torno do fenômeno da diáspora, o velho movimento de migração é uma experiência compartilhada por milhares de nordestinos que partiram dos seus estados natais para outras regiões do Brasil e do mundo.

O cinema brasileiro contemporâneo, especialmente os filmes de vanguarda, poderia também ser pensado como um corpo fílmico em construção. Talvez um corpo outro ou um *corpo monstro* formado a partir de diversos pedaços das diferentes fases e influências do cinema. Parece que o destino do nosso cinema é inquietar as estruturas coloniais que habitam as zonas concretas e subjetivas. Os personagens, as paisagens e objetos cenográficos são corpos que caracterizam as estéticas contemporâneas do nosso tempo, além de contribuir para a visualização dos desvios. “Os atores cinematográficos deviam se tornar modelos ou manequins, ou mesmo monstros capazes de educar o corpo para alcançar um domínio completo de sua construção material.” (STAM, 2003, p.55).

No capítulo intitulado “Etimologia da Pin Up” na obra “O que é o Cinema?” (2014), e também nos capítulos que o antecedem, André Bazin (2014) diz que o cinema nasceu como uma criança e se torna adolescente quando adquire cor e som. O cinema torna-se *uma jovem* atraente com a produção cinematográfica do período da Segunda Guerra Mundial. Ao se dedicar sobre a definição e a morfologia da *pin-up*, Bazin segue dizendo que “muito diferente do ideal grego com pernas curtas e torso pequeno, ela se distingue claramente das Vênus europeias” (BAZIN, 2014, p.231), a *pin-up* não evoca a maternidade. (BAZIN, 2014)

Essa perspectiva, ainda que fundamental para o campo da linguagem fílmica e teoria do cinema, cai em certas armadilhas objetificadoras. Durante muito tempo o cinema pertencia aos homens brancos e heterossexuais, a grande maioria das mulheres eram o alvo do desejo,

do estímulo visual e do prazer nas cenas. Até mesmo as narrativas mais subversivas, incluindo àquelas com as presenças da lesbianidade e homossexualidade, foram metaforizadas e disfarçadas. (MULVEY, 1983)

O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto no sentido político quanto estético e que desafia os procedimentos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. (MULVEY, 1983, p.439)

Entendemos que os filmes do nosso recorte se aproximam de um *cinema alternativo*, mas ainda utilizando as contribuições do pensamento de Laura Mulvey (MALUF, MELO, PEDRO, 2005) acreditamos que o conceito *contra-cinema* talvez seja melhor adequado. O cinema contemporâneo nordestino como *contra-cinema* é reflexo do pensamento e da cultura de um povo que tem relações profundas com o destino do Brasil. A masculinidade hegemônica desse lugar tentou domesticar olhos, corpos e mentes. Sendo assim, as imagens tiveram um papel crucial no processo de criação e manutenção de uma única realidade durante muito tempo.

Os filmes da nossa análise constroem *contra-narrativas*, imaginários disruptivos e sobretudo outros modos de criação de cinema, com mais horizontalidade e aproximação com as vidas que estiveram do lado de fora da tela ou foram objetificadas durante décadas pelos discursos científicos. As performatividades do corpo nu e vestido em *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Boi Neon* reproduzem os discursos e as tecnologias que educaram os corpos, mas também criam fissuras dentro heteronormatividade quando se desviam do domínio do pensamento falocêntrico (BUTLER, 2019).

Os gêneros e as sexualidades são designados aos corpos pela Ciência, pelo Estado, pela Família, etc. e é através dos discursos dessas instituições, inclusive os da Igreja, que as sexualidades vão sendo reguladas ao mesmo tempo que os desvios serão despertados pelo ato da confissão. É também no fim do século XIX, período vitoriano, que a palavra “homossexualidade” é inventada. Nesse mesmo momento o Cinema nasce e se une às produções discursivas, os efeitos de poder e as demais tecnologias de controle que formularam uma verdade sobre sexo ou as mentiras destinadas a ocultá-lo. (FOUCAULT, 1988).

São muitas as tecnologias inventadas no final do século XIX e uma outra hipótese pertinente é ofertada pelas contribuições do pensamento decolonial de Achille Mbembe (2013), pensador e teórico de Camarões. Em sua obra *Crítica da Razão Negra*, Mbembe diz que os fenômenos do período do fim do século XIX parecem ser idênticos aos que acontecem nas primeiras décadas do século XXI (MBEMBE, 2013). O cinema contemporâneo nordestino materializa essa fusão temporal, pois nesses filmes existem o presente do presente, o presente do passado e o presente do futuro. A *imagem-tempo* é um cristal com infinitas facetas. (DELEUZE, 2005)

Lá no século XIX era o nascimento da fotografia e do cinema, agora, nas primeiras décadas do século XXI, temos uma produção audiovisual cada vez mais voltada para o virtual (*streamings*), celulares e tantas outras plataformas tecnológicas. Por mais que os homens do presente queiram recuperar a imagem e o passado dos seus heróis (pais e líderes), os homens desviados estão disputando o tempo e as mesmas imagens também vão garantir o futuro dos “outros”, inclusive dos que virão.

Tatuagem, Praia do Futuro, Boi Neon, Bacurau e muitos filmes do Nordeste contemporâneo trazem os *homens outros* no embate com os resquícios do *cabra-macho*. É preciso não apenas desviar-se da norma, mas compreender como os desvios operam nas encruzilhadas da imagem cinematográfica e do tempo. Os desvios vêm de muito antes, a própria história do cinema remonta imaginários diversos e, apesar de não trazer imagens literais sobre episódios trágicos como a colonização, os filmes contemporâneos do Nordeste conseguem interpelar as violências do Brasil em seus diferentes períodos da história: a escravização, a Ditadura Militar, a República, os golpes, etc.

Como mencionado, os filmes analisados nesta tese se apresentaram inicialmente pela imersão em espaços de exibição como as salas de Cinemas (de Rua e de Shopping), os festivais de cinema, as mostras filmicas e os cineclubes em um movimento de travessia pelas cidades de Juazeiro do Norte (Cariri cearense), Salvador (Bahia), Aracaju (Sergipe) e Fortaleza (Ceará). *Tatuagem, Praia do Futuro, Boi Neon, Bacurau* e outros filmes também são consequências do meu percurso enquanto pesquisador nordestino que inicialmente analisa o cinema produzido na sua região, o Cariri, localizado no sul do Ceará.

A partir de uma perspectiva *pós-estruturalista*, entendemos que os indivíduos ou sujeitos vão sendo modulados pelos discursos de poder e o cinema é um discurso que durante

décadas normatizou a sexualidade, o gênero e o corpo. Por outro lado, assim como acontece com as demais produções de saber e poder, houveram dissidências desde o nascimento do cinema (MULVEY, 1983). A contribuição metodológica da *antropologia da imagem e do som* colabora para entendermos como o cinema relatou a história de grupos culturais muito específicos e como as imagens colaboraram para a criação das etnografias de grupos que foram o alvo recorrente do campo da antropologia clássica: como indígenas, africanos escravizados, periféricos, cangaceiros; todos são vestígios espectrais dos filmes da nossa análise.

A análise fílmica é uma metodologia norteadora que nos permite costurar análises com outras metodologias do campo do cinema e audiovisual, com conceitos transdisciplinares e com a própria fortuna crítica advinda das análises dos filmes *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Boi Neon* (LOPES e NAGIME, 2015). A análise fílmica nos aproxima de referências múltiplas e de um arquivo rizomático, além de tensionar os limites de cada obra. “Para mim, temos sempre que inventar uma análise *ad hoc* para cada filme. Se levarmos a sério a análise formalista, cada filme ou cada corpus de trabalho requer uma análise singular.” (BRENEZ, 2014, p.03).

Evocamos fotografias, pinturas, filmes anteriores e póstumos que se somam ao nosso recorte para esgarçar e unir as pistas da subversão, especialmente das *masculinidades desviadas* dentro e fora dos limites da tela. Além de desenvolver o conceito de *olhar masculino* nos estudos de cinema, a teórica Ann Kaplan também desenvolveu o conceito de *olhar imperial* que compreende como o cinema hegemônico é uma extensão ou desdobramento do controle para os impérios coloniais. (KAPLAN, 1997). O cinema contemporâneo nordestino cria fissuras que infiltram o *olhar hegemônico*, que é um vestígio espectral de controle imperial dentro da história do cinema.

Parece haver um desejo de conexão entre a visão, a audição e os demais sentidos do corpo humano em *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau*. Para isso, os artifícios e os elementos fílmicos se tornam simultaneamente: materialidade (corpo), lembrança (memória) e tecnologia desviada. Para que possamos entender como os homens se desviam da norma na cultura nordestina, se faz necessário observar outras produções audiovisuais, fotografias e imagens que potencializam essa guinada. Esse imenso arquivo nos dará inúmeras pistas de como se operam as subversões em períodos totalitários.

O percurso metodológico, a escrita ensaística e as minhas experiências de fluxo entre alguns estados deste território, nos levam ao encontro de imagens e imaginários disruptivos que se apresentam através da *masculinidade desviada* em *Tatuagem, Praia do Futuro e Boi Neon*. Apesar de antigo, o campo da *Antropologia da Imagem e do Som* é variado, portanto partiremos das pistas iniciais apresentadas pelos filmes desse recorte: imagens de homens normativos rasuradas pelas imagens de homens desviados (BARBOSA e CUNHA, 2006).

No esforço de demonstrar os ganhos advindos das descobertas técnicas e científicas dessas formas de conhecer o outro — a antropologia com palavras e a fotografia e o cinema com imagens —, os pesquisadores esqueceram-se de considerar um elemento fundamental que permeia a ação de ambos: a imaginação. Tanto a antropologia como a fotografia e o cinema, em seus diferentes processos de construção do conhecimento, elaboram métodos e formas de representar, de dar corpo a uma imaginação existente sobre a alteridade. Imaginação aqui mencionada em seu sentido mais interessante, que é o de formular imagens de objetos e situações, que já foram ou não percebidos articulando novas combinações de conjuntos e de referências. (BARBOSA e CUNHA, 2006, p.08)

Filmes que discutam questões territoriais entrelaçadas com a cultura peculiar do Nordeste são arquivos que constituem o povo e seu imaginário. Entendemos que os fenômenos do extracampo interferem no processo criativo do filme e a própria montagem da obra parece imitar o exercício etnográfico da observação de um *micromundo*, com dobras e camadas que constituem as identidades nordestinas e a crítica de uma identidade homogênea dentro do cinema. As alteridades disputam o real e o imaginário movimenta a câmera para outros lugares até então esquecidos.

O cinema contemporâneo nordestino, e também de outros lugares distantes da produção cinematográfica hegemônica, parece se aproximar cada vez mais da dimensão corpórea que critica o antropoceno³ e o domínio do “homem” sobre a natureza e sobre aqueles que ele considera como selvagens. Em *Tatuagem, Praia do Futuro e Boi Neon* os homens desviados desejam se fundir com a natureza pelo artifício do corpo como astro e floresta nos espetáculos teatrais, no desejo de um corpo que se funde com o oceano profundo ou o corpo que se mistura com o couro do animal e a paisagem mais agreste, imitando o esplendor e exuberância desse fauna e flora específicas do Nordeste.

³ “Nosso tempo é o 'Antropoceno', a era da perturbação humana. O Antropoceno é uma era de extinção em massa, não devemos esquecer. Mas o Antropoceno também é uma era de emergências” (TSING, 2019, p.23)

O cinema comparado potencializa a escolha metodológica da análise filmica e demais metodologias como escrita ensaística, cartográfica e uma antropologia da imagem e do som que também se influenciam pelas teorias do cinema. A comparação filmica nos permite acessar diferentes formas de compreensão do corpo, dos imaginários, da realidade, dos realismos, dos sentidos múltiplos da linguagem cinematográfica e da própria imagem. Os filmes do nosso recorte formam uma *coleção* que se aproximam por relação de semelhança com os seus pares, a partir de um cinema contemporâneo que produz desvios (múltiplos) e reinvenções contínuas do Nordeste. (SOUTO, 2016).

Pensar numa coleção favorece o reconhecimento da participação da subjetividade, do valor e do afeto nas escolhas do corpus. Coleciona-se aquilo de que se gosta – não se trata, no entanto, de um gostar no sentido de qualificar bem os filmes ou de avaliá-los com boas notas. Trata-se de um afeto pelo mote da pesquisa, um amor por obras que nos instigam, que nos atíam o impulso de investigar, que nos abrem questões. Não que esse seja um sentimento que não atravesse outras pesquisas – mas aqui ele é francamente assumido, abraçado, até desejado. É preciso reconhecer, também, que a coleção é influenciada pelo ponto de vista do colecionador, pelos locais onde circula (os festivais, as mostras, os cinemas, a universidade), pelos debates que trava e por seus pares. (SOUTO, 2016, p.21-22)

O primeiro capítulo da tese se volta para as aproximações e tensões entre os homens de poder e os homens desviados no cinema a partir de uma perspectiva mais histórica. Os pedaços do corpo desviado: como o olhar, mãos, pés, cabeças, pênis e *cu*; interpelam a história única da imagem, suas transformações e perspectivas futuras. Não estamos propondo uma leitura anatômica das imagens, só buscamos compreender como a anatomia, dita normativa, se valeu ou se vale da autoridade masculina para representar esse vasto e contraditório território brasileiro, chamado “Nordeste”.

No primeiro capítulo da tese, analisamos como os discursos e imagens regulam as sexualidades e gêneros dos homens desviados. Em Michel Foucault (1988) compreendemos que as sexualidades foram controladas através dos discursos das instituições de poder no Ocidente que no processo de controle também incentivaram os desvios (FOUCAULT, 1988). Para compreendermos como o gênero e a sexualidade masculina hegemônica se apossou do cinema, se faz necessário observarmos os atravessamentos midiáticos - fotografias, textos e vídeos – que também nos dão pistas do lugar de poder da masculinidade dominante na região.

Visualizamos os sertões com seus ruídos e sons variados, incluindo os eletrônicos ligados à cultura da vaquejada e ao forró universitário. A estética também se manifesta como uma paisagem sonora, perceptível nos espetáculos de teatro organizados por personagens subversivos, na vida cotidiana das cidades urbanas e no interior quase idílico do Nordeste. No segundo capítulo, dedicamo-nos às estéticas consideradas subversivas.

O binômio corpo-cinema é analisado e estudado por teóricos do cinema há muitas décadas (AUMONT, 2003). As indumentárias⁴, que vestem esse corpo, parecem escancarar a nossa condição colonial e mestiça, e se alia ao cinema como mais uma tecnologia de criação do gênero, do sexo, da classe, da raça e do próprio corpo. (LAURETIS, 1987)

Os personagens do nosso recorte estão vestidos de modo consciente, pois sabem que suas vestimentas carregam discursos e elementos que elevam os atos e gestos da transgressão. As roupas dos cangaceiros, utilizadas na *mise-en-scène* do cinema brasileiro, contemporâneo ou não, buscam concretizar o sonho de Lampião de alcançar reconhecimento e importância para sua luta, e assim, sua imortalidade (MELLO, 2014). Todas essas referências, reais e fictícias do Cangaço, retornam através do cinema contemporâneo, com seus fantasmas sendo constantemente convocados.

Os sons das metrópoles nordestinas e as expressões orais que resistem se misturam com diferentes influências, algumas delas queer e distópicas. Essas imagens e sons criam imaginários disruptivos onde futuros desejáveis são projetados. As imagens e sons disputam cada um dos nossos sentidos. Como os filmes redesenham a estética hegemônica e eurocentrada?

O terceiro capítulo da tese se concentra na imagem e no tempo. Imagens, sons, paisagens, corpos e outros elementos dos filmes funcionam como máquinas do tempo, permitindo-nos transitar pelo passado, presente e futuro do Nordeste (DIDI-HUBERMAN, 2015). Exploraremos como os filmes lidam com a perda da imagem e como essa imagem pode criar contra-feitiços para a refundação de novos mundos (GUEDES, 2021).

A partir das encruzilhadas do tempo, conectamos as influências e tecnologias ancestrais que sempre estiveram presentes com aquelas trazidas pelo fenômeno da diáspora, dentro do limite territorial conhecido como Nordeste. “Não somos apenas estranhos aos

⁴ É importante mencionar que o ASVOFF (Festival de Cinema, Moda e Tecnologias Digitais) é um evento pioneiro que se tornou o epicentro de um novo gênero artístico: o Fashion Filme. Fonte: <https://www.ashadedviewonfashionfilm.com/asvoff-14>

homens do passado, somos também seus descendentes, seus semelhantes...” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.40). Os anacronismos das imagens se entrelaçam nos processos criativos de montagem e edição dos filmes analisados. O próprio texto ensaístico da tese é influenciado pela criação artística de realizadores que se deixam guiar por *cosmopercepções* ancestrais e futurísticas (OYÈWÚMÍ, 2021).

O cristal-tempo estabelece uma conexão com o presente (elemento virtual), abrangendo o passado e os futuros possíveis para essa territorialidade e seu povo (DELEUZE, 2005). Através do cinema nordestino contemporâneo, exploramos como as dobras do tempo potencializam imaginários disruptivos, criando espaços de resistência não apenas para os homens desviados, mas também para vidas desviadas que frequentemente disputam as imagens que dão vida às energias invisíveis, moldando novos modos de existência. O cinema contemporâneo nordestino desperta cada um dos nossos sentidos, as “cenas são construídas como uma decupagem dos corpos e suas carícias partilhadas...(a câmera leva nosso olhar a passear junto aos corpos).” (BALTAR, 2015, p.45)

1.1 TRAVESSIA SOB/SOBRE O MAPA DO NORDESTE

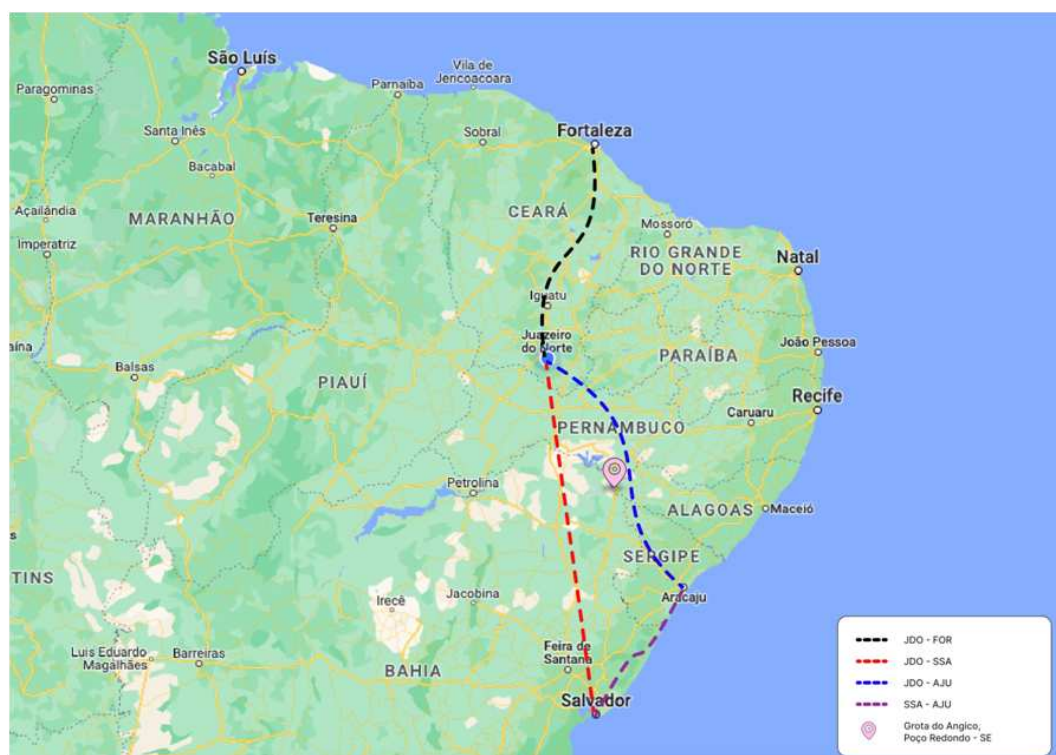


Imagem I: Travessia contínua pelo Nordeste ou lugares onde vivi/vivo (Intervenção sobs/sobre o *Google Maps*)

1.2 BREVE COMENTÁRIO SOBRE OS MOVIMENTOS METODOLÓGICOS

Os movimentos metodológicos da análise fílmica, da cultura e das imagens permeiam toda a tese, desde a introdução até os capítulos finais. É importante considerar a vastidão de temas que envolvem os significados e sentidos do Nordeste. Composto por nove estados distintos, uma população imensa e uma rica diversidade cultural tanto nas áreas urbanas quanto nas rurais, o Nordeste apresenta diferentes paisagens geográficas. A questão climática também desempenha um papel significativo e caracteriza a região. No entanto, é fundamental reconhecer a multiplicidade de climas e as complexas relações que emergem a partir dessas condições climáticas variadas.

Nossa análise fílmica busca compreender as nuances de um território em constante transformação, sem perpetuar os estereótipos cristalizados sobre a região. Vale lembrar que existe uma vasta variedade de filmes que abrangem diferentes fases do desenvolvimento do Cinema, desde o Cinema Novo até a Retomada e o cinema contemporâneo. Além disso, os realizadores e realizadoras trazem perspectivas diversas, que se entrecruzam com questões de raça, povos originários, identidades LGBTQ+ e feminismo. Portanto, nosso recorte analítico busca contemplar essas questões a partir do contexto contemporâneo. Esse contexto inclui desafios como a disputa democrática no Brasil, a revisão de estereótipos arraigados e a urgência da questão climática. Além disso, não podemos ignorar a história dos retirantes, que deixou marcas profundas na trajetória do Nordeste. Lidar com uma série de discursos e imagens marcados pela violência é um dos desafios que enfrentamos ao explorar essa rica e complexa região.

É importante destacar que, no contexto contemporâneo, há uma vasta produção de imagens, streaming, obras de artistas visuais, videoartes e produções independentes no Nordeste. Além disso, os cursos de Cinema e Audiovisual das universidades públicas e privadas da região também contribuem significativamente para esse cenário. Reunir todo esse extenso arquivo em uma única tese seria impraticável. Os filmes selecionados para o nosso recorte não têm a pretensão de representar, de forma alguma, a imensa variedade dessas imagens, sons e paisagens. A linguagem audiovisual, a fotografia e outras formas de expressão visual são elementos intrínsecos a essa produção diversificada. Portanto, nossa

análise se concentra em aspectos específicos, sem a intenção de abarcar toda a riqueza desse universo criativo.

A pesquisa de doutorado foi inicialmente centrada nos filmes *Praia do Futuro*, *Tatuagem* e *Boi Neon*, que são analisados com maior profundidade no primeiro capítulo. Após o exame de qualificação, identificamos que *Bacurau* poderia ser integrado à pesquisa, uma vez que o filme foi lançado um ano após o início do doutorado. A partir do segundo capítulo, *Bacurau* passou a ser abordado com maior frequência em nossas análises.

2 CAPÍTULO I - MASCULINIDADES DESVIADAS, EMBATES COLONIAIS E OUTRAS HISTÓRIAS DO CINEMA NO NORDESTE CONTEMPORÂNEO

Em Janeiro de 2022 fiz mais uma viagem saindo de ônibus de Aracaju (Sergipe) para Juazeiro do Norte (Ceará). Nas primeiras horas da longa travessia o ônibus costuma passar em frente à entrada da atual *Fazenda Angicos*, local que originalmente foi o palco do assassinato de Lampião e outros onze cangaceiros e cangaceiras, surpreendidos e decapitados em 1938. Aquelas paisagens áridas do sertão sergipano, e também do pernambucano e cearense mais adiante, guardam imaginário e imagens que circundam os mitos do *cabra-macho* da região nordestina. Nesta região, ao passo que homens de poder eram forjados, outras masculinidades se desviavam enquanto disputavam os sentidos e os significados normatizadores da cultura e território nordestinos.

Após a longa viagem, cheguei em Juazeiro do Norte, Cariri cearense, cidade tomada pela presença visual e invisível das figuras do Padre Cícero e da beata Maria de Araújo. Existe na cidade um bar que também é um Museu chamado *Cantina Zé Ferreira*. O espaço é constituído de imagens, mobília e outros tantos objetos que contam a história da cidade e dos milagres relacionados ao Padre Cícero no fim do século XIX. No primeiro andar existe um pequeno *Cinema Independente*, construído a partir de parte do mobiliário (cadeiras) e do nome do antigo *Cine Eldorado* que se tornou estacionamento.

Durante o mês que passei em Juazeiro fui quatro ou cinco vezes para a *Cantina Zé Ferreira*, geralmente acompanhado de um amigo e uma amiga. Em uma dessas idas, fui até a calçada fumar com o meu já companheiro de conversas senhor Raimundo (nome fictício), funcionário do local. Raimundo gosta de conversar sobre as histórias do Cariri, das romarias, dos milagres do Padre Cícero e da beata, da sua vida... Já era madrugada e já dentro encostado ao balcão, Raimundo vem até a mim, tira o seu RG (Registro Geral) da carteira, e, discretamente com a mão, afasta o documento pelo balcão e com olhar sugere que eu o veja. Para a minha grande surpresa, o nome escrito era “Maria Aparecida” (fictício) e não “Raimundo”. Um homem trans, não binário, queer, lésbica masculina? Não interessa.

Eu achava que Raimundo era um homem, hétero e cisgênero; um tipo de segurança disfarçado que observa quem entra e sai do Bar/Museu. Naquele momento, ele fez questão de afirmar que fazíamos parte de uma mesma comunidade? Em todas as vezes que estive no lugar, falei abertamente sobre a minha sexualidade e meus posicionamentos políticos. Raimundo, sem entender bem qual era a minha profissão, dizia quando me encontrava “*Boa noite, historiador, que bom que veio hoje, vamos conversar*”. Naquele noite de “revelação” descobri mais um desviado da minha cidade. Tanto pelo território quanto pelo desvio da norma gênero e sexualidade⁵ Raimundo, eu e tantos outros quebramos as expectativas familiares e da cultura que vibra com o nascimento de mais um “macho” no clã.

Essas paisagens e encontros guardam memórias, disputas e fantasmas dos processos das oligarquias nordestinas comandadas por homens-brancos-heterossexuais que dominaram a terra, a natureza e os povos originários desde a invasão do Brasil. O cinema, de modo especial, acaba sendo uma arte política e estética que tanto colabora para cristalizar as histórias hegemônicas, como traz à tona outros testemunhos, corpos e imaginários disruptivos. Os filmes contemporâneos impulsionam muitos encontros com cenas que “construídas com uma decupagem dos corpos e suas carícias partilhadas”. (BALTAR, 2015, p.45)

Os principais tipos de homens nordestinos são: o coronel (senhor de engenho), o vaqueiro, o morador do sertão, o caboclo, o matuto, o cangaceiro (ou jagunço), o beato (ALBUQUERQUE, 2013). Também é necessário destacar os mártires cristãos e as figuras míticas das nações indígenas e africanas, com figuras ambíguas que contribuíram para a manutenção ou rasura do corpo, do gênero e da sexualidade masculina normativas. A arte e a cultura brasileiras são constituídas por essas influências, elas impactaram os destinos das imagens. A *cosmopercepção* de religiões como o Candomblé, especialmente da nação de Ketu de língua Iorubá, contribui para criar um imaginário disruptivo e sincrético sobre as sexualidades dos homens, e também das mulheres e crianças.

⁵ As aproximações entre masculinidades desviadas e o cinema surgem a partir das minhas experiências enquanto pesquisador, gay, nordestino e adepto de uma religião não cristã que morou entre os estados do Ceará (Juazeiro do Norte e Fortaleza), da Bahia (Salvador) e de Sergipe (Aracaju). A minha dissertação do mestrado do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia (Linha - Cultura e Identidade), com a orientação do professor Dr. Leandro Colling, se trata de uma cartografia sobre o cinema do Cariri cearense que analisa questões em torno das abjeções de gênero, raça, classe e colonialidade a partir dos filmes *Dona Cica do Barro Cru* (1979, Jefferson Albuquerque Jr.), *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1987, Rosenberg Cariry), *Também Sou Teu Povo* (2006, Orlando Pereira e Franklin Lacerda) e *Travesthriller* (2016, Orlando Pereira e Nívia Uchôa).

A arte negra é antes de tudo determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas tal como o foram por todos os povos da Antiguidade. O executante realiza sua obra como se ela fosse a divindade ou seu guardião, isto é, desde o início ele preserva uma distância da obra que é o deus ou seu receptáculo. (EINSTEIN, 2011, p.41)

Essa perspectiva ressalta a importância da arte negra não apenas como expressão cultural, mas como um elemento vital na preservação e prática das tradições religiosas e espirituais, especialmente locais. A arte negra torna-se, assim, um meio de conexão com o sagrado, perpetuando a herança cultural de África através das gerações.

Os filmes são obras autônomas carregadas de potências criadoras e das forças divinas, invisíveis ou não, que habitam os países que foram colonizados por povos distintos. Esses filmes produzem imagens prismáticas, no caso do Brasil, carregadas das diversas influências que forjaram a nossa cultura e linguagens. Encontramos em *Tatuagem*, *Boi Neon*, *Praia do Futuro* e outros filmes, os homens desviados e, por vezes, divinos.

Há algum tempo esses filmes vêm sendo analisados por campos distintos dos saberes, eles acabaram entrando em catálogos e mostras de cinema queer, como a “*New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*”, com exibição de filmes, debates e catálogo de textos dos principais pensadores do Brasil sobre os temas (LOPES e NAGIME, 2015). A nossa contribuição é aproximar esses filmes, seus realizadores, personagens e outras imagens que se relacionam e se desdobram a partir do desvio da figura do *cabra-macho*, que é por sua vez um discurso e imagem caleidoscópico, composta por diferentes modelos de masculinidade: dândis, cangaceiros, coronéis, divindades afro-indígenas e tantos outros.

O projeto colonial, fundamental para a consolidação das imagens do homem do poder, vigiou e educou os corpos, no entanto houve dissidência antes, durante e depois das invasões européias (Hija de Perra, 2015).

Nossos ancestrais foram vestidos com roupas estranhas à sua cultura original, cortaram os seus cabelos para diferenciá-los entre homens e mulheres e não permitiram, tomando-as por aberração, todas as práticas intersexuais que produziam alterações à moralista mente espanhola. (Hija de Perra, 2015, p.02)

Filmes como *Madame Satã* (2002, Karim Aïnouz), marco político e estético no cinema brasileiro, demonstra como as figuras subversivas históricas se relacionavam com a cultura moralista brasileira. Parece-me que os filmes contemporâneos, que tratam de questões semelhantes, são herdeiros malditos de *Madame Satã*, filme e *persona* (LOPES, 2015). Os mecanismos coloniais tentaram controlar o corpo, as imagens, os discursos, os enquadramentos da História com H maiúsculo; mas, ao mesmo tempo, artistas desviantes elaboraram rotas de fuga e as materializaram em suas obras. Certos filmes contemporâneos são as aberrações potentes que escaparam do projeto colonial normatizador.

Influenciado pela produção audiovisual independente dos Estados Unidos nos anos de 1990, ligada aos desdobramentos e impactos relacionados às questões do HIV-AIDS, o cineasta Karim Aïnouz vai adentrar o século XXI trazendo um filme que conta histórias de corpos que não importam (BUTLER, 2019). *Tatuagem, Praia do Futuro, Boi Neon* e outros filmes são consequências da própria trajetória das experiências e vanguardas do cinema: o limite entre realidade e ficção; a cultura brasileira a partir do Nordeste; os conflitos entre o litoral e o interior (sertão); o avanço da teocracia no Brasil; a implosão do modelo da família tradicional; entre outros.

Tatuagem, Praia do Futuro e *Boi Neon* são respectivamente dos anos 2013, 2014 e 2015, a partir desses três filmes estabeleço conexão com outros filmes contemporâneos e do passado. A segunda década do século XXI foi marcada por transformações profundas em relação às democracias ocidentais, latino-americanas e orientais. Sobre algumas dessas transformações, que acabam interferindo no debate sobre as novas masculinidades, podemos destacar: a crise do segundo mandato de Dilma Rousseff, primeira mulher presidenta do Brasil; casamento entre pessoas do mesmo sexo (2011); proibição do "kit gay" nas escolas (2011); marchas que iniciaram em julho de 2013 no Brasil; Primavera Árabe (2010); primeiros anos do processo Democratização da Comunicação na Argentina (2013); primeira vez que Judith Butler veio ao Brasil através do II Seminário Desfazendo Gênero na UFBA (2015) - tive o privilégio de participar da organização do evento, que foi organizado pelo meu orientador de mestrado, o professor Dr. Leandro Colling; nome social para pessoas trans (2018); surgimento dos primeiros grupos de apoio organizados por homens trans; resgate da figura paterna e conciliadora por parte dos grupos políticos que orquestraram o golpe e a penúltima eleição presidencial no Brasil.

Os mitos e os fantasmas do *cabra-macho* retornam através das imagens, a partir das fronteiras da região do Cariri, local onde nasci, me conecto com as histórias, a *mise-en-scène*, as estéticas e outras *imagens* presentes naquilo que nomeamos por *cinema contemporâneo*. Como eu, neto de uma família que tem conexão com a oligarquia nordestina, estabeleço algum incomodo com essas imagens oficiais de um “homem”? Primeiramente, existe o outro lado da família, formada também por negros, pobres, retirantes nordestinos e os desviados da sexualidade normativa. Essas heranças, normativas e rasuradas, se unem aos filmes escolhidos na nossa análise.

Como mencionado, o *olhar masculino* dominante vem sendo problematizado há décadas pelos estudos e obras do *cinema feminista*, muito ligado ao lugar da mulher dentro da história do cinema (KAPLAN, 1995). Os estudos e produção ligada ao *cinema queer* e *cinema negro* também são fundamentais para visualizarmos os imaginários disruptivos que nos possibilitam desejar futuros outros, ocupados por aqueles e aquelas que estiveram do lado de fora da cena e até mesmo das imagens. (GUEDES, 2021)

As próprias imagens técnicas hegemônicas (cinema e fotografia), nos levam para as fissuras e os desvios do *sistema sexo-gênero*, que também é um aparato semiótico (LAURETIS, 1987). Buscamos criar um imenso e rizomático arquivo, a partir da própria montagem de imagens do passado e do presente, hegemônicas e desviadas, que recontam outras histórias da própria imagem (em movimento ou dita estática). É necessário saber olhar os lugares onde as cinzas ainda não esfriam, afinal a imagem está em muitos tempos e tentar fazer uma arqueologia, com tantos filmes e obras, é arriscar-se (DIDI-HUBERMAN, 2012).

O exercício da escrita ensaística e cartográfica nos possibilita traçar um certo inventário que aciona cenas, filmes, esculturas e outras imagens analisadas em *pranchas* que por sua vez criam um certo inventário das masculinidades desviadas nos filmes. Como uma costura que apresenta outros sentidos e significados sobre o cinema, a cultura, as paisagens, os corpos, as indumentárias e os discursos que inventam e reinventam o Nordeste. Apesar de serem assombrados pela norma da masculinidade hegemônica, ligada aos fantasmas do homem branco e oligárquico do território, esses filmes traçam novas linhas e trajetórias que tornarão o futuro mais democrático e livre?

Durante as primeiras décadas do século XX, os homens das elites políticas e intelectuais do Nordeste criam instituições e produtos (livros, filmes, etc.) que reforçariam a masculinidade nordestina que vivia sob a ameaça das transformações do mundo iniciadas ainda no fim do século XIX, especialmente na Europa. “O que parece assustar essa elite intelectual nordestina são as mudanças que aconteciam tanto no modo de produção das mercadorias, mas também no modo de produção de subjetividades”. (ALBUQUERQUE, 2013, p.04)

Para que certas imagens ganhem vida, é necessário encontrar os *vestígios-espectrais* que as despertam (SONTAG, 1977), as imagens técnicas (filmes e fotografias), a pintura e outros objetos artísticos, de tempos e lugares distintos, nos dão pistas sobre os desdobramentos e as consequências da invenção da *Modernidade Colonial* dentro das produções audiovisuais contemporâneas. Os *vestígios-espectrais* estão nos movimentos de câmera, no olhar do personagem que nos encara e nas presenças-ausentes das figuras paternalistas nos filmes.

A *Modernidade*, tal qual a conhecemos, não seria a mesma sem a experiência da escravização e o extermínio dos povos africanos e ameríndios, sequestrados em África ou já habitantes do chamado *Novo Mundo* (MBEMBE, 2014). O nosso recorte cinematográfico revive e encarna a violência herdeira da colonialidade, ela retorna através das instituições (Bombeiros, Exército), dos gestos daquele que se autointitula *cabra-macho*, na ausência de fotografias de pele negra ou vermelha, ou até mesmo nos movimentos de câmera que subvertem a ideia de superioridade do “homem” em relação à natureza quando desejam ser como ela (floresta, mar, bichos, etc.). Fuga e repetição são movimentos contínuos e cruzados nesses filmes, não cessam.

O que significa ser “homem” no cinema contemporâneo do Nordeste? A partir da história e experiências coloniais sabemos que o homem europeu, branco, da elite e heterossexual conduziu, a partir do seu olhar, as narrativas e as imagens do Ocidente. O “*homem eu*” impôs o seu modelo de política, cidadania e outros aspectos do que ele inventa como civilidade para as outras partes do mundo conquistado (invadido). O “homem” constrói os reinos, guerreia, domina outros povos, inventa técnicas navais e através das caravelas segue em direção

daquilo que seria o fim do seu mundo. Aqui no Brasil o europeu ibérico se inventou como fundador da nação e seus fantasmas parecem resistir com êxito. (RIBEIRO, 1995)

Nas Américas, os donatários e governantes (representantes das monarquias europeias) dominaram as florestas, as mulheres e homens não brancos, crianças, animais e terras chamadas de *capitanias hereditárias* em Portugal ou vice-reinados na Espanha. Posteriormente os homens ibéricos trouxeram diferentes povos africanos para serem escravizados no projeto colonial vigiado pelos olhos dos reis e da Igreja da época. Desde esse período, o futuro das imagens dos “homens” estava em disputa. Com a invenção da fotografia e do cinema, essas imagens se tornam ainda mais democráticas, contribuindo para os processos de documentação da História enquanto criam um certo imaginário cultural e social em torno da figura do “homem”, “mulher” e das raças.

O cinema torna-se a plataforma mais potente para operar a montagem do tempo por ser, ele próprio, montagem e movimento (DIDI-HUBERMAN, 2015). O pensamento que surge da imagem e do som nos fornece inúmeros caminhos de criação e de imaginários disruptivos. O cinema nasceu no ápice do período industrial e se desenvolveu como linguagem e tecnologia, durante todo o século XX - o século que vai materializar diferentes tecnologias de violência e destruição em massa. O cinema, por ser a arte que mais nos permite viajar através do tempo, nos dá a possibilidade de *co-criação* das realidades. Eleger filmes para pensar, falar, sentir e “ver” aquilo que foi quase sempre invisível ou oculto é uma tarefa de *transcrição* exaustiva.

O filme é uma tela espectral que materializa as histórias que surgiram antes mesmo do seu nascimento e suas imagens se tornam artifícios que possibilitam deslocamentos entre períodos autoritários do passado, do presente e do futuro, garantindo a nossa participação como testemunhas da violência contra grupos minoritários (DIDI-HUBERMAN, 2012). As imagens, que despertam certos modelos e fantasmas da masculinidade normativa, nos dão pistas sobre outras possibilidades de construção do corpo, da aparência e do próprio desejo.

Alguns filmes sabotam os mitos que giram em torno da figura do *cabra-macho* ao mesmo tempo que mantêm as normas, os binarismos e o controle da sexualidade. (LOPES e NAGIME, 2015). Apesar dos filmes do nosso recorte terem uma forma narrativa mais

clássica, atingindo um certo de público e crítica, defendemos que o nosso recorte “ainda assim, é passível de inúmeros debates, ao apresentar o corpo como ferramenta de resistência máxima e melhor acabada aos conflitos da sociedade e da arte em si, através de suas várias possibilidades...”(LOPES e NAGIME, 2015,p.16)

Existem *masculinidades desviadas* na cinematografia brasileira desde filmes como *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade). O marco político e estético do pós - Segunda Guerra Mundial impactou as estéticas dos diferentes cinemas do mundo (MASCARELLO, 2006). É no ano de 1969 que também acontecem os ataques no bar gay *Stonewall Inn* em Nova York, Manhattan, um dos marcos históricos da luta LGBTQ+. Abaixo da *Linha do Equador*, Macunaíma nascia no Cinema, o menino negro vai sendo embranquecido para se tornar o homem branco que se adequa bem ao seu país profundamente racista, misógino e desigual.

No filme *A Rainha Diaba* (1974, Antonio Carlos da Fontoura) encontramos uma *masculinidade negra desviada* que lidera uma gangue envolvida com o narcotráfico. Logo nas primeiras cenas, a Rainha Diaba (Milton Gonçalves) salva o seu laçao gay da fúria dos demais homens do bando que aparentemente são heterossexuais. A Rainha Diaba é um gay afeminado que se posiciona dentro de um mundo extremamente heterossexualizado, em contexto de Ditadura Militar e no submundo do crime.

Existem outros filmes e personagens desviados no Cinema Novo, no Cinema Marginal, na *Pornochanchada*, no Cinema da Retomada, entre outras. Mas são as produções audiovisuais contemporâneas que nos interessam, entendendo que elas são influenciadas por essas produções anteriores. A partir desses movimentos e fases cinematográficas, e também pela relação com a pintura e as fotografias (inclusive digitais), pensaremos em um inventário ou *mapa de cenas* onde visualizamos os desvios do Nordeste nas imagens. Nessas imagens, encaramos os fantasmas dos cangaceiros/as, vaqueiro, senhor de engenho, escravizado e outros personagens daquilo que se nomeia como *tipos constitutivos do homem nordestino* (ALBUQUERQUE, 2013).

A virada do século XIX, recorrentemente convocada nas análises e escrita, é o período de muitas transformações no mundo. Nesse período, um certo tipo de civilidade

ocidental passa a ser propagada. Os homens das elites nordestinas se unem contra a temida ameaça que eles nomeiam como “*feminização do mundo*”, que na realidade era a consequência dos processos de urbanização das cidades, da industrialização, da recém Abolição, da criação das tecnologias e, principalmente, da perda dos valores que *desvirilizavam* as sociedades comandadas por homens. (ALBUQUERQUE, 2013).

As imagens do cinema contemporâneo do território nordestino abrem brechas no tempo para interpelar a violência e a opressão que marcaram os regimes de opressão do Brasil daquele período e dos seguintes. A escravização, a Ditadura Militar, a perseguição e extermínio dos diferentes (exemplo dos povos desterrados) são os campos da materialidade da violência masculina. Os corpos, as paisagens, as indumentárias e os demais artifícios dos filmes reinserem a necessidade de *dar voz* às vidas silenciadas nos processos de invenção e manutenção, por vezes violenta, da territorialidade nordestina. Essas imagens também nos apontam desejos outros e encruzilhadas de liberdade.

“O nordestino é construído através do agenciamento de uma série de imagens e enunciados que constituíam tipos regionais anteriores”. (ALBUQUERQUE, 2013, p.186). Os *mitos fundantes* da nossa cultura e linguagem estão em constante retorno nos filmes analisados. O coronel - patriarca, modelo e homem de poder - é uma figura recorrente nas produções audiovisuais, especialmente como contraponto do anti-herói e do vilão. “Nas páginas do cordel, o cangaceiro tornou-se ao lado do coronel, seu inimigo e contraponto, modelos de ser homem no Nordeste” (ALBUQUERQUE, 2013, p.202).

Mário de Andrade, para mim tão dândi quanto Lampião, escreveu o livro *Macunaíma* (1928) como provocação para a condição instável da identidade brasileira, mas indiretamente fala da sua própria experiência dentro do Modernismo brasileiro, de um homem que também não cumpria as normas de sexualidade e raça no seu tempo. Enquanto os homens hegemônicos foram sendo constituídos, outros tipos de masculinidades desviadas também foram sendo forjadas, muitas vezes no interior do próprio discurso e espaço de poder.

Os *desviados* presentes no cinema, na literatura e no imaginário cultural brasileiros, retornam confrontando os modelos hegemônicos de masculinidade, da raça branca, da classe abastada e do território que se coloca como centro. Através do inventário de filmes e imagens

nos deparamos com os aspectos subversivos nas cenas onde acontecem a performatização: das musas do cinema hollywoodiano; dos artistas da música brasileira e da Tv; dos cangaceiros; e outros personagens da cultura nordestina (incluindo aqueles influenciados pelas distopias). Esses corpos tensionam o domínio da cultura ocidental, pois democratizam as experiências ao traduzi-las em imagens. (SONTAG, 1977)

Os homens das elites nordestinas foram criados, em sua maioria, pelas descendentes das mucamas e *amas de leite* que viveram na *Casa Grande e Senzala* e agora se acomodam nos apartamentos em grandes cidades como Salvador, Recife, Fortaleza e demais. A estrutura da Casa Grande resiste, agora com uma nova plástica nas casas e apartamentos do novo século. Parece haver uma certa tendência em retratar os espaços de intimidade e do “lar” nos filmes contemporâneos nordestinos (ou no cinema brasileiro). Para as mulheres racializadas, indígenas e negras, o lugar do afeto e intimidade é diretamente ou indiretamente o local da dor. Nesses espaços elas se viram obrigadas a criar as crianças brancas ou mestiças das classes mais dominantes. (GONZALES, p.224)

Mãe África ⁶

(Clara Nunes)

No sertão, mãe que me criou

Leite seu nunca ma serviu

Preta Bá foi que amamentou

Filho meu e filho de meu filho

No sertão, mãe preta me ensinou

Tudo aqui nós que construiu

Filho, tu tem sangue Nagô

Como tem todo esse Brasil

⁶ As primeiras três estrofes da canção “Mãe África”, interpretada por Clara Nunes no álbum *Nação* (1985), homenageiam à ancestralidade e à cultura africanas. Composta por Paulo César Pinheiro e Sivuca.

Oiê, pros meus irmãos de Angola, África

Oiê, pra Moçambique-Congo, África

Oiê, pra toda a nação bangu África

Oiê, do tempo do Quilombo, África

O Cinema busca materializar fotografias de peles negras, vermelhas e amarelas, mas o fantasma da "babá" negra é a maior fissura nas estruturas edipianas da família colonial brasileira, pois o seu papel/função é igualmente importante ao das funções de "pai" e "mãe" (McClintock, 2010). O complexo mundo da escravidão e o regime das plantações é fundamental para compreendermos as violências criadas pela família colonial. No caso da nossa tese, as oligarquias nordestinas. (MBEMBE, 2014)

Nesse mundo estão todos os tipos de escravos: as mucamas que viviam dentro das Casas; as pessoas da senzala que trabalhavam nas plantações; os escravos escolhidos para gerar filhos; e a figura contraditória do *capitão do mato*, que caçava os fugitivos e rebeldes da própria raça. As estruturas fundadoras do nosso país não seriam as mesmas sem a força do trabalho escravo, desse *homem-moeda*, *homem-mercadoria*, *homem-objeto*. (MBEMBE, 2014). Os personagens dos nossos filmes se influenciam pelo duplo fenômeno chamado raça e sexualidade. Especialmente o corpo afeminado, negro e mestiço da "mãe" preta dos homens nordestinos.

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. (GONZALES, 1984, p.224)

As imagens de *Tatuagem*, *Boi Neon* e *Praia do Futuro* consturadas com outros filmes e imagens nos apresentam caminhos e análises de confronto do *sistema sexo-gênero* (LAURETIS, 1987). Tibira⁷, o indígena maranhense considerado "afeminado" pela Inquisição no século XVII (1614), foi o primeiro assassinado pela mesma Inquisição no Brasil, que

⁷ *O índio executado a tiro de canhão tido como 'primeiro mártir da homofobia no Brasil*. Matéria da BBC NEWS BRASIL, Dezembro de 2020. Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55462549>

exterminou milhares dos considerados “heréticos” aqui e no mundo. Xica Manicongo, considerada a primeira “travesti” do Brasil, era uma negra baiana que vivia nas ruas de Salvador. A escrava Anastácia⁸, tem a boca constantemente liberta pelas imagens de artistas negros que rasuram os arquivos da história nacional. Esses fantasmas, reais e fictícios, se apossam dos filmes como contra-feitiços decoloniais. (GUEDES, 2021)

O orixá Logun Edé (*Lógunèdè* ou Logunedé) é príncipe do encanto e da magia, e sua presença, nas religiões de matriz africana, demonstra que existem figuras masculinas desviadas nas culturas não hegemônicas que também formaram o Brasil. Apesar de ter nascido como “homem”, Logunedé usa alguns adereços da paramenta da sua mãe para poder adentrar o palácio das mulheres (PRANDI, 2001). Logunedé é uma figura andrógina que existe há alguns séculos antes cristianismo e suas características dissidentes são conhecidas pelos povos das religiões de matriz africana. Os homens afeminados do nosso recorte cinematográfico podem ser analisados como fagulhas dessas divindades ambíguas da cultura *afro-indígena* do Brasil.

Abaixo proponho um exercício de imagem de *contra-feitiço* a partir de uma sequência de pinturas de Carybé. Argentino radicado no Brasil, Carybé era filho de santo e *Obá de Xangô*, cargo importante do Candomblé no *Ilê Axé Opô Afonjá*, terreiro de Salvador. A partir dos aspectos da *masculinidade desviada* impregnadas pelas estéticas das religiões africanas, defendemos a tese que o Nordeste é o espaço mais negro e africano do Brasil, especialmente e por conta da fundação das primeiras casas de Candomblé na Bahia a partir de 1820-30 (novamente o século XIX). Além disso, a maior parte da população negra do Brasil habita a região.

⁸ BBB22: *Conheça a história de Anastácia, retratada na blusa de Linn da Quebrada*. Matéria do Correio Brasiliense. Janeiro de 2022. Fonte: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2022/01/4979030-bbb22-conheca-a-historia-de-anastacia-retratada-na-blusa-de-linn-da-quebrada.html>



Imagem II – As três pinturas de Carybé montadas. Respectivamente: orixá Logunedé (à esquerda) e os seus pais os orixás Oxum e Oxóssi (à direita).

Logunedé às vezes é descrito como uma criança, em outras histórias ele é uma mistura das características dos orixás Oxóssi e Oxum (mãe e pai). Assim como Oxum, Logunedé pode ser o animal pavão (PRANDI, 2001). Este orixá possui qualidades ditas masculinas e femininas para a tradição Iorubá e nos *Itãs e Orikis*⁹, Logunedé passa a metade do ano nas matas com o pai e nesse período usa suas armas, principalmente o *Ofá* (arco e flecha). Na outra metade do ano, Logunedé vive com a mãe dentro do rio, por isso ele usa saia e o *Abebé* (Espelho), que é a arma associada à feminilidade e ao autoconhecimento. O *Abebé* é o adereço e a arma de Oxum e Iemanjá, *Ayabás* ou rainhas (PRANDI, 2001). A figura masculina, portando um *Abebé*, pode ser considerada tanto um símbolo de apoio às lutas feministas quanto uma rasura nos significados da masculinidade dominante da cultura ocidental, é a subversão da masculinidade pela aparência.

A contribuição cultural de África é fundamental para compreendermos a região nordestina. As elites e as teorias eugenistas inventaram uma única raça para a nação brasileira,

⁹ *Itã* e *Oriki* são palavras da Iorubalândia que em tradução livre seriam narrativa e poesia orais que vão contar e cantar as diferentes histórias dos Orixás. (OYÈWÚMÍ, 2021)

mas os silenciamentos sobre as influências *afro-indígenas* começam a ser rompidos dentro do nosso território, principalmente pelas contribuições dos ativismos políticos das obras cinematográficas e artísticas de autoria negra, indígena e aliada. As imagens contemporâneas, criadas em países que sofreram com a experiência colonial, são uma encruzilhada dos mitos que giram em torno da heterossexualidade, das questões raciais, de classe e dos desvios a tudo isso. (McCLINTOCK, 2010).

Tatuagem (2013, Hilton Lacerda), *Praia do Futuro* (2014, Karim Aïnouz), *Boi Neon* (2015, Gabriel Mascaro) e outros filmes, repetem e criam estéticas subversivas que aguçam os sentidos para além da visão, trazendo a experiência do corpo filmado muito próxima àquela vivenciada pelo corpo real ou fora da tela. Há uma relação de reconhecimento mútuo, entre os “homens” que *performatizam* a feminilidade ou a *masculinidade desviada* nos filmes, fora deles (espectadores) e também no trabalho da realização audiovisual e suas diferentes funções. A homossexualidade, a transsexualidade, os não binarismos e mesmo a heterossexualidade que não se adequa aos papéis sociais e culturais da norma de gênero, se enxergam e se empoderam nesses filmes.

O conceito de *masculinidades desviadas* nos possibilita olhar para as imagens que se apresentam como uma composição ou quebra-cabeça chamado Nordeste. Os cangaceiros foram imortalizados através do *Cinema*, da *Fotografia*, das *Oralidades*, da *Literatura* (incluindo a de Cordel) e da *Moda*. Apesar de terem sido transformados em ícones heróicos ou símbolos da cultura nacional, eles foram perseguidos e massacrados pelo Estado brasileiro e as elites locais da época.

Os homens e as mulheres do Cangaço estabeleceram relações complexas com o poder, com os grupos oligárquicos e com o povo oprimido pela configuração de sociedade do seu tempo. Os corpos dos cangaceiros foram analisados, estudados e expostos como forma de controle e de diferença racial. Em vida, seus corpos e suas cabeças se vestiram de modo muito consciente porque desejavam distinção e imortalidade pela aparência. Esses mesmos corpos se conectam com a história das disputas de poder e controle coloniais no Brasil, que instaurou políticas estatais eugenistas que defendiam a ideia de uma pureza ou superioridade racial da branquitude. (MELLO, 2014)

Ao mesmo tempo, os cangaceiros viviam como os dândis usando objetos caros e adornos luxuosos, pois as coisas não eram poupadas. Lampião exportava perfume francês, lunetas da Alemanha, costurava e a estética do seu bando foi pensada por ele (MELLO, 2012). Os dândis desejam imitar o esplendor da Natureza e os grandes nomes do dandismo são homens europeus, especialmente Beau Brummell e Oscar Wilde (novamente os fantasmas da Modernidade). Beau Brummell está no século XVIII e XIX, Oscar Wilde na virada do século XIX e Lampião, apesar de ter nascido em 1898, se torna o líder do Cangaço durante as quatro primeiras décadas do século XX. O dandismo é um dos espectros fantasmagóricos que nos ajudam a compreender a trajetória política e estética aos versados na vida elegante ou *dândis*. (BALZAC, 2009)

Assim, os versados na vida elegante não cobrem seus tapetes com uma longa faixa verde, indicando por onde se pode passar, e não temem as visitas de um velho tio asmático. Não consultam o termômetro para sair com seus cavalos. Submetidos tanto aos encargos quanto aos benefícios da fortuna, não parecem nunca contrariados por um dano; pois, neles, tudo se conserta com o dinheiro ou se resolve com o maior ou menor esforço de seus criados. Colocar um vaso, um relógio de parede numa caixa, cobrir os divãs com capas, embrulhar um lustre não é se assemelhar a essa boa gente que, após ter feito economias para comprar candelabros, cobrem -nos imediatamente como uma gaze espessa? O homem de gosto deve desfrutar de tudo o que tem. (BALZAC, 2009, p.153)

Parece haver um contínuo quase hereditário, de um dândi para o outro e para o próximo. Porém, Lampião não cresceu vendo as paisagens e a arquitetura inglesa, potência econômica e imperialista durante os quatro primeiros séculos da Modernidade. Lampião nasceu na cidade de Serra Talhada, localizada no alto sertão pernambucano. Cresceu com os dramas relacionados à fome, à seca e às doenças que dizimavam os povos nômades do Nordeste. O dandismo de Lampião e Corisco, apesar de repetir esquemas e elementos da estética europeia, era também fruto de uma paisagem e de uma cultura profundamente sertaneja e cabocla.

Iremar, protagonista do filme *Boi Neon*, é um dos herdeiros *estético-político-espiritual* de Lampião e Corisco. Iremar quer ser estilista, apesar de passar o dia limpando os currais das vaquejadas itinerantes, do sertão até o agreste. Para Balzac (2009), tudo que um dândi deseja tem a ver com a natureza e sua potência criadora. Ele conclui: "a exemplo da natureza, ele (o dândi) não teme exibir todos os dias o seu esplendor; ele é capaz de reproduzi-la". (BALZAC, 2009, posição 612)

Em *Boi Neon* observamos em diversos momentos uma mulher com cabeça de cavalo, vestida com a roupa criada por Iremar, ela desfila para câmera em uma paisagem vermelha neon. É esse corpo que materializa as criações de Iremar. Por enquanto, nos atentamos para o movimento que Iremar faz para se reinventar como a Natureza que o cerca. Como um dândi, ele gosta de perfumes e se perde em meio aos tecidos jogados no sertão, provavelmente próximo às cidades que são pólos econômicos da fabricação de roupas em Pernambuco. Iremar diz com convicção que o seu sonho é trabalhar “com *fábrica* de roupas”, palavras dele.

Ao passear pelas ruas de Nápoles (Itália) antes da Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin (2017) previne ao forasteiro ou turista sobre os segredos em torno das comidas, ruas, arquitetura e outras características do lugar. Benjamin reforça que é necessário não apenas ver, mas decifrar as pistas e os gestos, muitos deles intangíveis, que levam os turistas até as profundas particularidades da cidade. Embora a região Nordeste seja distante dessa região da Itália, levamos em consideração as forças e paisagens invisíveis deste lugar que é um mapa movente e oracular das histórias do Brasil. Ainda sobre Nápoles, Benjamin reforça dizendo que “a linguagem gestual vai muito mais longe aqui do que em qualquer outro lugar da Itália. A conversa é indecifrável para o forasteiro. Os ouvidos, o nariz, os olhos, o peito e os ombros são postos de sinalização que os dedos ocupam”. (BENJAMIN, 2017, p.18)

Em minhas passagens pelas cidades do sertão pernambucano recordei, outra vez, que durante a travessia entre Aracaju (Sergipe) e Juazeiro do Norte (Ceará), além de passar pela cidade de Poço Redondo (Sergipe) que abriga a *Grota do Angicos*, o ônibus passa e faz uma parada na rodoviária de Serra Talhada (Pernambuco), cidade de Lampião. Avistamos de longe as pequenas serras e montanhas após a cidade de Floresta, mais adiante a grande serra cortada, a *serra talhada* que envolve a cidade, se apresenta. Coincidentemente chegamos pontualmente ou próximo ao ocaso (pôr do sol).

Lampião morreu na Grota do Angicos e os seus óculos ficam expostos no *Museu do Cangaço*¹⁰ em Serra Talhada. É inegável que os objetos, as roupas e outros elementos do esquema indumentário do Cangaço permeiam os imaginários e as imagens que retratam as histórias de Lampião, Maria Bonita, Corisco, Dadá e os seus bandos. Os cangaceiros e as

¹⁰ Matéria jornalística: *Polícia prende acusado de roubar óculos de Lampião após pedido de "resgate"*. Link: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/01/11/policia-prende-acusado-de-roubar-oculos-de-lampiao-apos-pedido-de-resgate.htm>

cangaceiras desfrutaram de tudo que possuíram. O Cinema em diferentes fases contou suas versões sobre os inúmeros relatos, oficiais ou não, que formam o complexo arquivo do Cangaço. Uma verdade parece se sobressair: cangaceiros/cangaceiras só existem enquanto tais quando estão vestidos com as suas indumentárias e adereços.

Em *Tatuagem* as pessoas do grupo *Chão de Estrelas* se vestem para encenar os diferentes espetáculos que aconteciam na periferia de Recife, o grupo confronta a Ditadura Militar enquanto negocia e *reagenda* os padrões de gênero, classe e raça, ou tensiona a própria imagem em movimento ao trazer filmes dentro do filme que nos mostram produções audiovisuais mais vanguardistas. Em *Boin Neon*, Iremar cria roupas, enquanto a montagem do filme reflete sobre a relação desse criador com a natureza, as paisagens e os animais. Em *Praia do Futuro* temos um salva-vidas que tem sua vida modificada após um salvamento definitivo. Após esse acontecimento, Donato vai se despindo da sua subjetividade e dos fantasmas da masculinidade dominante e da cultura machista do seu lugar. O fenômeno do Cangaço se atualiza através desses três filmes.

Os filmes *Corisco & Dadá* (1996, Rosemberg Cariry) e o *Baile Perfumado* (1994, Paulo Caldas e Lirio Ferreira) são marcos do *Cinema da Retomada* no Brasil na década de 1990. Nos quase cem anos da invenção do Cinema, diferentes realizadores dos trópicos revisitam nossas histórias e traumas coloniais a partir de obras filmicas que convocam testemunhos perdidos, esquecidos e silenciados. *Corisco & Dadá* é realizado a partir de um roteiro adaptado de uma longa entrevista com Dadá, feita pelo diretor do Cariri cearense Rosemberg Cariry. (CARIRY e DEBS, 2016)

Dadá foi sexualmente violentada por Corisco décadas antes de tornar-se a sua esposa e sua grande companheira. No futuro, ela é quem consegue enterrar a cabeça junto ao corpo de Corisco (CARIRY e DEBS, 2016). Em outra fotografia clássica de Benjamin Abrahão, Dadá aparece com Corisco e sua cachorra Jardineira. A imagem traz as diferenças entre os trajes do cangaceiro e da cangaceira, mas é através do gesto do corpo casal que entendemos que após a violência, que não é negada por Dadá, ela e Corisco estão juntos, com afeto. Dadá é uma sobrevivente e o seu testemunho foi fundamental para que o Estado brasileiro revisse a violência de expor as cabeças destes homens e mulheres durante décadas.



Imagem III - Corisco e Dadá (fotografia de Benjamin Abrahão, 1936), à esquerda. Fotografia das onze cabeças na escadaria da prefeitura da cidade de Piranhas (Alagoas, 1938), à direita.

A fotografia das onze cabeças dos cangaceiros nas escadarias da prefeitura de Piranhas em Alagoas (1938), decapitadas em Angicos (Sergipe), foram posteriormente levadas de forma itinerante pelas várias cidades do Nordeste. Esse gesto de conduzir as cabeças pela região novamente demonstra o poder dos oligarcas e, indiretamente, serviu como exemplo coercitivo para o povo nordestino da época. Após a romaria, as onze cabeças são levadas para o *Museu Antropológico Estácio de Lima*, também conhecido como *Nina Rodrigues* em Salvador, e ficam expostas ao público durante trinta e dois anos (MELLO, 2014).

As cabeças decapitadas dos cangaceiros/cangaceiras são símbolos da nossa complexa história. A revolta causada pelas desigualdades sociais no Nordeste modificou profundamente o destino das multidões moventes do território nordestino. O *cinema contemporâneo* não consegue driblar essas questões densas e traumáticas. Pelo contrário, o cinema brasileiro de modo geral não se negou em tratar de temas contraditórios como o fenômeno do Cangaço, tanto no *Cinema Novo*, quanto nos filmes da *Retomada*, os fantasmas dos cangaceiros se materializaram nas telas, através das vestimentas, corpos, sons e paisagens.

Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) parece ser o desdobramento cinematográfico e o acúmulo do tempo do cinema nordestino. As imagens desse filme são carregadas de anacronismos, que não são compreendidos como estáticos, mas

como artifícios de acesso ao passado, ao presente e também apontam para as diferentes possibilidades de futuro (DIDI-HUBERMAN, 2015). O nome “*Lunga*”, de um dos personagens centrais em *Bacurau*, é homônimo ao de *Seu Lunga*, conhecido pelo seu mau humor, viveu na cidade Juazeiro do Norte (Cariri) e teve seus causos retratados pelos cordéis e pela mídia.

Em *Bacurau*, o outro Lunga é um cangaceiro desviado e futurista (distópico). Lunga está sobreposto aos demais personagens desviados em *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Boi Neon* e outros filmes. Todos herdeiros malditos¹¹ dos cangaceiros e outros homens que se rebelaram nas senzalas, nas aldeias, quilombos, nas zonas rurais, e nos centros e periferias das cidades nordestinas. “Sendo artificial e convencional, a analogia não é nem perfeita nem total. Existe o que pode chamar de indícios de analogia, alguns mais universais do que outros” (AUMONT, 2003, p.17)

Pensando a região Nordeste em paralelo com o Brasil e com o mundo, nos deparamos com as tecnologias de extermínio e massacre que estão nas estruturas arquitetônicas e simbólicas da colonialidade e atingem seu ápice nos períodos totalitários do século XX. Os campos de concentração dos flagelados da seca, nas primeiras décadas do século passado, se assemelham em muitos aspectos aos campos de concentração do estado nazista da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. A multidão de flagelados sofria por não ter acesso à água e a terra, bens naturais controlados pelos oligarcas. Nos campos de concentração, além dos judeus, outros povos como os ciganos, homens gays e mulheres consideradas estranhas (lésbicas) também foram presos, torturados e assassinados.

As performatividades de gênero e sexo são práticas citacionais, orquestradas por um conjunto de normas que, na medida que adquirem a condição de ato no presente, ocultam ou dissimulam as condições as quais as denunciam como repetições discursivas (BUTLER, 2010). Os filmes aqui trazidos subvertem as normas demonstrando como a *citacionalidade*, independente da prática forçada dos regimes sexuais reguladores (heteronorma), nomeia certos corpos como importantes e outros como *abjetos* (BUTLER, 2010).

Tatuagem, *Praia do Futuro* e *Boi Neon* despertam a desconfiança em relação à gramática heteronormativa, presente na linguagem e nas imagens hegemônicas que nomearam e conceituaram aquilo que se adequa à matriz heterossexual binária e expulsa tudo aquilo que não o é. A própria palavra “natureza” é um conceito Moderno, portanto as imagens que

¹¹ Referência à Sociedade de Cordelistas Mauditos em Juazeiro do Norte, região do Cariri cearense.

buscaram diferenciar o que é “homem” e que é “mulher”, partem das concepções modernas sobre uma natureza determinista que divide categoricamente o “masculino” do que é “feminino”. A ideia de pureza romântica em relação à natureza do sexo, fortalece a posição hierárquica e ontológica de um único modo de ser “homem” dentro do pensamento e do pensamento da imagem. (BUTLER, 2019)

No Nordeste até as mulheres foram masculinizadas, vemos esse fenômeno na música popular, na mídia, no cordel e no cinema (ALBUQUERQUE Jr., 2013). As imagens de *musas andróginas* como Anna May Wong, Frida Kahlo, Marlene Dietrich, Dadá, Diva (de *Tatuagem*), Galega (de *Boi Neon*) e as outras mulheres aqui convocadas criam ao mesmo tempo sintoma (interrupção de saber) e conhecimento (interrupção no caos). (DIDI-HUBERMAN, 2012), pois demonstram que os corpos podem trazer elementos simultâneos do “masculino” e do “feminino”.

Mulheres subversivas unidas aos *homens desviados* se rebelam contra o domínio do pensamento falocêntrico. As concepções freudianas, e suas suas divisões (função de pai e mãe), não dão conta da figura e da presença da mãe preta na família colonial, do homem afeminado, da criança incompreendida dentro de uma sociedade cada vez mais subjetivamente adoecida e das ambiguidades que não acatam o domínio e a lei masculina. O cinema vai modelando essas disputas enquanto reconfigura a própria realidade dos sexos. (BUTLER, 2019)

2.1 TATUAGEM E OS TIPOS MONSTRUOSOS NORDESTINOS

“O nordestino é uma figura, um corpo construído por discursos em que a fala encarna o falo”. (ALBUQUERQUE, 2013, p.222). “O nordestino é inventado como um tipo regional destinado a restaurar padrões de masculinidade que estariam em perigo” (ALBUQUERQUE, 2013, p.226). As imagens do cinema que retratam o Nordeste também são conhecidas nas obras literárias de Euclides da Cunha, e de tantos intérpretes que inventaram essa identidade regional e cultural. Abaixo temos uma cena do filme *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda), nela vemos um espetáculo barroco e também queer/cuir, onde *bichas afeminadas* e corpos femininos performam diferentes figuras e coisas, incluindo o diabo no centro do quadro. O

falo poderia ser o próprio diabo e os seus cornos. Nesse instante a rua abre a brecha do tempo e chega ao período medieval e tantos outros momentos obscuros da história da humanidade.



Imagem IV - O grupo *Chão de Estrelas* desfila pelas ruas de Olinda

Da esquerda para a direita temos: um homem vestido de gueixa; um homem com a pele pálida (fantasmagórica), usando vestido vermelho (espanhol?) e colar de pérolas; ao fundo uma pessoa de pele vermelha; uma pessoa prateada (futura); mulheres com black power; um capeta afeminado; um cineasta com sua câmera na mão; pessoas no fundo com chapéu e outros adereços; uma travesti com roupas híbridas que nos lembra a cantora Cher; um homem negro com vestido de alvo que segura o cartão *Chão de Estrelas*.

O *Grupo Vivencial* foi a maior inspiração para o *Chão de Estrelas* em *Tatuagem*, e atuou na cidade de Recife nos anos 1970. O personagem Professor Joubert, um dos membros de *Chão de Estrelas*, é uma homenagem ao cineasta Jomard Muniz de Brito¹² que também realizou filmes considerados *queer/cuir* desde a década de setenta. A desestabilização das normas e dos binarismos de gênero, da sexualidade, da raça, do território, etc. faz parte da

¹² Jomard Muniz de Brito (informações): cinematecapernambucana.com.br/diretores/jomard-muniz-de-britto

política *queer/cuir*. As obras *queer* repetem certos caminhos da arte e da filosofia mais clássicas, no entanto, evidenciam o caráter fictício da *heteronorma* e do pensamento falocêntrico que, desde Aristóteles e Platão, vem criando um imaginário normativo e imagens únicas na cultura ocidental. (BUTLER, 2019)

Os *tipos monstruosos* - expressão utilizada pelo historiador e pensador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) - habitam o Nordeste e disputam imagens e imaginários nos filmes contemporâneos enquanto criam desvios. O *Chão de Estrelas* é um exemplo de grupo dissidente, monstruoso, que reencena a realidade através dos espetáculos e performances teatrais. As sequências em torno dos fantasmas masculinos hegemônicos vão abrir brechas nos discursos normativos que ensinam as crianças a serem “meninos” ou “meninas” desde o nascimento e a infância. (BUTLER, 2010)

Arlindo (Jesuíta Barbosa), que ainda não está na imagem acima, desnuda as experiências sexuais entre homens considerados heterossexuais dentro da instituição, física e simbólica, do Exército. Para que possamos remodelar as estruturas de poder, é importante ruir essas instituições e seus discursos reguladores por dentro (FOUCAULT, 1988). Quanto mais Arlindo convive com a trupe *Chão de Estrelas*, mais ele vai se tornando um corpo disruptivo dentro do Exército brasileiro. Arlindo é a metáfora do próprio filme, que apreende as técnicas que lhes é ensinada ao longo da vida, ou ao longo da história do cinema no caso de *Tatuagem*, repete esses ensinamentos, mas cria suas fissuras e suas imagens desviadas.

Arlindo mantém relações de subjugação e abuso com os “homens” do Exército, mas também existem as relações de desejo e sexo. Porém, essas questões não serão sequer comentadas dentro ou fora da instituição¹³. O Exército defende o país e seus limites territoriais. No filme os militares também estão preocupados com os grupos e as obras artísticas que criticam e expõem a violência da Ditadura Militar. Arlindo precisa parecer um *homem heterossexual* para ser aceito e atender às expectativas do Exército e da sua família católica, majoritariamente formada por mulheres. A figura paterna familiar é ausente para Arlindo.

¹³ 'Sempre houve homossexualidade no Exército, mas dentro da disciplina e hierarquia', diz o atual vice-presidente do Brasil em entrevista (matéria jornalística). Fonte: gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/sempr-houve-homossexualidade-no-exercito-mas-dentro-da-disciplina-e-hierarquia-diz-mourao-em-entrevista-a-bial.ghtml

A partir da disciplinarização dos corpos, tidos como masculinos ou femininos, as instituições de poder inventaram as sexualidades e uma *Ciência Sexual* que busca, ansiosamente, comprovar as características biológicas do corpo (FOUCAULT, 1988). A “hipótese repressiva” é uma evidência histórica, uma mecânica do poder, uma questão de teoria e política. Os filmes que contornam a repressão acabam tendo que encará-la novamente. Porém, as interdições aos sexos também se beneficiaram de um regime de liberdade constante, pois a ruptura é um processo tão antigo quanto as formas discretas do controle do poder. (FOUCAULT, 1988)

A ideia do sexo reprimido, não é somente objeto da teoria. A afirmação de uma sexualidade que nunca fora dominada com tanto rigor como na época da hipócrita burguesia negociadora e contabilizadora é acompanhada pela ênfase de um discurso destinado a dizer a verdade sobre o sexo, a modificar sua economia no real, a subverter a lei que rege, a mudar o futuro. O enunciado da opressão e a forma da pregação referem-se mutuamente; reforçam-se reciprocamente. Dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, dizer que entre o sexo e o poder a relação não é de repressão, corre o risco de ser apenas um paradoxo estéril. Não seria somente contrariar uma tese bem aceita. Seria ir de encontro a toda economia, a todos os interesses discursivos que a sustentam. (FOUCAULT, 1988, p.13-14)

A primeira sequência de *Tatuagem* nos apresenta Arlindo. A câmera caminha até um jovem “franzino”, que ainda nos é estranho, sentado na cama da sede do que parece ser um *Pelotão de Guerra*. Arlindo olha para a nossa direção e o seu olhar se perde, sem imaginar as questões do porvir, Fininha, o nome que conhecemos mais adiante, acorda antes de todos os seus companheiros e está praticamente a postos para mais um dia de trabalho no Exército. A instituição que regula e controla o seu corpo, vigia a sua sexualidade e o seu desejo, não irá contar uma verdade única sobre o seu sexo, pois o desvio está à espreita.

Arlindo viverá entre duas vidas, como o personagem *Diadorim* do livro *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa (1956). A mãe, irmã e tias de Arlindo enxergam nele a figura do “homem” da família, e ele é obrigado a aceitar esse papel sem muitas objeções. Quando finalmente se liberta da personalidade de homem normativo, participando do espetáculo da *Polka do Cu*, Arlindo é surpreendido pelos companheiros do Exército que invadem com tirania a sede do *Chão de Estrelas*. Arlindo não pode mais viver na cidade e decide partir para tentar a vida em São Paulo. Este recurso narrativo do roteiro se torna quase universal dentro do *cinema brasileiro*, chegando com força ao extracampo. O cinema

brasileiro está em uma busca contínua, do lar ou da identidade, assim como *devir* povo brasileiro.

Quantos homens nordestinos saíram das suas cidades, vilas e lugares profundos do Brasil para tentar a vida em outros territórios economicamente importantes? Mais que um artifício cinematográfico, como no caso dos filmes de estrada, a viagem se torna o grande dilema da identidade brasileira. Portanto, das imagens e do imaginário daqui. A caminhada e a busca pelas raízes ou pela subjetividade mais potente, acompanham esses homens que carregam consigo complexas relações de controle, um passado de escravidão e influências brancas, negras e indígenas. Esses homens, nada cordiais, forjaram um povo normativo e também monstruoso, a partir de pedaços de raças e fantasmas.

Clécio Wanderley, interpretado por Irandhir Santos, ator recorrente nas produções audiovisuais contemporâneas, mantém uma relação de profundo afeto com Deusa (Sylvia Prado) que é sua ex-companheira e mãe do seu filho. O menino cresce em meio aos espetáculos do grupo dirigido pelo pai. O *Chão de Estrelas* também é a sua família. Contestando o domínio da família normativa brasileira, esse arranjo familiar se torna ainda mais subversivo com a chegada de Arlindo, o Fininha.

Arlindo se torna namorado de Clécio Wanderley, e se integra à família sanguínea e artística/afetiva do companheiro. Embora a relação seja permeada por conflitos, percebemos que eles se dissolvem com a mesma intensidade das imagens captadas pela câmera do personagem Professor Joubert (o cineasta do *Chão de Estrelas*). “Não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e seja universalmente aceita” (PENAFRIA, VILÃO E ROMIRO, ANO, p.289). A partir dessa reflexão, me deparo com uma questão paradoxal desta tese: como a família normativa, extensão da figura do paternalista e patriarcal, retorna nas imagens em *Tatuagem*?

O controle da família, especialmente do casal monogâmico (FOUCAULT, 1988), se alastrou pelos cômodos das casas e também pelos espaços da política, da religião, da escravidão dos primeiros séculos, das relações de trabalho e saber no Nordeste. Quanto mais rico era o homem, mais macho e temido o indivíduo seria. Todas as coisas pertenciam a ele e a sua família (ALBUQUERQUE, 2013). A política da criação e manutenção das sexualidades

pelo Estado, Cultura e Família, tem eficácia para controlar, manter e, de modo disruptivo, incentivar as práticas sexuais, incluindo as que são consideradas desviantes. Ao mesmo tempo em que são controladas, essas sexualidades falam de si e para si. Nesse movimento o corpo e o desejo vão sendo modelados, controlados e instigados pelos discursos de poder (FOUCAULT, 1988).

Diz-se, frequentemente, que a sociedade moderna tentou reduzir a sexualidade ao casal - ao casal heterossexual e, se possível, legítimo... Seria a família do século XIX, uma célula monogâmica e conjugal? Talvez, em certa medida. Mas ela também é uma rede de prazeres-poderes articulados segundo múltiplos pontos e com relações transformáveis (FOUCAULT, 1988, p.45-46)

O “homem” está no topo da hierarquia ontológica. As narrativas e as imagens da História mantiveram, e ainda mantêm, o seu poder. Por outro lado, existe simultaneamente uma rede de prazeres-poderes que resistiram às leis das normas e da família. No interior do espaço da casa, práticas sexuais desviantes aconteceram. Ao trazer os dramas familiares e as expectativas quebradas sobre ela, *Tatuagem* reescreve o imaginário ocidental da família monogâmica. O corpo do pai fracassa para a lei porque a “família”, dentro do *Chão de Estrelas*, questiona os binarismos do masculino versus feminino ou embaralha a hierarquia homem-mulher-besta, que se reconfigura continuamente nos espetáculos e na rua. (BUTLER, 2019)

Como já mencionado, o nordestino é inventado como modelo que iria acabar com a ameaça da feminização do Ocidente no fim do século XIX, o ápice do período industrial no quarto século da Modernidade. Esse período, conhecido também como *vitoriano*, possibilitou o avanço tecnológico e consequentemente o surgimento e a popularização das imagens técnicas (fotografia e cinema). Nesse sentido, os Femininos, além de serem a ameaça à masculinidade vigente, são a própria fissura no sistema filosófico das imagens. Ao passo que os tipos nordestinos começam a ser explorados na Imprensa, na Literatura, Cinema e outras artes das primeiras décadas do século XX, outras forças desviadas surgem para contrapor os discursos normativos, como a mulher-macho por exemplo. (ALBUQUERQUE, 2013)

Os principais tipos sociológicos dos homens nordestinos são: vaqueiro, morador do sertão, senhor de engenho ou coronel, caboclo, matuto, cangaceiro ou jagunço e beato

(ALBUQUERQUE, 2013). Onde estaria o homem negro e indígena? Mais uma vez pensamos sobre os fantasmas coloniais, como em *Tibira do Maranhão: Santo Homossexual*, cordel da professora, cordelista e pesquisadora Salete Maria (NEIM/UFBA). Tibira¹⁴ foi um indígena “gay” - para encontrar uma palavra do tempo - e a primeira pessoa executada pela Santa Inquisição no século XVII por ser considerado “homem-mulher”. O que hoje nomeamos por *gay* ou *homossexual* era uma grande abomissão que precisava ser exterminada na época, como exemplo para os outros e as outras heréticas. A palavra “homossexualidade” só viria a ser inventada no fim do século XIX, mas as práticas de controle das sexualidades desviadas precedem a sua invenção. (FOUCAULT, 1988)

Existiu, antes mesmo das invasões ibéricas, outras formas de construção de imaginários sobre os corpos, os gêneros e as sexualidades das populações indígenas das Américas (HIJA DE PERRA, 2015). Alguns mártires cristãos se fundiram com figuras míticas das nações indígenas e africanas, tática *anticolonial* fundamental para a preservação dos cultos, embora os sincretismos tenham sido revistos pelas lideranças importantes do Candomblé na contemporaneidade, a exemplo da iyalorixá e escritora Mãe Stella de Oxóssi do *Ilê Axé Opô Afonjá*. O cinema brasileiro contemporâneo é constituído pelas influências africanas que aqui chegaram, essas estéticas impactaram os destinos das imagens.

As *cosmopercepções* do Candomblé contribuíram para que um outros imaginários se mantivessem resistentes, a própria presença do *São Jorge Guerreiro* nos filmes de Glauber Rocha, agora retorna em *Tatuagem* através de uma performance de Clécio Wanderley. Nessa e em outras cenas encontramos as ancestralidades africanas diaspóricas.

Os homens *afeminados* ou *queers/cuirs* em *Tatuagem* se aproximam das divindades e figuras ambíguas da cultura afroindígena brasileira. O próprio filme guarda as influências dos povos que foram escravizados e exterminados nos processos da colonização, quando se apropria do tema da Ditadura Militar e o transforma em um fantasma do projeto colonial. A consolidação das imagens do homem do poder encontram barreiras nos filmes contemporâneos como *Tatuagem*. A todo momento estamos nos deparando com obras criadas

¹⁴ Sobre Tibira e o cordel da Professora Dra. Salete Maria da UFBA: revistaladoa.com.br/2014/12/brasil/martir-indigena-gay-1600-ganha-livro-cordel-ggb-quer-que-ele-vire-santo/

na experiência colonial com seus mitos em torno da heterossexualidade, das questões raciais e de classe (McCLINTOCK, 2010).

Em *Tatuagem*, o corpo masculino e desviado se veste como vento, astros, mata e outros elementos da natureza e do misticismo brasileiro. O corpo do homem nu é um artifício político fundamental para os espetáculos do *Chão de Estrelas*. Esse corpo dança e se alegra, mesmo carregando na pele as memórias da violência e do controle. O *cu* é a presença central no espetáculo da *Polka do Cu* e, a partir desta sequência do filme, compreendemos que esse órgão universal produz um saber, contrapondo a hegemonia da cabeça (mente) e do olhar.



Imagem V: Sequência da *Polka do Cu*

A sequência da *Polka do Cu* reitera que o *cu* unifica todas as pessoas. Clécio Wanderley grita: “a única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível: é a utopia do cu”. Assim como a Europa deixa de ser o centro gravitacional do mundo contemporâneo (MBEMBE, 2019), começamos a produzir saberes através das outras partes do corpo e dos outros sentidos. O cinema contemporâneo como *corpo-imagem* potencializa essa guinada.

As cenas de sexo e afeto entre Clécio e Fininha reescrevem o imaginário da masculinidade da região, elas nos apresentam homens que se sentem bem com os seus corpos

e os seus desejos mútuos. A tela nos convoca, somos *voyeurs* e participantes do ato. A câmera percorre cada detalhe da paisagem, dos objetos e dos corpos. A câmera, é também um olhar masculino, mas desviado. O diretor Hilton Lacerda parece se implicar nesses momentos. O filme se adequa ao gênero *filme gay*, *LGBTQIA+* e até mesmo *queer*. Durante a história do cinema, muito tempo foi dedicado ao amor e ao desejo heteronormativos, *Tatuagem* reivindica não apenas um tempo negado ou perdido, mas sobretudo disputa o imaginário sobre a virilidade do *cabra-macho* nordestino.

Tatuagem (2013, Hilton Lacerda) de certa forma se destoa por uma forma narrativa mais clássica e um apelo que atinge um público maior, comprovado por sua bem-sucedida carreira comercial nos cinemas brasileiros, além de vários prêmios recebidos. Ainda assim, é passível de inúmeros debates, ao apresentar o corpo como ferramenta de resistência máxima e melhor acabada aos conflitos da sociedade e da arte em si, através de suas várias possibilidades: o embate físico, a relação sexual - a reprodução incluída aí -, a arte performática, o realizar técnico, etc. (LOPES e NAGIME, 2015, p.16)

Os filmes do nosso recorte trazem narrativas mais lineares, é o caso *Tatuagem*. Por outro lado, estamos a todo momento vendo territórios hegemônicos e periféricos sendo desviados pelas táticas subversivas de homens dissidentes. Existe uma linguagem que se tornou parâmetro dentro da história do Cinema: a câmera-olho que acompanha o corpo à exemplo do cineasta soviético Dziga Vertov (AUMONT, 2003). Os desvios do olhar, nesse gesto inaugural do cinema russo pós-revolução, apesar da recusa de Vertov à ficção, acompanha um corpo normativo, o próprio título *Um Homem com uma Câmera* (1929, Dziga Vertov) demonstra isso.

Estamos falando do “homem” comunista, agora livre do domínio de mais de trezentos anos dos czares Romanov, passeando pelas ruas enquanto nos apresenta a Rússia. Nesse mesmo período, a homossexualidade era considerado crime não apenas na Rússia, como na Europa, Américas e tantas outras partes do mundo. Em muitos países, como Arábia Saudita e a própria Rússia, a orientação sexual desviante ainda é considerada crime em 2022. Em que lugares e paisagens habitaram os desejos dos homens desviados? O gesto de Hilton Lacerda de filmar os espaços públicos e os desejos subversivos, de homens descumprindo constantemente as expectativas da masculinidade dominante, sugere que *Tatuagem* é uma obra fílmica tão revolucionária quanto os filmes das revoluções comunistas, marxistas, entre outras.

Os novos cinemas do *Pós-Guerra* e os da Guerra Fria se inspiraram no clima político da devastação e das disputas simbólicas, protagonizadas pelo “homem” do poder, para retratar a Europa pela perspectiva da precariedade (STAM, 2003). Mas quando os olhos e os corpos colonizados entram em cena? A *outridade*, a alteridade e a *negridade* são palavras e termos caros ao campo que se constitui como saber e filosofia insurgentes e decoloniais. O cinema europeu de modo geral é consequência do pensamento moderno ocidental, tendo um papel importante para as criações estético-políticas da história do cinema, mas o futuro das imagens está nas produções audiovisuais dos realizadores das colônias do mundo. (GUEDES, 2021)

Os estudos, ativismos e produções *decoloniais* e queer/cuir nos ensinam mostrando que filmar um corpo ou um território como o Nordeste nos colocam de frente aos fantasmas das violências e massacres do projeto colonial, continuamente. *Tatuagem* é costurado pelos *vestígios espectrais* das imagens que retornam para interpelar o “homem” e suas variantes: masculino, cabra-macho, pai, patriarca, etc. A partir do cinema, como tecnologia de normatização e subversão do gênero, um homem desviado vai resistindo e tomando o espaço da tela.

O que se constitui como início da *Idade Moderna* (ano de 1453 d.C.) é na realidade o início das invasões ibéricas e, conseqüentemente, a fundação da escravização de diferentes povos indígenas e africanos que foram obrigados a entregar os seus corpos e suas vidas para o projeto colonial (MBEMBE, 2014). A história da imagem foi única conduzida, durante séculos, pelas perspectivas eurocêtricas. O eixo Europa - Estados Unidos, com cinemas hegemonicamente estabelecidos, curiosamente são, até hoje, as maiores potências econômicas e tecnológicas do mundo. (SHOHAT e STAM, 2006)

Isso não significa dizer que as imagens dos países colonizados tenham superado completamente a linguagem cinematográfica hegemônica. Pelo contrário, os filmes e outras imagens dos países fora do Eixo são constituídos tecnicamente e subjetivamente pelas contribuições da linguagem fílmica da França, da Itália, dos Estados Unidos, etc. O que nos interessa é ver e sentir como os filmes dos territórios não centrais contribuem para a transformação da linguagem e dos imaginários normativos.

Tatuagem tem uma estrutura mais linear e ao mesmo tempo experimental quando cria colapsos nas imagens ao utilizar a própria influência e os filmes em *Super-8* no seu processo de montagem. Como obra autônoma, o filme revisita a Ditadura Militar a partir do estado de Pernambuco, atualizando o passado colonial que agora ganha novos contornos nas estruturas

das instituições desse lugar. O homem desviado pernambucano armadilha o tempo e a imagem, para se conectar com outros desviados de estados vizinhos ou não.

Ao rever os conceitos de feminismo na cultura ocidental, a pensadora nigeriana Oyèrónké Oyewùmí (2021) cria o conceito de *cosmopercepção* em substituição do conceito e ideia eurocêntrica que comumente utiliza a palavra “*cosmovisão*” para designar o conjunto de saberes dos povos que foram colonizados e escravizados (OYEWÙMÍ, 2021). A cosmovisão é um termo que ganhou projeção acadêmica e intelectual justamente por enfatizar a visão (câmera-olho) de povos que sofreram com a dizimação imperial. Apesar de tentar superar o binarismo entre *corpo* e *mente*, a palavra “cosmovisão” cai na armadilha que favorece a supremacia do olhar sobre o resto do corpo e os demais sentidos. “O termo *cosmopercepção* é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.” (OYEWÙMÍ, 2021, p.29). Oyèrónké continua dizendo que:

O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (Oyèrónké Oyewùmí, 2021, p.29)

A *cosmopercepção* guia as imagens e cenas em *Tatuagem* porque articulam os olhares e as sensações dos corpos, filmados e no extracampo, com sentidos desviados. *Tatuagem* aproxima não apenas a experiência dos homens outros, mas das mulheres livres e feministas, das travestis, das pessoas negras e não-binárias que se sentem inadequadas dentro da cultura e sociedade nordestinas. Os discursos masculinos do passado “falam com temor de um alastramento do feminino pela sociedade, trazido pela abolição das fronteiras entre etnias e raças com a Abolição, pelo progressivo acesso ao mundo da política de parcelas da sociedade antes excluídas...” (ALBUQUERQUE Jr., 2013, p.29)

Como sabemos, o Cinema Novo foi influenciado pelos movimentos dos novos cinemas em outras partes do mundo e talvez um dos gestos contra-coloniais mais potentes do cinema brasileiro esteja na primeira sequência do filme *Terra em Transe* do baiano Glauber Rocha em 1967. *Tatuagem* repete e atualiza as estéticas do Cinema Novo, pelo movimento da câmera, pelo corte brusco, pelos temas que giram em torno das catarses do Brasil, pelo olhar

que se desvia e, principalmente, pelo “homem” que descumpre às expectativas que lhes foram traçadas anteriormente.

Vestido como São Jorge ou como São Sebastião, Ogum ou Oxóssi no sincretismo, Clécio Wanderley é aquele evocado por Glauber Rocha em seus filmes. O santo guerreiro que lutará contra o dragão da maldade em *Tatuagem*. No caso do filme de Hilton Lacerda, o dragão da maldade é a própria Ditadura Militar. O filme é um *contradispositivo* que interpela o próprio ano de 2013, quando é lançado. O Brasil contemporâneo ainda enfrenta os fantasmas patriarcais que insistem em retornar para tomar o poder para si.

Trinta anos antes, época retratada no filme, parecia que o mundo caminhava para superar certos paradigmas sobre a família, a raça, a sexualidade e o gênero. A geração da década de 1970 é surpreendida pela década seguinte, onde teremos o retorno da democracia, mas traumas como a descoberta do HIV/AIDS tornam-se fenômenos marcantes que voltam a moralizar e controlar os corpos durante toda década de oitenta e além. Nesse período, a masculinidade passa por uma série de transformações relacionadas à presença, cada vez maior, das mulheres nas relações de trabalho; à morte em massa das pessoas soropositivas; às discussões sobre racismo e sexismo na cultura brasileira; ao lugar da paternidade nas questões dos divórcios que aumentavam e à retirada da “homossexualidade” da categoria de doenças da OMS em 1990, etc. (CONNELL, 1995).

Já no início da década de 1990 inicia-se a fase do *New Queer Cinema* com filmes que retratam especialmente a atmosfera da década de 1980, com o impacto do surgimento do HIV/AIDS. Dez anos antes, o grupo *Chão de Estrelas*, inspirado no *Grupo Vivencial de Recife*, disputava os territórios da cidade, o imaginário cultural e o lugar simbólico da cidadania. *Tatuagem* é o acúmulo de todas essas influências. Não existe pudor com a nudez masculina no filme. Esses homens desviados cantam, tiram as roupas e se vestem como a natureza e as musas das artes como o cinema.

A montagem paralela da primeira sequência de *Tatuagem* nos mostra o confronto da masculinidade normativa versus a masculinidade desviada. A câmera nos apresenta Fininha que acorda no Pelotão antes de todos. Os demais homens são acordados e usam cuecas e camisetas brancas e se colocam a postos para a alvorada. A cena é carregada por uma atmosfera sexual: homens dormindo juntos em beliches em um espaço que, apesar de ser institucional, desperta desejos incontidos.

Na cena seguinte, a câmera acompanha Paulete (Rodrigo García) que adentra o quarto de Clécio Wanderley (Irander Santos) comendo uma banana. Paulete tira uma guia, talvez de orixá, do pescoço de um manequim, um homem nu que parece usar uma flor de antúrio no local vazio do pênis. A câmera vai seguindo o movimento de Paulete que deixa a banana na boca enquanto usa as mãos para abrir a cortina da janela. Esse gesto nos remete ao ato performativo do sexo oral. Paulete sorri enquanto observa o mundo da janela. Clécio joga o travesseiro nela.

Tatuagem inicia a partir do duplo ou dos opostos. A câmera toca a pele nessas duas sequências completamente antagônicas. O despertar para os jovens homens do exército é disciplinar, o despertar para os homens do *Chão de Estrelas* é livre. Os homens do Pelotão vestem as mesmas roupas, as mesmas cores e dormem em camas ordenadas em uma paisagem comum. Paulete e Clécio vivem em um lugar cheio de objetos artísticos que se camuflam com os do quarto, esses homens artistas têm os cabelos longos, já os do Pelotão têm as suas cabeças raspadas. No Exército eles são homens de carne e ossos e no quarto de Clécio eles são pessoas, santos, manequins e esculturas espalhadas por um cômodo que nos passa a sensação de intimidade. A intimidade é sexual e nasce da liberdade de poder ser quem realmente se é, sem a anulação da subjetividade ou do desejo.

A presença de manequins na cena forma um paralelo com a montagem. *Tatuagem* é montado para nos contar a história de um grupo artístico que subverte a ordem no período da Ditadura Militar. O corpo masculino também se monta com coisas e roupas que dão sentido à performatividade masculina desviada, tanto no Exército, quanto nas performances teatrais. O filme começa com o amanhecer e é nesse jogo de luz que vai adentrando as sombras sobre os corpos que as demais sequências vão apresentando. Parece que o filme quer disputar o corpo do “homem” rasurando-o com a própria câmera. A cenografia dos espaços costuram caminhos para os desviados que se rebelam contra as opressões físicas e simbólicas do Estado totalitário. O filme incide sobre a pele e isso move a sexualidade engessada.

2.2 PRAIA DO FUTURO E A IMAGEM QUE NÃO ESFRIA

Anjos Tronchos¹⁵

(Caetano Veloso)

Uns anjos tronchos do Vale do Silício
Desses que vivem no escuro em plena luz
Disseram vai ser virtuoso no vício
Das telas dos azuis mais do que azuis

Agora a minha história é um denso algoritmo
Que vende venda a vendedores reais
Neurônios meus ganharam novo outro ritmo
E mais e mais e mais e mais e mais

Primavera Árabe e logo o horror
Querer que o mundo acabe-se
Sombras do amor

Palhaços líderes brotaram macabros
No império e nos seus vastos quintais
Ao que reveem impérios já milenares
Munidos de controles totais

Em 2014 *Praia do Futuro* estreou nos Cinemas do Brasil, coincidentemente eu tinha me mudado para Salvador (Bahia) no início do mesmo ano. Salvador é uma cidade que tem alguns *Cinemas de Rua* vinculados aos Museus, à universidade e outras instituições culturais e artísticas da cidade, apesar de frequentar com certa assiduidade aos *cinemas de rua*, assisti

¹⁵ Primeiras quatro estrofes da canção *Anjos Tronchos*, álbum “Meu Coco” (2021). Compositores: Caetano Emanuel Viana Telles Veloso. Letra de *Anjos Tronchos* © Warner Chappell Music, Inc.

Tatuagem no cinema do Shopping Barra, que ficava a um quarteirão do antigo apartamento. Uma fila gigante de pessoas aguardavam para entrar no Cinema para a sessão de *Praia do Futuro*, a partir dessa experiência o filme se apresenta como objeto ou corpo da pesquisa.

Já dentro da sala escura o filme se iniciava e, sentado na poltrona mais alta da sala com um amigo, assistíamos Donato e Konrad transando nas primeiras sequências enquanto um outro espectador, sentado na poltrona à frente da nossa, levantou-se da cadeira com violência, bravejando e ofendendo o filme. A companheira do desconhecido, ainda sentada na poltrona, levantou-se em seguida, constrangida e saiu carregando o seu balde de pipoca. As primeiras sequências de *Tatuagem* decepcionaram esse e muitos outros espectadores que ansiavam para encontrar Wagner Moura, que dá vida ao personagem Donato, em mais um papel de homem viril e herói da pátria, como o capitão Nascimento do Bope no filme *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha. Grande sucesso de bilheteria, *Tropa de Elite* se integrou rapidamente ao imaginário do Brasil contemporâneo. Por que será?

Como mencionado, Karim Aïnouz dirigiu filmes fundamentais para a história do cinema brasileiro. *Madame Satã* é considerado um marco do cinema queer/cuir (LOPES e NAGIME, 2014), curiosamente, Lázaro Ramos e Wagner Moura são baianos e amigos. Mas *Madame Satã* e *Praia do Futuro* são filmes quase antagônicos. O primeiro trata-se da cinebiografia da figura histórica da noite carioca conhecida como Madame Satã, um “homem” gay, afeminado e “*drag queen*”. Naquela época as palavras não eram utilizadas, mas os termos “bichinha”, “veado”, entre outros, já eram conhecidos pela língua portuguesa. Após sofrer mais um episódio de homofobia, transfobia e racismo, Madama Satã assassina um homem. A sua história retorna através desse filme, após décadas.

Cearense que vive há alguns anos entre as cidades de Fortaleza (Ceará) e Berlim (Alemanha), Karim Aïnouz retrata, desde filmes como *Madama Satã* (2002) ou o mais recente *A Vida Invisível* (2019), os imaginários desviados do Brasil, a partir do gênero cinematográfico melodrama. No caso de Donato, o protagonista de *Praia do Futuro*, os seus desejos vão aflorando enquanto as imagens e as narrativas vão sendo conduzidas da cidade de Fortaleza para Berlim, a capital do país do seu recém e futuro amante. A condição de desterro impregna o corpo, o desejo e a aparência de Donato; além de falar sobre a condição da instabilidade da identidade brasileira.

O desterro é uma imagem fantasmagórica e colonial recorrente no cinema brasileiro, pois antes mesmo das invasões das Américas, os árabes teriam colonizado a península ibérica

durante mais de dois séculos (RIBEIRO, 1995). Os ibéricos criaram um novo continente mestiço porque eles, diferente dos europeus mais espalhados ao Norte, já eram miscigenados com árabes mouros e africanos pela aproximação geográfica do Estreito de Gibraltar. Espanha e Portugal eram países que estabeleciam trocas profundas entre si, através da aristocracia, da língua, da formação das cidades e imaginários. Ambos os países lançaram seus navios para África e posteriormente para as Índias, Ásia. (RIBEIRO, 1995)

O nome *Karim* vem do árabe e significa “nobre” ou “generoso”. Não sei se generosidade, mas a coragem de mergulhar nas subjetividades inadequadas é uma marca desse diretor. As suas estéticas contribuíram para o desenvolvimento do movimento *New Queer Cinema*, e percebemos a influência da cidade de Nova York em suas obras. Durante a década de 1990, Karim conviveu com cineastas importantes como Todd Haynes, que produziram muitos filmes, direto ou indiretamente ligados às questões em torno da pandemia do HIV/AIDS. (LOPES e NAGIME, 2014)

As imagens e as estéticas de Karim Aïnouz são arabescas, circulares. Em *Praia do Futuro* observamos o desenvolvimento de Donato a partir do movimento do seu corpo. Donato adquire um novo conhecimento sobre si mesmo e sobre a imagem que quer construir para esse seu novo “eu”. Ele se muda para Alemanha, se apaixona por outro homem, fica mais confortável com o aspecto feminino da sua personalidade, deixa o cabelo crescer, acaba o relacionamento, busca uma nova profissão, se aproxima novamente de Konrad e do seu irmão.

Os homens do *Vale do Silício*, citados na letra de Caetano Veloso, acima, são mais um dos fenômenos que giram em torno da figura da “masculinidade” hegemônica cindida. O novo homem do novo século parece estar repartido. É no Vale do Silício, localizado na Califórnia (EUA), que se concentram as grandes empresas de tecnologia do planeta, como *Google, Facebook, Apple*, etc. Esse novo homem não tem mais a aparência do velho burguês ocidental, com sua cartola, bengala, cabelos brancos e demais aspectos que o caracterizava como “dono” do mundo e de todas as coisas produzidas dentro dele.

A *Primavera Árabe*, primeiro movimento político a ser completamente transmitido pelas redes sociais, como o Twitter, provocou impactos profundos no planeta, incluindo no Brasil a partir dos atos de Julho de 2013 (SILVA, 2012). O cinema mais uma vez nos mostra a sua capacidade premonitória: antecipa o futuro e surfa na onda do tempo. *Praia do Futuro* é um filme que nos apresenta esse novo “homem” que, independente de ser hétero ou

homossexual, cisgênero ou transgênero, se apresenta de forma mais despojada, inclusive nas relações de trabalho e na produção dos bens de consumo, incluindo os intangíveis (é o caso da tecnologia digital).

É no melodrama que a “mulher”, que foi e continuou sendo objetificada, encontra espaço dentro da arte cinematográfica como espectadora (KAPLAN, 1995). O melodrama é o gênero que Karim Aïnouz se apropria de forma recorrente. Ele recria histórias se utilizando de um gênero, estereotipado como “feminino”, para falar de homens que desapontam as expectativas de gênero e sexualidade normativas. *Praia do Futuro* é um melodrama gay que desloca algumas certezas do olhar masculino. O melodrama é fundamental para compreendermos a cultura brasileira das últimas décadas, pois são as telenovelas (melodramas) que ocupam o lugar central da relação entre a imagem e o imaginário brasileiros que criam concepções culturais de masculino e feminino.

Apesar de Donato viver em Fortaleza, encontramos nele resquícios do “homem” sertanejo, uma vez que ele vive com sua família na periferia da cidade. Sabemos que as periferias das maiores cidades nordestinas são consequências do êxodo, as pessoas dos interiores migraram para as capitais dos seus estados e modificaram as paisagens. Dentro do território periférico de cidades como Fortaleza, Recife, Salvador e demais, existem outros espaços e imaginários da região nordestina, como o sertão ou o agreste.

A cultura sertaneja é ibérica, seja na forma de se dizer certas palavras, nas comidas, nas arquiteturas, nas roupas (o pano na cabeça das mulheres do sertão) e outros elementos que nos possibilitam encontrar novamente as velhas Espanha e Portugal, inclusive mouras. Talvez por isso Donato se sinta confortável para recriar sua subjetividade na Alemanha porque, além de sertanejo, é cosmopolita. Países germânicos são cultural e historicamente relacionados à valorização do individual que beira a uma certa frieza, antagônica dos países de influência latina. Esse certo tipo de subjetividade é constantemente visto e valorizado nos posts das telas azuis dos celulares e *smartphones*, para novamente citar Caetano Veloso.

Donato parece desejar se fundir com os algoritmos das novas formas de masculinidades, constantemente assombradas pelos palhaços líderes que são concebidos e fomentados por alguns programas de Tv, os *reality shows* e as diferentes redes sociais do nosso tempo. Pensando a partir do pensamento de Monique Wittig, Teresa de Lauretis (1987) nos diz que o discurso da heterossexualidade nos oprime e nos impede de falar, a não ser que

falemos em seus termos. *Praia do Futuro* parece uma arena, onde vemos homens lutando para serem compreendidos, inclusive no sentido de compreensão pela linguagem.

É difícil ocultar por muito tempo os desejos considerados inconvenientes, como a homossexualidade. Até o fim do século XIX a Prússia, antiga Alemanha, era um grande feudo formado por pequenos reinos de aristocracias duradouras. Havia um imperador, mas os sub-reinos eram quase autônomos. Já Espanha e Portugal eram praticamente uma mesma família, casavam seus príncipes e princesas católicos. Juntas, com a benção da Igreja Católica Romana, dominaram as terras “sem dono”. Invadir e exterminar em nome da perpetuidade da família e da fé. Donato e todos nós, “homens” nascidos nas terras colonizadas, viveremos nos equilibrando entre as heranças macabras do império colonial.

Donato não só abandona a sua pátria, ele também foge da sua família e da sua cultura. Esses presentes coloniais, herdados compulsoriamente, o tornam um navegante como aqueles que chegaram nas caravelas. O mar, mesmo quando movente na Alemanha, se faz presente em *Praia do Futuro* de modo contínuo. O próprio título do filme, as profissões de Donato e a travessia do Brasil para a Europa, atualizam o ato histórico da navegação.

Foi o mar que possibilitou as trocas entre os países de diferentes continentes, é nesse momento que a Modernidade vai sendo constituída. O mar é metáfora da própria *desrazão*, aquilo que é instável, pois não conhecemos a sua dimensão, limite e profundidade. “A água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu.” (FOUCAULT, 1972 p.17). É a água do mar que intervém sobre o destino de Donato.



Imagem VI- Donato saindo da praia do Futuro em Fortaleza, Ceará, nas primeiras sequências do filme

“*Precisou tu viajar desse tanto para dar o cu?*” - esse é o primeiro questionamento que Ayrton (Jesuíta Barbosa) faz ao seu irmão Donato, quando ambos se reencontram dez anos depois. O pequeno irmão agora é um jovem rapaz que decide rastrear, de forma autônoma, o irmão mais velho que desapareceu quando foi morar na Alemanha. Nesse processo ele procura as pistas do irmão da infância, o seu *super-herói* do mar que lhe contava histórias oceânicas. Ayrton busca o Donato que lhe prometeu levar para conhecer o fundo do mar.

Donato agora é outro, trabalha como mergulhador, limpando aquários, mas o amor pelo o irmão caçula ainda é o mesmo. Nas sequências seguintes ambos conseguem entrar no profundo vazio do mar. É uma praia alemã com águas que se movem durante o dia, é o espaço que possibilita a concretização desse sonho antigo. Como as sereias, as imagens ambíguas dessa sequência pertencem tanto ao domínio da terra como ao mar, simultaneamente. As cenas do filme tensionam os limites da “loucura” e da razão. Ayrton, que não aceita facilmente a partida e as escolhas do irmão, pode se reconectar novamente ao amor e ao afeto que sente por Donato.

As características do chamado *New Queer Cinema* e do *Cinema Contemporâneo* flertam com as novas formas de apresentar as imagens do homem outro. As subjetividades masculinas desviadas vão conduzir os movimentos da câmera, que ora nos lembram os aspectos do *filme diário*, ora apresentam as características do *filme de viagem*. Essas influências vão sendo sobrepostas enquanto visualizamos e sentimos diferentes linguagens fílmicas.

O passado se apresenta como o fantasma que retorna através da figura do irmão caçula, mas esse irmão também pode ser o futuro, ou a imagem da superação dos velhos paradigmas que cercam os homens heterossexuais ou não. A figura do *cabra-macho* segue confortável com seu modo de ser e estar no mundo, afinal nunca teve a sua existência questionada. Por outro lado, a sensibilidade vai ganhando contorno e resistência, através dos gestos e da própria forma que *Praia do Futuro* dribla os vestígios espectrais da cultura patriarcal.

Sair de Fortaleza, sem saber ao certo o paradeiro e nem sequer o endereço do irmão mais velho, é uma demonstração dessa sensibilidade das gerações mais jovens. Apesar de

também terem sido normatizadas, elas conseguiram criar suas estratégias de contorno à norma. Vão em busca do sonho ou do movimento de mudança. As sequências e os planos abertos em *Praia do Futuro* nos apresentam corpos, gestos e transportes (moto, carro, helicóptero, trem e navio) que materializam a vontade de mudar ou de exercer a liberdade do desejo.

Assim, um olhar mais político para as narrativas associadas ao cinema queer (o “novo” e o “contemporâneo”) percebe o investimento que tais obras fazem em preencher as telas de corpos dissonantes que perturbam inclusive (e sobretudo) o que já se assimilou como presenças gays e lésbicas aceitáveis. (BALTAR, 2015, p.42)

No filme há uma disputa entre os toques bruscos versus os toques mais carinhosos. A câmera enquadra os pedaços dos corpos musculosos sujos da areia da praia e capta gestos de carinhos, toques suaves, lábios que se beijam, olhares mútuos, quererem. Há um jogo contínuo de afirmar-se como “masculino” e, ao mesmo tempo, desviar-se desse modelo. Ayrthon diz que está mais forte e corajoso, porém as suas ações demonstram que àquela criança, que amava profundamente o irmão *Aquaman*, ainda deseja e precisa de cuidados.

Os *anjos tronchos* estão no Vale do Silício, em Berlim e no Brasil. Eles carregam um acúmulo de imagens e discursos que os ensinam a seguir um único modelo de sexualidade, desejo e gênero enquanto são confrontados pelas próprias configurações políticas e históricas que convocam outros modos de existências, talvez mais “femininas”. *Praia do Futuro* reencarna outras imagens que confabulam contra o poder, a lei e o corpo masculino. As sequências disputam o passado e querem potencializar as aparências dissidentes do presente.

O cinema contemporâneo inflama o real quando inventa imagens que desconcertam e depois renovam as concepções normativas da cultura, da arte, da linguagem e do pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2012). As aproximações e as distâncias entre os campos da História e do Cinema vêm sendo analisadas pelos pensadores e teóricos da imagem, e da *imagem em movimento*, há algumas décadas. O cinema brasileiro, em suas distintas fases, tem replicado as histórias que forjaram o país, recontando e reencenado temas substanciais do país, como a *Inconfidência*, a *Abolição* e conflitos pré e pós a fundação da República, e tantos outros. (BERNADET e RAMOS, 1992).

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes da origem popular,

primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, a imagem ou não realidade, documento ou ficção, intriga a autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1977, p.86)

O cinema contemporâneo reinventa o Nordeste e, talvez, a *viagem* siga sendo o destino fundamental ou a vocação incontornável do nosso cinema. A câmera e a linguagem em *Praia do Futuro* convocam os artifícios e as paisagens sonoras dessa viagem. Enquanto isso, o imaginário do homem viajante vai sendo disputado e remodelado pelos desejos desviados. É impossível desassociar esse filme dos embates do mundo em 2014. Fatos da época como a independência da Criméia (2014), mais um dos inúmeros desdobramentos da *Primavera Árabe*, reverberam-se em *imagens de guerra* na Ucrânia em 2022. O cinema inventa e reinventa acontecimentos enquanto intui futuros.

Fascinar-se como o *novo homem* da segunda década do século XXI. Será essa a provocação de *Praia do Futuro*? Ao analisar o filme *A Estrela do Norte* (1943, Lewis Milestone), Marc Ferro (1977) teoriza dizendo que esse filme é subversivo pois, ao colocar os soldados nazistas por trás do médico nazista Erich von Strohim na cena, demonstra que quanto mais o nazismo é cultivado, mais os nazistas são culpados pelos crimes que cometeram (FERRO, 1977).

Praia do Futuro cultiva as subjetividades desviadas dos homens que se negam a portar armas materiais e simbólicas que reproduzem o complexo mundo da masculinidade dominante. A câmera, que durante muito tempo foi a metáfora do fálico e da arma, capta outras partes e as almas daqueles que se rebelam contra a lei (SONTAG, 1977). *Praia do Futuro* toca nas abordagens e nas linguagens do cinema usando das referências múltiplas para criar um *melodrama gay* com uma montagem por vezes acelerada, construindo concomitantemente o espaço fílmico da viagem, que é a estrada em si e o mar, como tema e artifício de profundidade nas cenas.

O filme propõe não somente “os problemas psicológicos da percepção das imagens fílmicas” (AUMONT, 1995, p.233), mas também inflama esses conflitos que cruzam a cultura e a subjetividade através das imagens. O cinema provoca o encontro entre o “homem” e o desviado dele, talvez um outro lado da costela de Adão. *Praia do Futuro* se volta para as

gêneses do mundo, com intensidades de luminosidade, escuridão e contrastes sobre a superfície da tela.

Em *Praia do Futuro* as cores “vermelha” e “azul” estabelecem um paralelo. Para além da atmosfera fílmica, as duas cores primárias simbolizavam o poder de dinastias e reinados. As duas cores dançam no filme. Em cada sequência uma ou outra ganha mais espaço, novamente em movimento circular que acompanha o modo como a personalidade de Donato vai sendo modificada, a partir das mudanças geográficas e subjetivas. Nas primeiras sequências, Donato está de vermelho em contraponto ao mar azul esverdeado de Fortaleza.

Na Alemanha o azul impera, talvez como característica própria da paisagem e da cultura frias do lugar. No entanto, o vermelho surge em momentos em que Donato extravasa, é o caso da cena onde ele dança na boate com estética neon. A câmera em movimento, vai pegando pedaços do seu corpo e também partes de corpos de pessoas anônimas. É como se ela, a câmera, procurasse compreender os pedaços distintos das subjetividades humanas do novo século, do contemporâneo. Após essa sequência quase catártica, Ayrton (Jesuíta Barbosa), crescido, surge da névoa fria como um fantasma que vai perseguir o irmão enquanto aguarda o momento exato para se apresentar.

A presença de Ayrton é mais um elemento que vai tensionar a relação de aproximação e distância entre Konrad e Donato. Esse trio de homens, de idades e nacionalidades distintas, nos dão algumas pistas da figura do “homem contemporâneo”. Em diferentes enquadramentos e cenas, eles se apresentam como pequenos e perdidos em meio às paisagens. Ora intrigados, ora em atrito com o outro ou com o espaço ao redor. *Praia do Futuro* nos causa uma sensação da busca por algo que se perdeu. Talvez um encontro consigo mesmo ou mesma. Talvez um esforço para descobrir novas maneiras de se apresentar e ser, para indivíduos desviados em um mundo que se modifica rapidamente.

2.2 BOI NEON E AS IMAGENS DO PATRIARCALISMO POLÍGAMO DO NORDESTE

No trato dos comportamentos familiares e clínicos, os ensaios de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque sugerem uma interpretação psicultural do passado brasileiro. É uma leitura da nossa história escorada na hipótese geral de que o conquistador português

já trazia em si traços de caráter recorrentes, que Sérgio Buarque chama de *determinantes psicológicas*, tais como o individualismo, qualificado como *exaltação extrema da personalidade*, o espírito aventureiro (daí a *ética da aventura* oposta à *ética do trabalho*), *o nosso natural inquieto e desordenado*, a cordialidade, o sentimentalismo sensual, que se exerce sem peias no que Gilberto Freyre classifica de patriarcalismo polígano, a plasticidade social, a versatilidade, a tendência à mestiçagem (que já viria dos cruzamentos com os mouros) intensificada pela *carência de orgulho racial*, atributo que comparece nas caracterizações de ambos estudiosos. (BOSI, 1992, p.27)

Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015) é o último filme da tríade que gira em torno desse recorte cinematográfico que repensa as imagens e os imaginários das *masculinidades desviadas* no Nordeste brasileiro. O filme do Pernambuco, antiga capitania fundamental para o sistema colonial e a máquina mercante (BOSI, 1992), retrata a história de Iremar, um homem que deve ter entre 30 e 40 anos, e trabalha como “limpador” dos currais das festas de vaquejada, itinerantes. Vivendo dentro de um caminho de boi que vai parando pelas cidades e lugares dos sertões, Iremar sonha em criar roupas.

Tal como Lampião, Iremar costura e entende dos tecidos. O seu armazém são os “lixões” de retalhos das regiões conhecidas pela Indústria ou fabricação de tecidos e jeans, como as cidades localizadas no agreste pernambucano. Por enquanto, analisamos como o gesto de costurar, considerado masculino na época de Lampião, reconecta o filme, o protagonista e os fantasmas do Cangaço. Iremar também cruza com a plasticidade social da sua cultura.

O filme apresenta a cultura do couro sob o viés da vaquejada, no entanto, o couro é a matéria prima que veste e caracteriza as indumentárias e adereços dos cangaceiros. Nas fotografias de Benjamin Abrahão (1936), do início do texto, nos fornecem pistas comparativas dessa relação. Observamos os detalhes da costura, do corte, do modo “masculino” do homem cangaceiro. Elas são os *vestígios espectrais* que o filme desperta. “De fato, a fotografia inaugura uma nova modalidade discursiva, outra forma de escrita fundada já não mais na palavra, mas numa síntese composta por imagens” (GONÇALVES, 2006, p.04)

Comparar *Boi Neon* com outras imagens técnicas (fotografia e cinema), nos parece ser um caminho interessante, pois a própria autonomia rizomática das inúmeras imagens de arquivo, sobre os temas do Cangaço, se relacionam com os imaginários que pertencem a

figura do sertanejo e outras profissões que se beneficiaram do couro ao longo dos séculos. A natureza é acessada e remodelada a partir desse trabalho intrínseco à cultura nordestina. *Boi Neon* nos coloca diante de interpretações fílmicas sobre as histórias de heróis, *anti-heróis* e vilões do Nordeste.

Ao pensar sobre as invenções dos heróis, ou mesmo os mártires no cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1992) antecipam análises pertinentes. A fotografia e o cinema, ao passo que fabulam ou reencenam episódios nevrálgicos da nossa História, colabora para que ela, a História, nasça e permaneça nos imaginários. Não importam quais pontos foram reais ou fictícios, o gesto inventivo do cinema possibilita a recriação da realidade ao personificar a própria ação inventiva do acontecimento, histórico ou não. (BERNARDET e RAMOS, 1992).

Um filme pode até não fazer parte do universo mental do historiador, afinal a história nasceu antes do cinema que surgiu somente no fim do século XIX, mas os filmes e as linguagens do cinema ao recusarem uma suposta veracidade cega, materializam signos e sentidos específicos dos discursos da História oficial, muitas desses nem sequer foram eleitos para determino conjunto de fontes do historiador (FERRO, 1992). Ao pensar sobre o filme *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), Bernardet e Ramos corroboram dizendo:

O filme de Joaquim Pedro aborda um ponto que não é tratado por nenhum outro filme: é o fato de Tiradentes ter sido proprietário de escravo(s). Numa sequência do filme vemos Tiradentes vendendo um escravo de sua propriedade. Não é esta, entretanto, a imagem de Tiradentes que se consolida no filme: por mais distante que Joaquim Pedro se mantenha do herói, por menos que Tiradentes apareça no filme, ele se heroifica em negativo, isto é, não tanto pelo o que ele faz, mas é por oposição ao comportamento desmoralizador dos intelectuais que Tiradentes ganha sua positividade. E esta atinge a dimensão heróica pelo veredito e pelo castigo, que não atinge os outros. (BERNARDET e RAMOS, 1992, p. 29)

Estabelecemos análises comparativas a partir do filme *Os Inconfidentes*, nessa obra compreendemos que os heróis desse movimento, constantemente revisitado pela História brasileira, eram proprietários de terra. Os proprietários nunca fizeram revolução no país, em tempo algum. Tiradentes representava as ideologias e interesses das elites, portanto o seu classicismo e racismo não eram surpresas. Tiradentes pensava como um proprietário que queria restaurar, e não revolucionar, a complexa sociedade brasileira. O roteiro, de autoria de

Joaquim Pedro de Andrade em parceria com Eduardo Escorel, é adaptado a partir do longo poema *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles (1953), mais uma vez reforçando o caráter irônico e amargo do filme que mostra os outros lados desse episódio histórico. (BERNARDET e RAMOS, 1992)

Cecília Meireles pertencia ao povo cigano, conhecido especialmente por seu nomadismo e desterro. Assim também se fez a cultura do “gado” itinerante. Em *Boi Neon* ela é constituída a partir do movimento do caminhão que transporta os animais para as festas de vaquejada. O caminhão também é a casa e muitas sequências acontecem dentro dele. Dentro do espaço onde os bois são transportados, redes são armadas para que os peões e vaqueiros possam dormir e descansar. *Vida cigana*, com paixão pelo trabalho que se expressa nos aspectos comportamentais, nas comidas e nos demais elementos de composição das cenas.

Zé e Negão, parceiros de Iremar de trabalho e lida, questionam e brincam com o fato de Iremar desejar ser estilista. O cotidiano intenso não os permite sonhar tão alto, mas Iremar tem planos ambiciosos, ele quer montar um polo de confecção de roupas nas encruzilhadas do sertão e do agreste. Nas sequências iniciais a câmera vai passeando pelo cenário, ela filma os detalhes do curral, dos animais por entre os cercados, das mãos que batem no gado e amarram cordas, enquanto uma paisagem sonora, de múltiplos sons e ruídos, amplifica a atmosfera visceral em *Boi Neon*. É um trabalho árduo.

O filme vai acumulando camadas da história colonial, pois os estados de Pernambuco e da Paraíba, cenários de *Boi Neon*, carregam em si a síntese da formação do sistema colonial: *tráfico de escravizados, senzala, monopólio e monocultura do açúcar* (BOSI, 1992). *Boi Neon* vai disputar o espaço e o imaginário masculinizado, negociando com ambos. O que ficou do lado de fora da tela ganha materialidade através do filme, afinal a memória sobre a figura do senhor de engenho é onipresente no Nordeste, o vaqueiro é só mais um entre os seus vassalos.

Existe um movimento de fuga e repetição: as estruturas coloniais são remodeladas nas estéticas e políticas contemporâneas. As imagens mantêm viva a máquina e o sistema colonial chamado *Casa Grande e Senzala*. Em filmes como *O Som Ao Redor* (2012) e *Bacurau* (2019), sucessos de bilheteria e crítica, dirigidos pelo pernambucano Kleber Mendonça Filho,

são exemplos de como as estruturas coloniais resistem até mesmo nos apartamentos da classe média. O fantasma colonial está em mansões e outras habitações que nada mais são que o resultado e acúmulo do que nasce desde as *capitanias hereditárias*. Tanto nas capitais quanto nas periferias da região Nordeste.

Apesar de *Boi Neon* ser um filme de um “vaqueiro” desviado, não se nega o fato dele ser um trabalhador subalterno, que vive em vaquejadas precárias com uma “família” fora do padrão, onde não existem limites entre as relações de trabalho e as de afeto. Iremar trabalha para Galega (Maeve Jinkings) que é a sua chefe, a dona e a motorista do caminhão, a sua amante, mãe e modelo para a criação das roupas. Galega não deseja que Iremar se torne seu marido ou pai da sua filha, pois ela não depende de homem nenhum. O contrário não acontece, Iremar precisa de Galega porque ela é a sua patroa, o caminhão é dela e, apesar de cuidar da pequena Cacá (Alyne Santana) filha de Galega, ele não reproduz o estereótipo do padrasto salvador ou suspeito.

Existem pelo menos dois sentidos para a palavra “cultus”, aquilo que é cultivado sobre a terra e sob a terra, o enterro dos mortos (BOSI, 1992). Iremar, os homens do seu tempo e os seus antepassados cultivaram as terras com as plantações e a criação dos animais. Esses bens se tornaram alimento, proporcionaram trocas comerciais e usos distintos. O boi se tornou um dos símbolos da cultura regional e brasileira. Nesse processo de cultivo, as mulheres ocuparam os papéis de companheiras de trabalho e mães da prole. Lembramos que o boi veio junto com as caravelas que aqui chegaram, o animal descende de espécies da Europa e Ásia.

Os portugueses e ibéricos, após expulsarem os árabes da sua península, se tornaram os homens que representavam o poder do cristianismo e seu imperialismo. A função colonial é cultivar a terra, enquanto a cultura e a fé eram difundidas no processo (BOSI, 1992). Portugueses e puritanos, que colonizaram a América do Norte, são os mortos que não devem morrer (cultivados pelas imagens e imaginários). *Boi Neon* traz elementos do gênero drama, mas novamente a questão da viagem se impõe no nosso recorte cinematográfico.

Após dominar e exterminar as tribos Tupis da costa, e milhares de povos indígenas na terra do pau-brasil, os dominadores portugueses criaram as cidades e o movimento de interiorização levou homens, como os bandeirantes, a conduzirem suas boiadas para as terras

ainda desconhecidas. A partir dali a natureza começa a ser disputada e dizimada. Esse fenômeno ainda acontece nos dias de hoje, a exemplo dos fazendeiros que comandam a indústria do agronegócio no Brasil contemporâneo.

Iremar, apesar de não ser herdeiro material desses homens, é, em parte, um herdeiro simbólico deles. Apesar de se colocar como homem heterossexual, Iremar é constantemente questionado pelos outros homens que o convivem com ele. A ação de desobedecer ao fantasma do “homem” normativo acontece quando ele opta por uma profissão considerada “feminina” para o seu contexto. Iremar acaba descumprindo o que anteriormente foi estabelecido pelos discursos que forjaram o gênero, o sexo e a família colonial nordestina.

“Os aspectos estruturais e constantes do assenhoreamento e violência que marcaram a história da colonização tanto no Nordeste dos engenhos e quilombos quanto no Sul das bandeiras e missões” (BOSI, 1992, p.27) usurparam e suprimiram as inteligências e os saberes dos povos escravizados e colonizados (BOSI, 1992). Como já mencionado, muitos desses povos têm outras concepções sobre a terra, o cultivo e o significado de masculinidade.

O vetor da Modernidade elegeu um tipo único de masculinidade, independente da função de trabalho, senhor de engenho ou seu servo, esse “homem” precisava manter a ordem civilizatória. O cinema, enquanto última arte do século XIX, inventa e ensina os homens a serem “homens”. Simultaneamente, o cinema fortifica os imaginários sobre uma única cultura, nos causando a sensação de permanência, quase idílica, como se tudo tivesse sido “sempre” assim.

As imagens dialéticas do cinema contemporâneo nordestino incidem sobre uma grande teia. Assim como as mãos de Iremar que insistem em criar roupas - femininas, animais e futuristas - as mãos, que montam e remontam às produções audiovisuais mais recentes, parecem insistir na desobediência. “Como os filmes nos moldaram, e continuam diariamente a nos moldar, realmente não sabemos. Embora, sem dúvida, devamos nos fazer essa pergunta e não a ignorar, mesmo que a resposta esteja perdida em algum lugar na escuridão dentro de nós” (CARRIÈRE, 2014, p.202)



IMAGEM VI - Iremar tirando as medidas de Galega dentro do caminhão

Como a rainha Penélope em *A Ilíada e Odisseia* de Homero - para convocar uma obra grega compulsória para a civilização europeia e Ocidental - Iremar trama com suas mãos outras roupagens que dão sentidos aos corpos e os gestos que os vestem. Há a subversão do olhar, do corpo e da imagem. Gabriel Mascaro, diretor de *Boi Neon*, utiliza cenas oníricas onde uma *mulher com cabeça de cavalo* desfila para a câmera em uma paisagem carregada por cores neon, geralmente vermelhas. A mulher, metade humana e metade animal, é o manequim místico de Iremar. Ela inaugura as peças de roupas, olhando e desfilando para câmera, como uma passarela ou um ensaio fotográfico de Moda.

Como Iremar, vivendo imerso naquela cultura, conseguiu criar essas imagens e imaginários subversivos? Não teremos uma resposta concreta, afinal um criador de roupas é tão artista quanto um pintor, escritor, cineasta. Pensando ainda sobre a relação *homem-animal*, observamos que *Boi Neon* estabelece esse paralelo e ambiguidade diversas vezes. O homem é o gado, que mesmo ferido na queda, levanta outra vez. A mulher com cabeça de cavalo apresenta as roupas do estilista vaqueiro. Ao pensar sobre alguns aspectos do pensamento de Scheinfeigel (2008), Codato (2014) analisa os imbricamentos entre a magia e o cinema, ambos concebem o mundo a partir da sua duplicidade, um duplo que é outro e ao mesmo tempo o mesmo mundo.. Ele complementa:

Para ela, o cinematógrafo vem fornecer à magia uma “encarnação tecnológica” (SCHEINFEIGEL, 2008, p.163), e, ainda que o cinema tenha mudado consideravelmente ao longo de sua existência, ao menos no que tange ao papel do

espectador, o pacto parece seguir intocado: a experiência cinematográfica continua a buscar a mesma sensação original de espanto, assombro e surpresa que sacudiu, de partida, os primeiros espectadores de cinema. (CODATO, 2014, p.03)

A ambiguidade *homem-animal* em *Boi Neon* nos leva ao invisível. Os sincretismos brasileiros habitam as estéticas e os filmes, dando uma dimensão mágica à obra. O homem, especialmente o homem da Modernidade, buscou superar as forças da Natureza, domesticá-la, cultivá-la. Porém, vemos que a Natureza se impõe, ao ponto do filme e o homem deseja imitá-la, fundir-se com ela. As sensações de espanto, de assombro e de conexão são consequências direta ou indireta das influências e culturas africanas e indígenas, muitas delas mágicas. A caatinga e o semiárido também são biomas importantes, florestas do sertão. Indígenas e quilombolas também viveram nesses lugares e firmaram seus mistérios e forças encantadas para o porvir.

As empatias e as antipatias fizeram a história colonial, mas sabemos que há encontros que matam. Os conquistadores portugueses rapidamente foram vistos como inimigos pelos povos indígenas, posteriormente os sentimentos semelhantes habitaram as senzalas e as outras estruturas escravocratas (BOSI, 1992). Os brancos, mestiços e de pele branca, transpuseram a cultura europeia e seu imaginário para o Novo Mundo. Apesar de ter havido resistência antes, durante e depois das invasões. O próprio padre José de Anchieta, considerado o primeiro aculturador, já escrevia sobre os sincretismos nas primeiras décadas das invasões portuguesas. “Anchieta inventa um imaginário *estranho sincrético*, nem só católico, nem puramente tupi-guarani” (BOSI, 1992, p.31).

Desde o tempo de Anchieta, a família colonial e o território precisavam ser protegidos, especialmente dos negros libertos, tribos resistentes e outros desviados. Os ideais da família mononuclear, heterossexual e branca foram sendo compartilhados ao mesmo tempo que o país ia se estruturando. Os papéis e funções sociais da “maternidade” e da “paternidade” estavam nas imagens sacras, nas Casas Grandes, nos discursos religiosos e do Estado (representado pela Coroa Portuguesa). Simultaneamente uma *multidão movente* de brasileiros e brasileiras, sem “pais” ou “mães”, também deram um jeito de inventar um lar na região Nordeste.

O fato de Iremar não ser o pai oficial de Geise nos dá uma pista importante sobre o contingente de filhos e filhas não oficiais do Brasil, a partir do Nordeste. As cenas de Iremar com Cacá, a única criança do filme, reforçam a sensibilidade e as contradições da personalidade do protagonista em *Boi Neon*. Iremar representa a figura paterna para Cacá, mas sem muitos paternalismos. A relação harmoniosa nem sempre prevalece, em alguns momentos Iremar é ríspido e reforça, com arrogância, a sua não paternidade legítima na relação. Arrependido, ele abraça e cuida de Cacá, demonstrando que independente das nomeações oficiais, eles são sim uma família.

A condição da escrava (mulher) demonstra como a corporeidade africana e indígena pertence às esferas da materialidade colonial, dos sonhos e dos desejos dos *senhores de engenho* (BOSI, 1992). É necessário resgatar a corporeidade de certas palavras, a “mucama” não era apenas a figura que alimentava e cuidava, quase que eternamente, dos filhos, dos netos e de toda a prole do coronel da terra. A “mucama” era concubina dentro da Casa Grande e sua presença demonstra o duplo caráter da condição paterna do Brasil: os filhos da esposa oficial e os filhos das mulheres escravizadas que, apesar de compartilharem a casa, não eram legítimos. (GONZALEZ, 1984)

Galega é mais “mulher” com uma filha sem pai oficial. A sua presença no filme, atualiza a violência da mulher abandonada que é a outra. As estruturas coloniais mais materiais e simbólicas, apesar de terem sido conduzidas pelos homens, foram literalmente nutridas pelas mulheres indígenas, negras e também as brancas de classes inferiores (McCLINTOCK, 2010). As mãos de Iremar vestem e desejam o corpo de Galega, esse gesto reencena um mito de criação. Em uma das histórias da mitologia grega, as Horas vestiram Vênus, ou Afrodite, quando esta deidade nasce do encontro dos testículos de Urano com as espumas do mar, cortados pelo filho rebelde Cronos. Iremar recria a sua Vênus ao vesti-la com as suas criações.

O ritual do Batismo, da Igreja Católica, usurpou a condição da mulher de gerar a vida, pois somente após o batismo é que a criança torna-se cristã (McCLINTOCK, 2010). No Brasil, crescemos rodeados pelas estátuas dos santos e outras tantas imagens sacras barrocas. Apesar de vermos imagens e esculturas da Virgem Maria com o Cristo em seus braços e/ou grávida, sabemos que sua gravidez não é humana, mas divina e mágica. O Deus, criador de

todas as coisas para os cristãos, gera o seu filho em mulher humana eleita entre uma imensa multidão, a escolhida.

A encruzilhada da arte sacra e profana nos fornece pistas sobre as criações de Iremar. As roupas em *Boi Neon* são fundamentais para entendermos a relação entre homem, mulheres, crianças e animais, não necessariamente nessa ordem. As roupas nos dão a dimensão da realidade local e também daquilo que é intangível nas cenas oníricas. A mulher com cabeça de cavalo, vestida com a criação de Iremar, poderia também ser uma divindade egípcia. Ela também tem o corpo humano, roupas douradas e cabeça de um animal que habita uma paisagem árida.

Compreendemos que o próprio tempo, passado ou presente, se veste de uma plasticidade. “O passado ajuda a compor as aparências do presente, mas é o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou novas” (BOSI, 1992, p.35). *Boi Neon* é um filme onde mitos distintos se encarnam. A montagem potencializa a atmosfera mítica. Iremar é grego, índio, lusitano, africano e é também Lampião, na sua ação de costurar, de criar uma acervo de peças, de ousar, de desejar ser reconhecido e ter fama. Ambos compreendem o poder da aparência.

O olhar e o desejo são termos problemáticos e sentenciosos, mas o cinema contemporâneo do Nordeste parece, cada vez mais, se colocar contra discursos e mortes dogmáticas, como a morte da aura (DIDI-HUBERMAN, 2015). A imagem única, de homem único, foi quebrada e agora é temporalmente prismática. Ao pensar sobre a imagem em Benjamin, Didi-Huberman (2015) conclui:

Por que uma *imagem*? Porque a imagem designa, em Benjamin, não uma imaginária [*imagerie*], uma *picture*, uma ilustração figurativa. A imagem é, primeiramente, um *crystal de tempo*, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante em que o “Outrora”, escreve Benjamin, “encontra num relâmpago, o agora, para formar uma constelação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.274)

Umas das sequências de *Boi Neon* que materializam esse choque fulgurante, em que o passado retorna como relâmpago para o presente, se dá no momento em que Iremar acompanha a vendadora de perfumes, grávida, até a fábrica de roupas e lá acontece uma longa sequência de sexo entre ambos. Durante a nossa análise, esbarramos em alguns mitos que

giram em torno da figura “mãe”, ou do imaginário ideal do papel da maternidade que ultrapassa os séculos e as culturas. A mulher grávida é vista como sagrada de forma recorrente pela história cristã, e também pelo cinema hegemônico.

Nesta sequência em plano aberto, quase como um espetáculo de tablado, temos esse homem que transa com uma mulher grávida que não espera um filho dele. Essa cena nos mostra uma mulher e um homem exercendo o prazer sexual, sem culpa. Enquanto a ação é desenvolvida, observamos as máquinas de fabricação de roupas desfocadas em segundo plano. É nesse cenário que nos deparamos novamente com o aspecto profano e sagrado em *Boi Neon*, pois é como se eles, Iremar e a grávida, fossem os criadores das tramas da vida, como a metáfora de José e Maria (grávida do divino) no cristianismo.

Na sequência anterior, Iremar e vários homens tomam banhos juntos. Eles usam baldes e só existe um único chuveiro nesse espaço precário, que não é um banheiro. A câmera enquadra a sequência e nesse momento parece que estamos diante de uma pintura clássica renascentista, mas sem a opulência imperial da estética greco-romana. A cena é composta por vaqueiros e sertanejos, homens simples e confortáveis com a nudez coletiva. Por outro lado, é nesse momento que percebemos a tensão sexual entre Iremar e Mário, que se confirma na sequência seguinte quando ele observa Iremar chegar e questionar quem rabiscou a sua revista de “mulheres peladas”, as modelos de papel para a criação dos seus croquis.

As sequências do cotidiano de Iremar são permeadas por muitas influências que se apresentam como relâmpagos e constroem uma constelação de mitos e histórias. Apesar de viver como um homem do interior do Brasil, ele consegue acessar um arquivo intangível de referências. “O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado”. (BENJAMIN, 2021,p.14). Iremar é um artista desviado. Como criador, ele consegue materializar um mundo a partir de um imaginário que ele carrega dentro de si, às vezes de forma inconsciente. A vida e o cotidiano com a presença do boi (o gado), talvez tenha tornado acelerado o encontro e o equilíbrio entre as suas partes: humana, animal e divina.

Antes de maio de 1968, marco das lutas como a segunda onda do feminismo e outros movimentos da juventude pós-guerra, o *Neorealismo Italiano*, a *Nouvelle Vague* na França e o Cinema Novo no Brasil disputavam as imagens e os imaginários que passavam por remodelações políticas da época. Em filmes como *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha), a câmera viaja pelo oceano Atlântico e chega ao país fictício Eldorado, a nova terra. Enquanto observamos o mar, em uma sequência em preto e branco, ouvimos o xirê de Ewá. Xirê é o

momento de celebração onde se canta, toca e dança para os orixás nos rituais de Candomblé. Evocada pelos versos repetidos: “Ewá, Ewá, Majó, Ewá, Ewá”, a divindade acompanha suas filhas e filhos da África até as novas terras do Brasil.

A recém-instaurada Ditadura Militar (1964) se tornava o grande dragão, mítico e simbólico, que precisava ser destruído novamente. Os corpos dissidentes, presentes naqueles filmes, parecem retornar ao presente através dos filmes nordestinos contemporâneos. As bichas afeminadas, as travestis, as pessoas negras, indígenas e mulheres, considerados subversivos, atravessam as telas como contradispositivos que desobedecem às normas, inclusive aquelas ligadas às artes eruditas. As figuras do poder, entre elas o cabra-macho nordestino, também retornam pelos mesmos vestígios espectrais das imagens contemporâneas. Serão elas apenas alegorias da figura do pai, da lei ou do poder simbólico do Estado?

O cinema comparado contribui para a investigação de semelhanças e diferenças entre filmes e outras imagens que formam um arquivo rizomático, um inventário contínuo. “A ação inventariante pode ser decomposta em alguns movimentos: buscar, recolher, selecionar, registrar, classificar e apresentar. Essas etapas não se desenvolvem necessariamente de maneira sequencial, mas podem se interpenetrar” (SOUTO, 2016, p.19). Motivados pelas questões analisadas até agora e pelos desafios que ainda se apresentam como esboços, acrescentamos, a partir dos capítulos subsequentes, o filme *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles).

Segundo o livro “Corisco e Dadá: apontamentos sobre o filme” (2016), lançado para comemorar os vinte anos da estreia do filme *Corisco & Dadá* (1996, Rosemberg Cariry), as Estrelas de Salomão, que adornam o chapéu de couro de Corisco com seis pontas, são símbolos de proteção divina que o colocavam em sintonia com as forças cósmicas (CARIRY e DEBS, 2016). Corisco foi retratado inúmeras vezes pelo cinema brasileiro.

Parece que esses filmes se encontram de forma autônoma e nos transportam para além do tempo, onde o cinema contemporâneo nordestino cria imaginários disruptivos e imagens de contra-feitiço que desorganizam o autoritarismo e o poder da masculinidade branca, heterossexual e dominante.

3 CAPÍTULO II - ESTÉTICAS SUBVERSIVAS E O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

As imagens no cinema contemporâneo disputam o projeto de reconquista e remodelação dos sentidos do mundo herdado. A partir dos desequilíbrios climáticos e das transformações políticas das últimas décadas, surgem fabulações e disputas ancoradas em saberes diversos, especialmente aqueles conectados às experiências africanas, indígenas e de retirantes. Essas vozes subalternas entram em diálogo com a linguagem fílmica em *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau*.

A luz incide sobre os corpos nos filmes, que buscam reconectar-se às paisagens ao redor e disputá-las. Isso ocorre tanto pelo subtexto da Ditadura Civil Militar quanto pelo subtexto de uma inconformidade cultural, especialmente no caso dos personagens não heteronormativos em *Tatuagem*. Além disso, há um aspecto onírico envolvendo um vaqueiro estilista que deseja aproximar o corpo, a paisagem (mesmo que árida) e os animais que habitam o entorno, especialmente o cavalo e o boi em *Boi Neon*.

O couro, os sons, a luz, a sombra, as cores e a arquitetura das casas que aparecem ao longo dos filmes, sejam elas urbanas ou rurais, fazem parte desse projeto de reconquista estética por meio de imagens contemporâneas. Essas imagens, capturadas pelo gesto da câmera a contrapelo, exploram novos desdobramentos advindos dos acúmulos políticos. A linguagem cinematográfica, contínua e em constante evolução, modela e remodela os processos tecnológicos e teóricos relacionados ao uso da cor, do som, da montagem acelerada, dos cortes abruptos e da narrativa não linear. Essa linguagem contrasta com a narrativa mais clássica que acompanha a própria história do Ocidente.

Como o Ocidente, a partir da história da arte e das imagens, classifica as imagens que conectam nossa compreensão do mundo ocidental? O cinema nasce nesse contexto, embora não pertença exclusivamente a ele. Por fazer parte desse projeto ocidental, o cinema acolhe os fluxos contínuos de imagens de conquista. Assim, as imagens estão sempre em processos inacabados, seja pela onipresença da tradição clássica da arte ou pela própria história do Cinema e da Fotografia.

Nessa busca por novas plásticas, profundidades e composições cinematográficas, o cinema contemporâneo explora elementos como planos abertos, fechados, contraplanos, zoom, distanciamento, luz, sombra, narrativa, sons e trilha sonora. Essa combinação pode

tornar o cinema três vezes irreal, alcançando uma terceira dimensão. Como afirmou Aumont (1995, p. 100), o cinema tem o poder de “ausentar” o que nos mostra, pois a cena registrada já passou e se desenvolveu em outro lugar além da tela onde ela é projetada.

Tomamos emprestada a expressão de Jacques Aumont quando, no centenário do cinema, ele analisa filmes de ficção. Ele complementa: “O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores).” (AUMONT, 1995, p.100). Acrescentamos que o conceito de ‘representação’ não nos interessa, uma vez que concordamos com a ideia de que o cinema, filmes e o irreal são irrepresentáveis. (RANCIÈRE, 2017)

A emergência do cinema e da fotografia ocorre em um contexto de profundas transformações históricas e políticas, especialmente durante o auge do período industrial vivenciado por várias sociedades nas últimas décadas do século XIX. Ao explorarmos as interseções entre fotografia, cinema e outras formas de expressão artística, podemos compreender como as estéticas contemporâneas frequentemente ecoam padrões estabelecidos pelo mundo ocidental, muitos dos quais foram moldados pela Modernidade. Assim...

O cinema que conhecemos - haverá talvez outros, alguns já estão disputando em tal espetáculo de cinerama - é uma “fórmula” de múltiplos sucessos: ele casa para valer artes e linguagem que consentem numa união onde os poderes de cada um tendem a se tornar intercambiáveis. É a comunhão de bens, além do amor. (METZ, 2010, p.77)

Os vestígios espectrais do final do século XIX e de todo o século XX emergem na contemporaneidade com relevância histórica, estética e, portanto, política. Esses vestígios são evocados pelas distintas fases do cinema brasileiro, especialmente os movimentos do Cinema Novo e da Retomada, que mantêm uma forte conexão com cineastas, mitos e paisagens nordestinas. O cinema contemporâneo, notadamente os filmes analisados neste recorte, como *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Beon* e, mais recentemente, *Bacurau*, traz à tona tecnologias carregadas de pistas fantasmagóricas, que nos remetem a múltiplas influências que moldam as estéticas do Nordeste e do Brasil. No contexto dos cinemas novos, podemos refletir sobre o seguinte:

A principal vantagem dos diversos “cinemas novos” que surgiram no mundo nos últimos anos é talvez a de ter derrubado os termos deste problema-prisão: hoje, nos filmes vivos, muitas vezes o dito faz questão de comandar o dizer; o cineasta “novo”

não procura um assunto de filme: ele tem coisas a dizer, ele as diz pelo filme. (METZ, 2010, p.226)

A presença das estéticas e dos fantasmas do Cangaço é recorrente nos filmes produzidos por cineastas brasileiros, como evidenciado ao longo do texto. No entanto, esses realizadores não se limitam a evocar esses elementos; eles também buscam expressar seus posicionamentos em relação ao fenômeno do Cangaço na tela. Iniciando pela análise do guarda-roupa e das peças que compõem o figurino e a direção de arte nos filmes, percebemos que as vestimentas não são meras alegorias ou pretextos para discutir questões de distinção de classe. Na verdade, elas manifestam e apresentam a construção identitária deste país e do território nordestino, marcados pelos conflitos coloniais que aqui ocorreram. O surgimento do *prêt-à-porter*, na metade do século XX nos países ocidentais, é amplamente considerado um momento de transformação na história da moda, conforme apontado por estudiosos (CIDREIRA, 2005).

Essa nova forma de vestir modificou estruturas profundas das sociedades ocidentais. Finalmente era possível comprar roupas prontas em lojas ou partes (peças) únicas delas. Estabelecemos um paralelo entre esse fenômeno e o surgimento da Fotografia. As fotografias também possibilitaram que as pessoas pudessem ter pedaços do mundo consigo (SONTAG, 1977).

Produções cinematográficas contemporâneas de Hollywood, como *Funny Face* (Stanley Donen, 1957), abordam a temática da indumentária desde o enredo até a composição das cenas. Além disso, exploram debates filosóficos relacionados à moda. Vale ressaltar que esses filmes frequentemente utilizam o universo das revistas de moda como veículo para disseminar estilos, estéticas, cores e formas que devem ser adotados em determinadas estações.

A personagem Jo Stockton, interpretada pela atriz Audrey Hepburn, desempenha o papel de uma jovem marxista e feminista em um ambiente de livraria, embora esses termos não sejam explicitamente mencionados no filme. Curiosamente, por um acaso do destino, seu rosto é escolhido como o novo padrão de beleza.

Nesse contexto, a moda, considerada um teatro de inovações, se entrelaça com o cinema para moldar a representação do corpo e sua história desde o final do século XIX, quando as imagens técnicas emergiram e alteraram a relação das pessoas com a visualidade.

Gestos, adereços, ornamentos, cores e outros elementos se fundem com as tecnologias da linguagem cinematográfica para narrar e reinterpretar histórias (LIPOVETSKY, 2009)

Nesse sentido, é verdade que a moda, desde que está instalada no Ocidente, não tem conteúdo próprio; forma específica da mudança social, ela não está ligada a um objeto determinado, mas é, em primeiro lugar, um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva. Mas até os séculos XIX e XX foi o vestuário, sem dúvida alguma, que encarnou mais ostensivamente o processo de moda; ele foi o teatro das inovações formais mais aceleradas, mais caprichosas, mais espetaculares. Durante todo esse imenso período, o domínio da aparência ocupou um lugar preponderante na história da moda; se ele não traduz, à evidência, toda a estranheza do mundo das futilidades e da superficialidade, ao menos é sua melhor via de acesso, porque a mais bem conhecida, a mais descrita, a mais representada, a mais comentada. (LIPOVETSKY, 2009, p.25)

De acordo com Lipovetsky (2009), a moda, desde sua consolidação no Ocidente, carece de conteúdo intrínseco. Ela não está vinculada a um objeto específico, mas sim a um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade efêmera e reviravoltas fantasiosas. Essa dinâmica pode afetar diversas esferas da vida coletiva. Contudo, ao longo dos séculos XIX e XX, o vestuário emergiu como o principal veículo de expressão da moda. Ele se tornou o palco das inovações formais mais rápidas, extravagantes e espetaculares. Durante esse extenso período, a ênfase na aparência desempenhou um papel central na história da moda. Embora não traduza completamente a peculiaridade do mundo das frivolidades e da superficialidade, o domínio da aparência é a via mais acessível e amplamente conhecida para compreender esse fenômeno (LIPOVETSKY, 2009).

Dentro do contexto criativo, diversos agentes, como cineastas, estilistas e costureiros, competem pela influência sobre corpos e imaginários no cenário global. Um exemplo concreto desse fenômeno pode ser observado na análise específica da tese em questão, que se concentra no personagem Iremar do filme *Boi Neon* (2015). Em determinadas cenas, Iremar (interpretado por Juliano Cazarré) compartilha o processo criativo com o próprio diretor, Gabriel Mascaro. Nesse entrelaçamento entre personagem e realizador, as roupas, meticulosamente confeccionadas pelas mãos de Iremar, desempenham um papel central ao conduzir os momentos oníricos da narrativa cinematográfica.

No primeiro capítulo discutimos como a questão da masculinidade influenciou e impactou o destino das imagens no cinema, uma vez que os fantasmas dos coronéis, dos cangaceiros e de outras figuras masculinas influenciaram a história do nordeste. As questões políticas desse território e, portanto, as questões éticas e estéticas *tensionaram* as aparências e o modo como os “homens” heteronormativos brancos organizaram seus sentidos. No primeiro capítulo, também, exploramos como a questão da masculinidade exerceu influência e impacto sobre a construção visual no cinema.

Os fantasmas dos coronéis, cangaceiros e outras figuras masculinas desempenharam um papel significativo na construção da história do Nordeste. As complexidades políticas desse território, juntamente com as questões éticas e estéticas, tensionaram as aparências e moldaram a forma como os homens heteronormativos brancos organizavam seus sentidos. Agora, no segundo capítulo, a análise dos filmes *Boi Neon*, *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Bacurau* revela elementos de desvio em relação à estética hegemônica. Essa estética atravessa o final do século XIX e adentra os séculos XX e XXI, confrontando diferentes paradigmas representados pelas estéticas *afrodiaspóricas*, indígenas, *queer*, *camp* e outras. O homem moderno, retratado pelo cinema e outras formas artísticas, finalmente se depara com corpos que não se encaixam nos padrões convencionais, tanto entre os atores quanto entre as atrizes, influenciando a *mise-en-scène* desses filmes.



Imagem VII - Homens desviados, estéticas desviadas em *Tatuagem*, *Boi Neon*, *Praia do Futuro* e *Bacurau*.

3.1 ESTÉTICAS E VESTÍGIOS ESPECTRAIS DO CANGAÇO NA FOTOGRAFIA E NO CINEMA BRASILEIRO

O couro, como elemento recorrente nas indumentárias do cinema nordestino, permeia roupas, chapéus e diversos adereços que compõem o imaginário e a arte popular da região. No filme *Boi Neon*, Iremar não apenas confecciona roupas para mulheres, mas também evoca a figura do alfaiate, essencial para a compreensão histórica da indumentária masculina. O alfaiate, com sua compreensão profunda do tecido e do corte, contribui para a construção do guarda-roupa masculino.

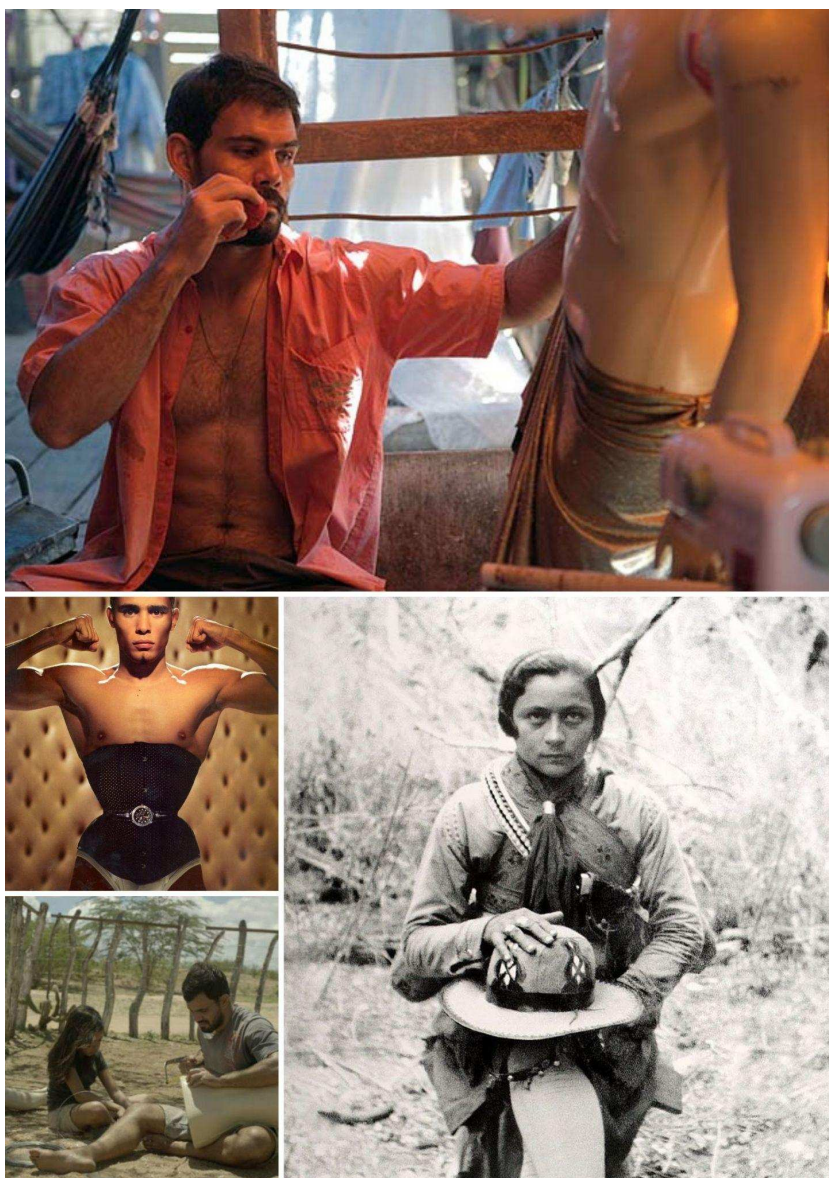


Imagem VIII: Cenas de Iremar costurando e ajustando roupas em *Boi Neon* com fotografias de Maria Bonita (Benjamin Abrahão, 1936) e ensaio para *Vogue Homem* (início do século XXI).

Em *Praia do Futuro*, as roupas desempenham um papel distintivo na trajetória de Donato, refletindo suas diferentes fases de vida. Essa distinção está intrinsecamente ligada ao seu sentimento de estrangeiro em sua própria terra e à futura condição de migrante na Alemanha. Inicialmente vestido como bombeiro, Donato gradualmente se liberta, incorporando outros elementos do guarda-roupa do homem contemporâneo, que dialoga com as questões da moda e da Europa.

No filme *Tatuagem*, somos imersos em uma profusão de indumentárias subversivas. As roupas não apenas desafiam os esquemas tradicionais de gênero-corpo-sexo, mas também expressam inconformidade e resistência por meio do teatro de rua. Essa expressão artística aciona esquemas híbridos no imaginário cultural brasileiro. Através das peças de roupa e outros artefatos estéticos, como os cenários, somos instigados a contemplar outras compreensões de mundo. O grupo Chão de Estrelas cria novos *brasis* e modos de existência a partir dessa conscientização do corpo vestido ou nu nas sequências de espetáculos e performances.

Bacurau, por sua vez, traz à tona os fantasmas do Cangaço por meio das paisagens, sons e demais elementos cinematográficos. Contudo, talvez sejam as roupas e a presença marcante de Lunga os principais dispositivos político-estéticos que reivindicam a herança dos cangaceiros. Assim como as estrelas do cinema hollywoodiano, algumas figuras do Cangaço adotavam um esquema indumentário que lhes conferia a tão almejada imortalidade. O corpo vestido se torna um palco para explorar possibilidades de existência e resistência, tanto no âmbito da realidade quanto no imaginário. Ao refletir sobre questões de performance nas imagens dos povos indígenas mexicanos, Diana Taylor ressalta que...

Claramente, os méxicas e outros grupos nativos conquistados não endossavam a divisão entre verdadeiro/falso, visível/invisível. Eles não admitiam nenhuma distinção ontológica entre criação humana e não humana (isto é, ritual/"natureza"). Ao invés disso, para os méxicas a criação humana participava do dinamismo da ordem cósmica. A natureza era ritualizada assim como o ritual era naturalizado. As montanhas e os templos compartilhavam a mesma função cósmica de mediar entre o *cielo de arriba* (o céu de cima) e o *cielo de abajo* (céu de baixo). Esse conceito tem

pouco a ver com as teorias da representação, mimese ou isomorfismo que subscrevem a separação entre o “original” e o que afasta ligeiramente. As performances - rituais, cerimônias, sacrifícios - não eram “apenas” representações, mas (entre outras coisas) apresentações para deuses como formas de débito-pagamento. Elas constituíam não só o *é*, mas também o *como se*. Essas performances eram certamente políticas - elas cimentavam e tornavam visível a ordem social, remapeando o universo conhecido, tendo Tenochtitlán como o *ombigo* ou centro. (TAYLOR, 2013, p.73-74)

A relação entre os cangaceiros e sua imortalidade através das roupas, como mencionado anteriormente, encontra ressonância na perspectiva dos méxicas e outros grupos nativos conquistados pelas invasões coloniais. Esses grupos não adotavam uma distinção rígida entre o verdadeiro e o falso, o visível e o invisível. Para eles, a criação humana estava intrinsecamente ligada ao dinamismo da ordem cósmica, e a natureza era ritualizada, assim como os rituais eram naturalizados. Montanhas e templos desempenhavam uma função cósmica, mediando entre o céu superior e o céu inferior. Essa visão difere das teorias de representação, que enfatizam a separação entre o “original” e suas representações. As performances, incluindo rituais e cerimônias, não eram meras representações, mas também funcionavam como formas de pagamento aos deuses, moldando a ordem social e reconfigurando o universo conhecido, com Tenochtitlán como o epicentro desse cosmos (TAYLOR, 2013).

Na fotografia de Benjamin Abrahão, Maria Bonita encara a câmera, revelando a presença marcante das mulheres no Cangaço. A indumentária das cangaceiras seguia o mesmo esquema de couro dos homens, com saias e alguns adereços distintivos. No entanto, essa aparência desafiadora não apenas refletia a resistência das mulheres, mas também ameaçava a virilidade dos homens das elites nordestinas no início do século XX.

Os cangaceiros, embora marginalizados e considerados bandidos em sua época, alcançaram uma espécie de imortalidade através de suas roupas. Esses trajes não apenas adornavam seus corpos, mas também se integravam às paisagens, sons e elementos presentes nos sertões e semiáridos nordestinos. Para compreender essas visualidades, é necessário adotar um olhar imaginativo, como destacado por Sontag (1977) e Didi-Huberman (2012).

A necessidade de criar políticas para resgatar e preservar a identidade masculina no Brasil foi destacada por Albuquerque Jr. (2013). A figura do *cabra-macho* enfrentava a ameaça da feminilidade, especialmente para os intelectuais e políticos nordestinos. Ao analisar a relação entre Lampião e as mulheres do Cangaço, bem como a transformação de Virgulino em Lampião, o pensador Daniel Lins (1997) oferece uma perspectiva adicional sobre essa dinâmica:

Para curar suas chagas físicas e psíquicas, Virgulino criava o acontecimento, desafiando a linearidade conformista da história ou a lógica bem costurada da biografia de personagens ordinários. O episódio da mudança de nome, no qual Virgulino se tornará Lampião, delimita um espaço ritual a que estão associados forma, sentido e função. Mediante a ritualização de seus gestos, ele não só integrou a lógica do sagrado, inserida nos ritos que prescrevem a maneira como o homem deve se comportar com as coisas sagradas, como também privilegiou a função social do rito. (LINS, 1997, p.19)

Virgulino, também conhecido como Lampião, desafiava a linearidade convencional da história e a lógica tradicional das biografias. Sua mudança de nome para Lampião, um evento significativo, delimita um espaço ritual que envolvia forma, sentido e função. Através da ritualização de seus gestos, ele não apenas incorporava elementos sagrados presentes nos rituais, mas também atribuía uma função social a esses ritos (LINS, 1997).

Por outro lado, nas imagens do Cangaço, encontramos contrapontos à construção de um único modelo de masculinidade. As fotografias das mulheres cangaceiras, que lutavam ao lado dos homens, corroíam o ideal masculino da época. Maria Bonita e Dadá, cangaceiras, inauguraram uma nova forma de ser mulher antes mesmo do movimento feminista institucional se democratizar na região. No entanto, elas também enfrentavam a armadilha que estigmatizava até mesmo as mulheres que adotavam características consideradas masculinas no Nordeste. (ALBUQUERQUE JR., 2013)

A análise da estética do Cangaço nos conduz a uma compreensão mais profunda de como os cangaceiros criaram uma expressão visual singular, que transcendeu as dicotomias tradicionais. Essa estética não se limitou apenas à aparência física dos cangaceiros, mas também abrangeu suas atitudes, símbolos e comportamentos. Primeiramente, a estética do Cangaço desafiou as normas estabelecidas de masculinidade e feminilidade. Os cangaceiros, ao adotarem roupas e adereços específicos, criaram uma imagem icônica que se destacava da

vestimenta comum da época. Essa escolha deliberada de indumentária não apenas os identificava como membros desse movimento, mas também comunicava uma postura de resistência e desafio às convenções sociais (LINS, 1997).

Além disso, a estética do Cangaço estava intrinsecamente ligada à paisagem árida e inóspita do sertão nordestino. As imagens dos cangaceiros em meio a caatingas, pedras e riachos contribuíram para a construção de uma identidade territorial. Essa relação simbiótica entre os cangaceiros e o ambiente natural reforçava sua imagem como guerreiros destemidos e adaptados às condições adversas. A expressão visual do Cangaço também se manifestava nos rituais e símbolos do grupo. A mudança de nome de Virgulino Ferreira da Silva para Lampião, por exemplo, não foi apenas uma escolha arbitrária, mas um ato simbólico que marcou sua transformação em líder cangaceiro. Esse ritual de mudança de identidade refletia não apenas uma estratégia de sobrevivência, mas também uma afirmação de poder e autonomia.

Em suma, a estética do Cangaço vai além da mera aparência física e se insere em um contexto mais amplo de construção identitária. Ela desafia as categorias binárias e oferece uma visão complexa e multifacetada desse movimento insurgente, revelando como a expressão visual contribuiu para sua permanência na memória e imaginário coletivos, e na história do Brasil.

Um outro exemplo interessante é o dandismo. Os dândis, que desejam reproduzir o esplendor da própria natureza (BALZAC, 2009), parecem fundir-se com certas figuras do Cangaço, como Lampião. Os cangaceiros, ao performarem diferentes modos de aparência nos sertões e nas paisagens áridas do Nordeste, deixaram suas presenças se espriarem dos imaginários para as imagens, criando uma interferência mútua na realidade. Essa relação entre a estética do Cangaço e a presença dos cangaceiros nas imagens nos convida a explorar como esses elementos visuais contribuíram para a construção identitária desse movimento insurgente. A estética não apenas refletia a resistência e a transgressão, mas também moldava a percepção pública desses personagens com indumentárias e modos de vida marcantes.

Primeiramente, a escolha deliberada de roupas e adereços pelos cangaceiros criou uma imagem icônica que os distinguia da vestimenta comum da época. Essa estética não apenas os identificava como membros do Cangaço, mas também comunicava uma postura de resistência

e desafio às convenções sociais. A figura de Lampião, por exemplo, personifica essa fusão entre o dandismo e o Cangaço, onde o desejo de reproduzir o esplendor da natureza se manifesta na aparência e atitude do líder cangaceiro. Além disso, a relação entre os cangaceiros e o ambiente natural do sertão nordestino é crucial para entender essa estética. As imagens dos cangaceiros em meio a caatingas, pedras e riachos não apenas reforçam sua identidade territorial, mas também os apresentam como guerreiros adaptados às condições adversas.

Essa simbiose entre a estética e o contexto geográfico contribuiu para a permanência dessas imagens na produção audiovisual contemporânea. É importante considerar, novamente, que fotografias e filmes também desempenham um papel significativo na construção e perpetuação dessas estéticas e imaginários. Como observado por Didi-Huberman (2012), as imagens têm o poder de criar fissuras na teia rizomática do conhecimento, interrompendo tanto o saber quanto o caos. Elas nos permitem acessar momentos e contextos específicos, revelando aspectos ocultos e complexos da história e da identidade cultural. Portanto, a análise dessas representações visuais vai além da superfície estética e nos conduz a uma compreensão mais profunda das narrativas sociais e históricas associadas ao cangaço (DIDI-HUBERMAN, 2012).



Imagem IX - *Cozinha no curral* (Boi Neon)

A cena retratada na imagem apresenta um ambiente rústico, com personagens envolvidos em atividades domésticas e trabalhos manuais. A presença de objetos cotidianos,

como utensílios de cozinha, cria um contraste interessante com o cenário rural e a presença de uma chapinha de cabelo. Essa combinação de elementos visuais e sonoros contribui para a atmosfera paradoxal de *Boi Neon*. A *mise-en-scène* exhibe o que anteriormente denominamos como novos arranjos familiares da vida cotidiana improvisada nos ciclos das vaquejadas, bem como uma desordenação dos papéis de gênero.

Júnior, vaidoso como os cangaceiros, olha-se no espelho e preocupa-se com sua aparência. Sua construção estética de masculinidade é, de algum modo, semelhante à de Iremar, tensionando as expectativas tradicionais. Em seguida, Cacá sugere que a mãe também alise os cabelos, e Galega, observando Ciço com um olhar analítico, responde que gosta do cabelo cacheado. Galega, como vimos anteriormente, também vive em um papel de negociação entre a masculinidade e a feminilidade.

A presença de certos gestos nas fotografias e filmes relacionados ao Cangaço desempenhou um papel significativo na construção do imaginário brasileiro e na própria história do cinema. Obras cinematográficas como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) ou *Corisco & Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) deixaram marcas profundas nas estéticas do Cinema Novo e do Cinema da Retomada. Essas produções não apenas retrataram o movimento cangaceiro, mas também influenciaram a forma como o público percebeu e interpretou essa parte da história brasileira. Para compreender essas estéticas e suas implicações políticas, adotaremos uma abordagem analítica e comparativa das imagens.

A metodologia de comparação nos permitirá explorar as divergências e convergências entre diferentes construções visuais e sonoras do Cangaço. Além disso, o conceito de “vestígios espectrais”, conforme discutido por Sontag (1971), se manifesta de maneira intrigante no recorte de imagens, fotografias e filmes desta tese. Esses vestígios nos conectam ao passado, revelando camadas ocultas de significado e memória que transcendem o tempo e o espaço. Em resumo, a análise estética dessas imagens nos conduz a uma compreensão mais profunda das narrativas e contra-narrativas históricas e políticas associadas ao Cangaço.

3.2 IMAGENS ANACRÔNICAS E A MODULAÇÃO DAS PERCEPÇÕES DE NORDESTE

As imagens, aparentemente anacrônicas, constituem encruzilhadas temporais (DIDI-HUBERMAN, 2015). Ao analisarmos a relação entre filmes, percebemos que essas imagens moldam as percepções contemporâneas do real e do imaginário do Cangaço. Embora Beau Brummell seja reconhecido como o primeiro dândi e modelo influente para outros (BALZAC, 2009), não podemos ignorar o impacto da subjetividade de mulheres como Maria Bonita e Dadá, que foram fotografadas. Essa subjetividade transformou as aparências e os desejos de homens considerados desviantes ou afeminados pelas sociedades ocidentais.

Clécio Wanderley (*Tatuagem*, 2013), *Donato* (Praia do Futuro, 2014), *Iremar* (Boi Neon, 2015) e *Lunga* (Bacurau, 2019) são figuras masculinas de um território marcado por influências culturais diversas e fenômenos climáticos como a seca. Esses filmes, de certa forma, criam uma vida elegante, não apenas europeia, mas também cabocla, por sua conexão com as culturas indígena e africana. A reprodução do esplendor da natureza, mesmo em meio à aridez ocasional, permite a experiência de apreciar o mundo, algo também praticado pelos dândis e figuras do Cangaço, como Lampião e Corisco.

Os grupos ou bandos do Cangaço eram nômades, vivendo à margem da lei (MELLO, 2014). O couro, um dos elementos estéticos que unifica os cangaceiros e filmes analisados na tese, está intrinsecamente ligado à cultura sertaneja e à criação dos animais que fornecem não apenas a pele, mas também o sustento de muitas famílias. Na contemporaneidade, o couro está presente na moda, nas passarelas e nas manifestações populares do Nordeste, como a vaquejada. Além disso, o couro está associado a gêneros da música popular brasileira, representados por artistas como Luiz Gonzaga e artesãos como Espedito Seleiro.

A produção de indumentárias e acessórios de couro por Espedito Seleiro conquistou reconhecimento nos círculos da moda. Parcerias com os irmãos Capanema levaram suas peças ao *São Paulo Fashion Week*¹⁶. Espedito Seleiro, ainda residente na região do Cariri cearense,

¹⁶ “É protagonista de documentários, teses de mestrado, livros e cordéis. Novelas e filmes incluíram suas peças no figurino e, em parcerias com grifes nacionais, apresentou coleções nas principais passarelas de moda do Brasil: São Paulo Fashion Week e Dragão Fashion Brasil. Seu talento foi reconhecido pelos designers brasileiros, de fama internacional, Fernando e Humberto Campana, que viajaram até Nova Olinda para, juntos ao mestre, desenvolverem a coleção de mobiliário Cangaço, lançada em São Paulo e Miami.” - Trecho da matéria “**Trajetória de Espedito Seleiro é marcada por desfiles, exposições e comendas**” do jornal impresso e digital

tem uma conexão íntima com o Cangaço, pois seu pai produziu peças de couro para Lampião e seu grupo, incluindo as sandálias quadradas que não deixavam rastros nas estradas.

Tomando como base as proposições de Diana Taylor (2013) sobre performance, observamos que os povos originários estabeleciam conexões com o sagrado por meio de um corpo vestido que expressava forças invisíveis. Esses corpos, quando trajados de acordo com sua função na Natureza, manifestavam as vontades divinas (TAYLOR, 2013). Os cangaceiros também tangenciam essa questão, assim como as manifestações das religiões de matriz africana, como o Candomblé. Corisco, conforme relato do próprio Rosemberg Cariry, diretor da Retomada, utilizava as estrelas de Salomão em seu chapéu de couro como forma de proteção. Essas estrelas funcionavam como amuletos, permitindo-lhe acessar certas forças e segredos do universo. Corisco é, portanto, um cangaceiro e um guerreiro mítico (CARIRY e DEBS, 2016).

O rosto, o corpo e a indumentária de Corisco assumem relevância estética e política no contexto do cinema brasileiro, especialmente devido à consagração de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Mais de trinta anos após esse marco do Cinema Novo, Rosemberg Cariry apresenta o filme *Corisco & Dadá* (1996) no movimento da Retomada. Em *Bacurau*, o personagem Lunga incorpora os esquemas de couro em suas vestimentas, evocando a força mística e mítica desse homem desviado do Nordeste chamado Corisco.



Imagem X - Da esquerda para a direita: Lunga na sequência de *Bacurau*. Frame de Lampião no filme homônimo de Benjamin Abrahão (1936). Othon Bastos como Corisco em sequência histórica no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Lia de Itamaracá como Carmelita, líder espiritual em *Bacurau*. Donato flutua em uma piscina na Alemanha; Cena alegórica da invasão do Brasil no filme *Terra em Transe*.

O conceito de “estéticas subversivas”, proposto no segundo capítulo desta tese, se aplica ao que está fora das normas e da normalidade, ou que se desvia delas. Essas estéticas bebem da fonte do Camp, do Queer, do Trash, do Brega, entre outros elementos. Essa diversidade estética permeia as indumentárias, paisagens, sons e outros recursos que se hibridizam na montagem cinematográfica. A direção de arte em filmes como *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau* é influenciada por uma profusão de forças estéticas que mesclam elementos clássicos da cultura brasileira com os de culturas consideradas “menores”. O termo “menor” aqui se refere àquilo que não seguiu o percurso clássico das escolas de arte europeias ou não recebeu sua influência direta.

A estética do Cangaço é multifacetada, abrangendo não apenas as armas e os esconderijos em cavernas e caatinga fechada, mas também a poesia do cordel, a canção popular e a arte da xilogravura. Os cineastas, de forma direta ou indireta, capturam essa complexidade de significados e a transpõem para o campo visual. Há um jogo de luz e sombra, tanto no aspecto subjetivo e emocional relacionado ao movimento do Cangaço quanto na força das paisagens do sertão presentes no imaginário e nas obras cinematográficas.

As paisagens áridas, presentes em filmes como *Boi Neon* e *Bacurau*, são ricas em detalhes que compõem cenários autênticos. As pedras, o verde (ou o verde como contraponto ao amarelo dominante), tudo contribui para esse jogo de luz e sombra, além da paleta de cores. O vermelho, cor recorrente em *Praia do Futuro* e *Boi Neon*, remete à relação com a matança. Assim como as criações do artista Rodrigo Braga, que metaforiza a conexão cultural com os caprinos e outros animais em seus trabalhos e projetos.

A intensidade do azul do céu em contraste com o amarelo árido do sertão, o verde da caatinga e o vermelho simbólico do sangue e dos detalhes compõem uma intrincada rede de linhas que perpassa os filmes *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Boi Neon* e *Bacurau*. O azul celeste, presente em *Tatuagem*, talvez evoque uma relação astrológica sugerida pelo próprio “Chão de Estrelas”, conectando-se à vastidão acima de nossas cabeças e, dentre seus múltiplos significados, à ideia de liberdade.

A trilha sonora dos filmes - que incorpora ritmos como forró, brega e elementos eletrônicos - revela que a composição sonora do cinema contemporâneo brasileiro dialoga com um mundo que, simultaneamente, é rural e cosmopolita. Além disso, essas produções cinematográficas apresentam influências de territórios distantes, como o asiático. Os sons evocam o Movimento Armorial, surgido nos anos 1970 em Recife, Pernambuco, com a participação de diversos artistas e intelectuais empenhados em preservar a cultura nordestina. Contudo, é importante reconhecer que o próprio Movimento Armorial é uma hibridização que incorpora influências coloniais ibéricas, africanas e europeias, considerando que Recife também teve momentos de influência holandesa em sua história, bem como traços judaicos.

As paisagens e cenários dos filmes também refletem essas hibridizações. Os sertões nordestinos, com suas casas simples e cores vibrantes, são marcados pela estética do barro. Essa arquitetura denuncia as desigualdades sociais e os resquícios da máquina colonial no Brasil. No Nordeste, a interseção entre raça, classe e gênero se manifesta na música, na divisão dos espaços e em outros elementos que configuram esse território (RIBEIRO, 1995). Ao analisar as questões da criação do Nordeste, a partir do que ele nomeia como “Brasil sertanejo”, Darcy Ribeiro completa:

Assim, a ordem oligárquica, que monopolizara a terra pela outorga oficial das sesmarias durante a época colonial, continua conduzindo, segundo seus interesses, as relações com o poder público, conseguindo, por fim, colocar até mesmo as secas a serviço e fazer delas um negócio. Cada seca, e por vezes a simples ameaça de uma estiagem, transforma-se numa operação política que, em nome do socorro aos flagelados, carrega vultosas verbas para a abertura de estradas e, sobretudo, a construção de açudes e cemitérios. Nas últimas décadas, enormes somas federais concedidas para o atendimento das populações nordestinas atingidas pelas secas custearam a construção de milhares de açudes, grandes e pequenos, enriquecendo ainda mais os latifundiários, assegurando a seu gado a água salvadora nas quadras de estiagem e amplas estradas para movimentar os rebanhos em busca de pastos frescos. Esses mesmos mecanismos retiveram os sertanejos sob o guante dos patrões. (RIBEIRO, 1995,p.349)

A estética cinematográfica, ao retratar paisagens áridas, personagens marcados pela seca e pela luta pela sobrevivência, reflete não apenas a realidade socioeconômica, mas também a visão artística e política dos cineastas. Essas imagens, muitas vezes poéticas e impactantes, perpetuaram no imaginário coletivo a complexidade e a diversidade do Nordeste brasileiro. A relação entre a ordem oligárquica, as secas e o poder público no Nordeste destaca como as secas foram instrumentalizadas politicamente, resultando na construção de açudes e estradas financiadas por verbas federais. Esse contexto histórico e político, permeado por desigualdades e interesses, também se reflete na estética do cinema brasileiro, especialmente nas obras que abordam o Nordeste.

Quando o cinema brasileiro começou a explorar a temática nordestina a partir dos anos 1950, já existia um capital simbólico construído ao longo do tempo por meio da literatura, música, artes plásticas e teatro. No entanto, o cinema, como dispositivo de uma suposta representação, desempenhou um papel crucial na consolidação desse imaginário social. Filmes como *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e, mais uma vez, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e outros trouxeram uma concepção estética inovadora e crítica sobre o Nordeste, contribuindo para a construção e propondo desvios simbólicos desse espaço regional.

A relação entre a estética das imagens e o cinema nordestino é intrínseca e profundamente enraizada. Durante muito tempo, os nordestinos foram percebidos como uma “raça” homogênea, frequentemente considerada inferior em comparação com outras regiões do Brasil, como o Sul e o Sudeste. Essa visão preconceituosa persistiu ao longo da história, mas será que houve mudanças significativas na contemporaneidade?

Recordemos o documentário *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964). Em uma sequência marcante, um médico catedrático da antiga Universidade da Bahia explica, sob uma perspectiva biológica e científica, como se caracteriza o corpo de um cangaceiro. Elementos corporais eram apontados como determinantes para alguém se tornar um cangaceiro, refletindo uma visão determinista. Esse viés racista, embasado em supostas evidências científicas, perpetuou-se e se enraizou na consciência coletiva.

O povo nordestino, de certa forma, foi relegado a um lugar secundário na evolução biológica do corpo, enquanto um modelo de humanidade branca, rica e cisheteronormativa era exaltado. Essa construção ideológica, presente tanto nas representações cinematográficas quanto na sociedade em geral, merece uma análise crítica e uma desconstrução cuidadosa. O cinema nordestino, ao abordar essas questões, nos convida a refletir sobre a complexidade das identidades regionais e a necessidade de superar estereótipos arraigados.

3.3 ESTÉTICAS COMPULSÓRIAS E RESISTÊNCIAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

A relação entre os diretores dos filmes *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Boi Neon* e *Bacurau* com o universo do Cangaço é um tema de relevância. O fato de esses realizadores serem todos homens influencia a produção das imagens, especialmente quando se trata de representar o homem nordestino. A estética do Cangaço, diretamente relacionada aos diretores ou de forma mais sutil, emerge desse contexto. Esses cineastas cresceram em um território permeado por um arquivo visual, informações e narrativas sobre os cangaceiros, com destaque para as figuras icônicas de Lampião e Corisco. Essa estética do Cangaço desempenha um papel crucial na compreensão da cultura brasileira, especialmente a partir da perspectiva nordestina.

As contribuições do cinema feminista nos permitem analisar esses filmes como obras que reexaminam a masculinidade dominante, o olhar masculino e as posturas masculinizadas (MULVEY, 1983). No entanto, essas produções cinematográficas também exploram outras dimensões e significados da masculinidade. As estéticas do Cangaço são reelaboradas nesses filmes, não como meros artifícios diretos, mas sim como elementos modificados e tensionados na construção das paisagens, indumentárias e arquitetura filmica. Vale ressaltar

que as estéticas do Cangaço não se extinguíram com a morte de figuras emblemáticas como Lampião, Maria Bonita, Corisco e Dadá.

Além disso, é importante reconhecer que o próprio movimento do Cangaço é relativamente recente na história do Brasil, surgindo nos meados do século XIX, tanto quanto o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Lampião, cujo auge no Cangaço ocorreu nas primeiras décadas do século XX, acompanhou essa evolução. Sua figura icônica inspirou uma produção cinematográfica imediata, abrangendo filmes fictícios e documentários que exploraram sua trajetória e também a das mulheres envolvidas no cangaço (LINS, 1997).

Surge, então, um questionamento: pode um olhar masculino ser simultaneamente subversivo? Nesse contexto, deparamo-nos com um conflito estético. Lampião e Corisco se tornaram figuras míticas, apesar de viverem à margem da lei estatal. Suas vestimentas, acessórios, adereços, discursos e até mesmo cortes de cabelo se difundiram por meio de imagens e imaginários, desafiando o olhar hegemônico, muitas vezes colonial e masculino. A possibilidade de inventar uma performance mítica inspira diversos desvios, como o próprio filme *Tatuagem* e o coletivo do “Chão de Estrelas”.

A subversão da ordem social frequentemente se manifesta por meio da apresentação estética do corpo, seja através de vestimentas ou da ausência delas. Essa estética tensiona a realidade estabelecida e cria possibilidades de existência e resistência. No contexto das artes, especialmente no cinema, essa subversão ganha novos contornos e desafia as convenções.

As imagens que discutiremos a seguir estão intrinsecamente ligadas às performances estéticas, conforme proposto por Diana Taylor (2013). Essas performances não apenas dialogam com tradições antigas, mas também incorporam elementos contemporâneos, gerando novos modos de existência. Vamos explorar como o cinema brasileiro, em obras como *Boi Neon*, *Praia do Futuro* e outras, reflete essa intersecção entre tradição e inovação.

O coletivo “Chão de Estrelas” em *Tatuagem* estabelece uma conexão com os bandos do Cangaço, evocando memórias e imaginários dessas figuras emblemáticas. As passarelas oníricas em *Boi Neon* ativam o simbolismo do couro, explorando sua carga cultural e sensual. Em *Praia do Futuro*, a dança entre Donato e seu companheiro transcende o desejo individual e se torna um ato de confronto e liberdade.

A icônica fotografia de Benjamin Abrahão, que captura um grande bando de cangaceiros, revela gestos e olhares em sintonia. Essas imagens não representam todos os sentidos do Nordeste, mas nelas encontramos outros nordestes, outras narrativas e outras

formas de resistência. Em suma, o cinema contemporâneo nos convida a refletir sobre como as estéticas do cangaço se transformam e persistem, mesmo após a morte de figuras como Lampião, Maria Bonita, Corisco e Dadá. Essas imagens, ao desafiar o olhar masculino, hegemônico e colonial, nos inspiram a reinventar performances míticas e a explorar outros territórios estéticos.

Ao analisar os significados e concepções do conceito de performance, Diana Taylor (2013) realiza uma reflexão que abrange o teatro, a antropologia, as artes visuais e a colonialidade. Como resultado dessa análise, ela conclui que...

Presume-se, evidentemente, que a performance - agora entendida como prática inspirada fortemente nas artes visuais e representações teatrais não convencionais, *happenings*, instalações, *body art* e *performance art* - é uma prática estética com raízes, por um lado, no surrealismo e dadaísmo e, por outro, em tradições performáticas mais antigas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão. A ênfase da vanguarda na originalidade, no efêmero e no novo esconde múltiplas tradições ricas e antigas da prática performática. (TAYLOR, 2013, p.36)

Corroboramos com o conceito de performance como prática estética que abrange diversas manifestações artísticas. Para Diana Taylor (2013), uma abordagem ampla e interdisciplinar permite que a performance transcenda as fronteiras tradicionais do teatro. Para compreender as raízes da performance, Taylor identifica duas influências principais. Primeiramente, ela aponta para o surrealismo e o dadaísmo como fontes de inspiração. Esses movimentos artísticos do século XX valorizavam o efêmero, o inusitado e o desafiador, características que também permeiam a performance contemporânea.

Em segundo lugar, Taylor resgata tradições performáticas mais antigas, como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão. Essas práticas têm raízes culturais profundas e oferecem uma base sólida para a compreensão da performance como expressão artística. A ênfase da vanguarda na originalidade e no novo muitas vezes obscurece essas tradições ricas e antigas da prática performática. Portanto, ao estudar a performance, é essencial considerar tanto suas conexões históricas quanto suas manifestações contemporâneas.

A estética do Nordeste é profundamente influenciada pela arte popular e pelas manifestações culturais da região. Essa influência se estende às imagens em movimento, à fotografia e às artes visuais. Escultores e artesãos, ao longo de várias décadas, contribuíram

para a construção dessa estética, trazendo consigo influências locais que dialogam com o cenário global. A arte popular nordestina também se entrelaça com elementos futuristas e orientais, presentes nas criações visuais. No filme *Praia do Futuro*, a direção de arte se destaca pela disputa entre as cores vermelha e azul. Essa ambiguidade permeia tanto a presença estética quanto o roteiro, criando um jogo entre o calor e o frio, o triste e o alegre.

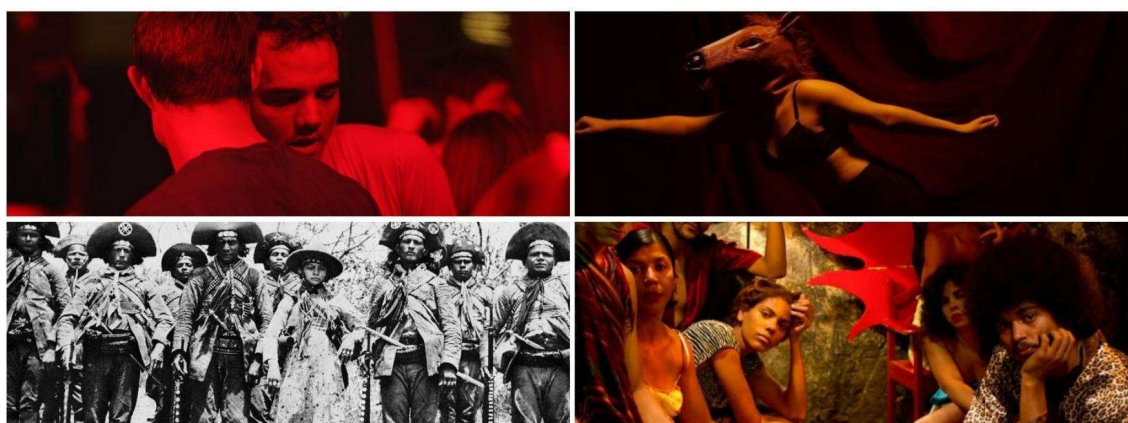


Imagem XI: Da esquerda para direita: Donato e Konrad dançam na boate sob a luz vermelha. O bando de cangaceiros posa para a câmera apresentando suas roupas e armas no filme de Benjamin Abrahão. A mulher com cabeça de cavalo performa no palco ou passarela onírica em *Boi Neon*. O grupo Chão de Estrelas nos encara em *Tatuagem*.

Um exemplo concreto desse diálogo entre cores e cultura popular é observado nas jangadas que pontuam as praias do litoral cearense, especialmente em Fortaleza. O fundo vermelho das jangadas é uma escolha intencional. Quando uma jangada vira, o casco vermelho se destaca no mar azul-esverdeado, criando uma interação visual marcante.

Essa relação entre cores e significados transcende o cinema e se conecta a outras formas de expressão artística. A produção cinematográfica brasileira, ao discutir os sentidos e significados do Nordeste, encontra na produção artesanal da região uma chave para compreender sua própria identidade. Os artifícios estéticos da cultura popular dialogam com influências clássicas e abrem novos caminhos artísticos, explorando questões paradoxais que permeiam o século XXI, uma era de transformações profundas.

As transformações contemporâneas estão intrinsecamente ligadas a diversos fatores, incluindo avanços nas tecnologias digitais, mudanças geopolíticas, configurações culturais e a

preocupante degradação dos ecossistemas terrestres devido à poluição e à exploração desenfreada. No âmbito das expressões artísticas, encontramos objetos que entrelaçam tradição e cultura popular, resultando em uma estética bricolada. No contexto brasileiro, as matrizes indígena, africana e ibérica desempenham papéis fundamentais, cada uma com suas múltiplas influências. Essas influências despertam sentidos e contribuem para a construção de uma identidade nordestina em constante reinvenção.

O Nordeste, como plataforma cultural, sustenta-se por meio de filmes e outras imagens. A própria trajetória da imagem ocidental remete a uma promessa messiânica, relacionada à conquista cristã. Durante os séculos após Cristo, as imagens desempenharam um papel crucial nesse plano histórico (RANCIÈRE, 2009).

Os artesãos nordestinos, de certa forma, compartilham uma condição semelhante à dos artesãos gregos: ambos estão distantes do ideal platônico de acesso ao sublime da arte. Embora criem, o sublime para as camadas populares muitas vezes é obscurecido pelo trabalho árduo (RANCIÈRE, 2009). Até os dias atuais, o artesanato é frequentemente considerado uma forma de expressão menor, e muitos de seus criadores não se autodenominam “artistas”.

Jacques Van de Beuque, Lina Bo Bardi e Emanuel Araújo são exemplos de criadores, curadores e artistas que possuem vastos acervos de arte popular nordestina no Brasil. Essas coleções estão abrigadas em museus como a Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, e em São Paulo, na Casa de Vidro, no MASP e no Museu Afro-Brasil. Destacamos, em particular, as exposições realizadas por Lina Bo Bardi em 1983: “Nordeste” e “A Mão do Povo”.

Essas mostras constituem desdobramentos das coleções que a própria Lina iniciou ainda na década de 1950. Durante esse período, após sua passagem por São Paulo, ela deslocou-se até Salvador, Bahia, para participar da criação do Museu de Arte Moderna (MAM). Vale ressaltar que esse contexto histórico coincidiu com o período da Ditadura Civil Militar no Brasil (SANTOS e FAULHABER, 2019). Esses artistas e suas contribuições são fundamentais para compreendermos a riqueza e a diversidade da produção cultural nordestina, bem como sua relevância no panorama artístico nacional.

O cineasta e arquiteto Jefferson de Albuquerque concretizou, em 1976, o filme *Dona Ciça do Barro Cru*, que narra a trajetória da artesã de cerâmica que comercializa suas criações nas feiras de Crato e Juazeiro do Norte, no Cariri cearense. Diversos cineastas brasileiros, tanto do Nordeste quanto de outras regiões, percorreram as distintas cidades do interior nordestino em busca de narrativas. Destaca-se, nesse contexto, a Caravana Farkas.

No entanto, nosso interesse não reside na catalogação exaustiva de cada obra sobre temas específicos, tarefa que demandaria anos de pesquisa e esforço. O que nos instiga é compreender como a estética produzida pelos criadores nordestinos reconfigura os próprios sentidos e significados do Brasil. A emergência da estética nordestina está intrinsecamente ligada à política de criação de uma nova região no país, um processo complexo e multifacetado

Ao refletirmos sobre a construção da identidade do homem nordestino, em diálogo com o ensaio ‘A Mentalidade do Nordeste’, escrito por Adalberto Cavalcanti e publicado no jornal Diário de Pernambuco, em 1925, emergem questões profundas e multifacetadas. Durval Muniz de Albuquerque, ao analisar esse contexto, chega a conclusões relevantes que merecem nossa atenção (ALBUQUERQUE Jr., 2013). A invenção do homem nordestino não se limita a uma mera caracterização geográfica ou cultural. Ela transcende esses aspectos superficiais e adentra o âmago das representações, dos mitos e das narrativas que moldam a identidade dessa região. O Nordeste brasileiro, marcado por sua diversidade étnica, histórica e social, é palco de uma constante reelaboração identitária (ALBUQUERQUE Jr., 2011). Durval Muniz reforça que:

O nordestino surge definido como uma reserva de brasilidade, um tipo mais homogêneo, nascido do caldeamento das três raças formadoras da nacionalidade, mais autóctone, mais nativo, por não ter sido transformado pela infusão de sangue estrangeiro. O nordestino seria “um homem incubado, um homem explosivo, aparentemente morno e sombrio, porém, com reservas de talento e imaginação”. Esse homem “rústico e desconhecido” seria capaz, no entanto, de dirigir um automóvel e consertá-lo depois de duas lições, “sonolento e de sorriso esfingico, torna-se de repente uma maravilha de coragem e desprendimento”. Homem tradicional, mas aberto à modernização... (ALBUQUERQUE, 2013, p. 209-210)

Cavalcanti, em seu ensaio, provoca reflexões sobre a mentalidade coletiva do Nordeste, explorando as nuances que permeiam a visão de mundo dos habitantes dessa região. A relação com o ambiente, as tradições, as lutas sociais e as adversidades climáticas são elementos que se entrelaçam na construção dessa identidade. O Nordeste não é apenas um espaço geográfico; é um universo simbólico, repleto de significados e contradições (ALBUQUERQUE, 2013).

Durval Muniz de Albuquerque, ao dialogar com as ideias de Cavalcanti, amplia essa discussão. Ele nos convida a pensar não apenas na representação do homem nordestino, mas

também na sua reinvenção contínua. Como as narrativas literárias, cinematográficas e artísticas contribuem para a (re)construção desse sujeito? Como os estereótipos são desafiados ou perpetuados? Essas são indagações que nos conduzem a uma análise mais profunda.

A estética, nesse contexto, desempenha um papel crucial. As imagens, os símbolos, as cores e os traços artísticos são veículos de expressão e resistência. A arte popular, as manifestações folclóricas, os movimentos culturais e as produções cinematográficas são espaços onde o homem nordestino se (re)cria, se afirma e se questiona. É preciso olhar e sentir para além das aparências hegemônicas, constantemente.

Quem, afinal, detém o poder de moldar a imagem do Cangaço e outros mitos brasileiros? Essa disputa envolve cineastas, historiadores e comunidades locais, cada um com perspectivas distintas. Enquanto alguns filmes subvertem estereótipos, humanizando os cangaceiros e questionando a violência, outros reforçam mitos e lendas. Essa tensão é crucial para a compreensão do Cangaço no contexto cinematográfico. Em resumo, a análise das estéticas nos filmes nos conduz a explorar não apenas o aspecto visual, mas também as camadas de significado, memória e política. Esses vestígios espectrais continuam a ecoar, desafiando-nos a olhar além dos primeiros planos.

3.4 ESTÉTICAS DESVIADAS: *CAMP*, *BREGA* E *QUEER/CUIR*



Imagem XII: Cartazes oficiais dos filmes *Tatuagem*, *Praia do Futuro* e *Boi Neon*

Os posters acima apresentam pistas e rastros estéticos relacionados à chamada *estética da subversão*. Observamos elementos como colagem, néon, fotografia digital e a escolha de cores, incluindo azul, vermelho e até cor de rosa. Os corpos retratados no centro das cenas também desempenham um papel importante, assim como a representação do martírio cristão sob uma perspectiva *camp* ou *queer*. Além disso, a presença do boi, símbolo da cultura do couro, contribui para essa estética.

A análise desses cartazes nos conduz a questões relevantes para a estética. Por que o conceito de *camp* é evocado por eles? O *camp* é caracterizado por sua excentricidade e ousadia, associando-se à cultura drag e à comunidade LGBTQ+. No entanto, também podemos traçar paralelos com a história da aparência e os modelos de masculinidade no Ocidente, como o próprio rei Luís XIV da França, conhecido como o “rei sol”.

A distinção pela aparência é uma marca da estética *camp*. A palavra ‘camp’, originária do francês, significa literalmente acampar. As cenas dos filmes mencionados ocorrem em paisagens do interior do Nordeste ou do litoral cearense, mas convocam imagens que desafiam as representações hegemônicas dos corpos e das criações artísticas que os adornam. As escolhas de cores também refletem disputas sobre a representação de mitos cristãos e greco-romanos no Ocidente. Os vestígios dessas imagens desafiam-nos a olhar além das narrativas tradicionais e a considerar a multiplicidade de corpos e identificações.

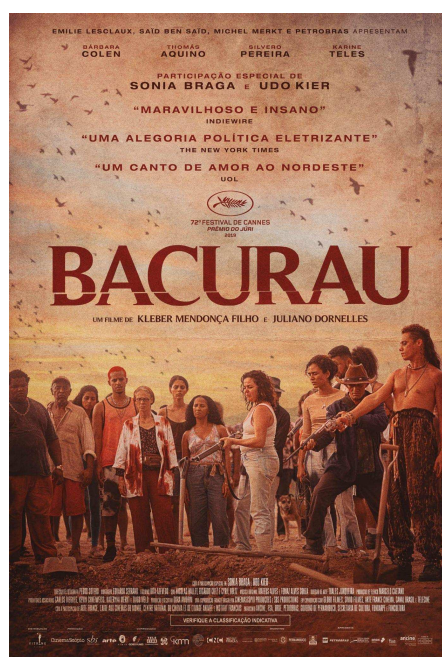


Imagem XIII: Pôster oficial de *Bacurau* (Vitrine)

Em *Bacurau*, deparamo-nos com corpos em aliança, e até mesmo o pôster do filme nos remete a essa temática (BUTLER, 2019). A multidão, posicionada no contracampo, aponta para a terra. Seus olhares convergem para o solo. Esse gesto estético subverte a tradicional noção de sepultamento dos mortos e questiona a própria construção do significado da palavra “cultura”. Sob a superfície terrena, reside o inimigo estrangeiro, aquele que urdiu o plano reverso e acabou enredado em sua própria cilada. À esquerda, surge Lunga, como um soldado, um mártir, um santo trajando calças, jóias e ostentando um corte de cabelo estilo mullet. Lunga desnuda a materialidade intrínseca à estética subversiva que tanto buscamos e analisamos.

No primeiro capítulo, apresentamos reflexões sobre a subversão e a reprodução compulsória da masculinidade dominante no Nordeste brasileiro e no Ocidente. A política de controle da sexualidade acompanha as instituições ocidentais panópticas, que não apenas regulam as sexualidades, mas também as fomentam e as moldam (FOUCAULT, 1978). No contexto brasileiro, inúmeros exemplos evidenciam como essa subversão e controle permeiam a construção da sociedade e cultura do país. O coronelismo emerge como um tema crucial no Nordeste.

Performar o feminino, por si só, constitui um ato de resistência na região. A estética *queer/cuir* se manifesta ao criar artifícios que ampliam a feminilidade subversiva em corpos tradicionalmente associados ao gênero “masculino”. As experiências queer no norte global não necessariamente espelham aquelas dos países do sul, especialmente naqueles profundamente colonizados. O controle sobre o corpo foi uma das principais políticas coloniais das nações ibéricas (RIBEIRO, 1995).

A performatividade, as indumentárias, as paisagens e os sons presentes em “Tatuagem”, “Praia do Futuro”, “Boi Neon” e “Bacurau” delineiam os caminhos de uma política estética que desestabiliza a dicotomia entre o erudito e o popular, entre masculinidade e feminilidade, e entre controle e desejo. Seria possível empreender uma análise do corpus de filmes queer brasileiros, valendo-se de autores do campo, como Lopes e Nagime (2012), ou explorando outras pesquisas e artigos relacionados aos filmes aqui mencionados (Codato, 2022). No entanto, nosso interesse reside, sobretudo, na forma como o sentido da região Nordeste é desviado ou reconfigurado nas imagens contemporâneas em diálogo com o

passado. A questão *queer* e o conceito de *camp* emergem como pilares adicionais nessa ampla análise, que não se encerra aqui, mas serve como estímulo para futuras investigações e proposições. Henrique Codato observa que:

Esteticamente, o queer está associado ao camp. Denilson Lopes aponta o camp como uma categoria estética intimamente relacionada a uma sensibilidade gay, que exalta o exagero, o artifício e a afetação. Ao aventar uma política baseada no diálogo, na ambivalência e na fluidez, o camp faz com que as fronteiras identitárias se tornem mais moventes, menos rígidas, privilegiando os afetos, a amizade, o jogo, a sedução, o encontro e a deriva, elementos que surgem como importantes contrapontos de um modelo essencialmente patriarcal e heteroregimental de sociedade. Como construção subjetiva, o camp pressupõe um questionamento dos papéis e lugares fixos da cultura e opera como uma figura forte do duplo, pois embaralha as identidades, coloca em questão o binômio diferença/semelhança, constituindo-se como um signo forte da transgressão e dos prazeres do corpo. (CODATO, 2022, p.52)

3.5 ESCUMALHAS

A canção a seguir sintetiza a profusão de objetos e elementos que permeiam a cultura e a arte do Nordeste. Referências aos santos, artistas e nomes emergem como fios condutores desse rico tecido cultural. No filme *Tatuagem*, os materiais de descarte são submetidos a uma metamorfose, transformando-se em adereços e trajes para os corpos e o palco. A montagem do espetáculo, por sua vez, mantém-se em constante atualização. Luzes, mobiliário e outros elementos compõem o cenário da sede do “Chão de Estrelas”, assemelhando-se a uma instalação expográfica.

Escumalha¹⁷

Oratória pra Nossa Senhora com rosa de plástico e luz
Um São Jorge, um retrato pintado e um "sacré coeur" de Jesus
Iemanjá, Buda e Jeremá
Reza e arruda, espada de Ogum
Figa, vela, alecrim, preto velho dois dois
E um pão de Santo Antônio na lata de arroz

É a falha, é a tralha, é a calha, é a malha do chão
O escangalho no peso do malho que forja a nação
Escumalha, ê, escumalha
Escumalha, ê, escumalha

Samambaia, moringa, gaiola, pilão, ratoeira, facão

¹⁷ Compositor: Douglas Germano. Canção homônima do álbum *Escumalha* (2019). Dados de: Musixmatch.

Lamparina, um galho de louro, pinico, crochê, caldeirão
 Barro, ágata, lenha, fogão
 Renda, xita, chenille e cetim
 Um espelho no trem, bibelô, vermelhão
 Calendário com foto de Cição Romão

É a falha, é a tralha, é a calha, é a malha do chão
 O escangalho no peso do malho que forja a nação
 Escumalha, ê, escumalha
 Escumalha, ê, escumalha

Expedito, Maria, Irineia, Izabel, Ana, Antônio, José
 Diomar, Manoel, Raimundo, Francisco, João, Josué
 Benedito e Sebastião, Waldomiro, Saúba, Chalé
 Nuca, Zefa, Cizin, Louco e Conceição
 São bordados do manto da apresentação

É a falha, é a tralha, é a calha, é a malha do chão
 O escangalho no peso do malho que forja a nação
 Escumalha, ê, escumalha
 Escumalha, ê, escumalha

Oratória pra Nossa Senhora, pilão, ratoeira, facão
 Um São Jorge, um retrato pintado, pinico, crochê, caldeirão
 Benedito e Sebastião, Waldomiro, Saúba, Chalé
 Nuca, Zefa, Cizin, Louco e Conceição
 Vão bordados num manto com Cição Romão

É a falha, é a tralha, é a calha, é a malha do chão
 O escangalho no peso do malho que forja a nação
 Escumalha, ê, escumalha
 Escumalha, ê, escumalha

É a falha, é a tralha, é a calha, é a malha do chão
 O escangalho no peso do malho que forja a nação
 Escumalha, ê, escumalha
 Escumalha, ê, escumalha

Escumalha
 Escumalha

A letra menciona figuras religiosas como Nossa Senhora, São Jorge, Iemanjá, Buda e Santo Antônio, bem como objetos como rosas de plástico, espadas de Ogum e velas. Esses elementos evocam a iconografia popular e a religiosidade presente no Nordeste, que também são frequentemente retratados no cinema da região. A lista de objetos cotidianos, como moringa, gaiola, fogão, renda e crochê, reflete a vida simples e a riqueza cultural do Nordeste. Esses materiais também aparecem nas produções cinematográficas contemporâneas, que buscam materializar a autenticidade e a diversidade da região.

Os nomes mencionados, tais como Expedito, Maria, Waldomiro e Conceição, são recorrentes no contexto nordestino e podem ser identificados em narrativas históricas e produções cinematográficas locais. Esses personagens, meticulosamente bordados no manto de Ciço Romão, simbolizam uma conexão profunda com a ancestralidade e a memória coletiva. É relevante destacar que o manto em questão é uma criação do artista sergipano Bispo do Rosário, enquanto o venerado Padre Cícero é objeto de culto nos nove estados do Nordeste e além.

A repetição da palavra “escumalha” sugere uma crítica à marginalização e à desvalorização das camadas socioeconômicas mais vulneráveis da sociedade brasileira. No contexto do cinema contemporâneo, observa-se uma tendência à desconstrução de estereótipos e à apresentação de uma visão mais abrangente e complexa do Nordeste brasileiro. Essa abordagem inclui não apenas as lutas de classe, mas também as resistências dos grupos historicamente marginalizados. A canção “Escumalha” estabelece um diálogo com as estéticas nordestinas, trazendo à tona elementos culturais, religiosos e materiais que também permeiam as produções cinematográficas recentes da região.

A *mise-en-scène* em *Praia do Futuro* é composta por objetos que fortalecem a visão poética e melancólica sobre o amor, a perda e a saudade. Por outro lado, em *Boi Neon*, a simbologia do boi está presente nos mínimos detalhes, expondo as precariedades das relações de trabalho ainda presentes no Nordeste. Além disso, os elementos estéticos em *Boi Neon* mostram a autenticidade de Donato e seu desejo de se libertar das limitações impostas por sua cultura e localização geográfica.

No filme *Bacurau*, a escumalha é materializada através do ferro. Esse elemento estético, que é estudado em certos estudos antropológicos como um divisor na evolução das culturas, representa a pureza. A escumalha, por sua vez, é o resíduo do metal após a fusão. Essa metáfora se aplica ao povo brasileiro, conforme apontado por Darcy Ribeiro (1995). No filme, a escória é o alvo de destruição daqueles que se consideram culturalmente superiores (os brancos do norte global). O que sobra, porém, desperta o interesse da resistente comunidade de Bacurau. Arrisco dizer que as imagens presentes nesse e em outros filmes contemporâneos, sobre o Nordeste, são imagens escumalhas.

3.6 ESTÉTICAS INDÍGENAS E AFRODIASPÓRICAS

Na análise estética, é imprescindível considerar a diversidade de cenários brasileiros. Na tentativa de forjar um imaginário tropical, tanto pintores brasileiros quanto estrangeiros produziram uma variedade de obras que interpretam temas e a cultura brasileira no século XIX. É relevante recordar que, no início desse século, mais precisamente em 1808, a família real portuguesa desembarcou no Brasil, fugindo de Napoleão, e essa chegada provocou transformações significativas no país. A criação da Academia de Belas Artes, alguns anos depois, foi uma dessas mudanças.

No decorrer desse mesmo século, surgiram a Fotografia e o Cinema, além da instauração da República e a emancipação dos afrobrasileiros escravizados. A Fotografia, com sua capacidade de capturar a realidade de forma precisa, influenciou profundamente a representação visual do Brasil. Fotógrafos como Marc Ferrez e Augusto Malta documentaram paisagens, pessoas e eventos históricos, contribuindo para a construção da identidade visual do país. O Cinema, por sua vez, trouxe uma dimensão dinâmica à estética brasileira. Com o surgimento das primeiras salas de cinema, como o Cine Odeon, no Rio de Janeiro, e o Cine São Luiz, em Recife, o público pôde experimentar narrativas visuais em movimento. Diretores como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos exploraram temas sociais e políticos, criando uma linguagem cinematográfica única e autenticamente brasileira.

Além disso, o século XIX testemunhou a abolição da escravidão no Brasil, um marco crucial na história do país. A libertação dos afrobrasileiros escravizados trouxe consigo novas perspectivas culturais e estéticas, influenciando a produção artística e literária. Escritores como Machado de Assis e Lima Barreto abordam questões raciais e sociais em suas obras, contribuindo para a riqueza da expressão cultural brasileira. Esses marcos impactaram as imagens e as estéticas no século seguinte, chegando como um vasto arquivo rizomático à contemporaneidade (DIDI-HUBERMAN, 2015). A arte brasileira continua seu processo de desenvolvimento, incorporando influências globais e locais, e refletindo a complexidade e a diversidade do país.

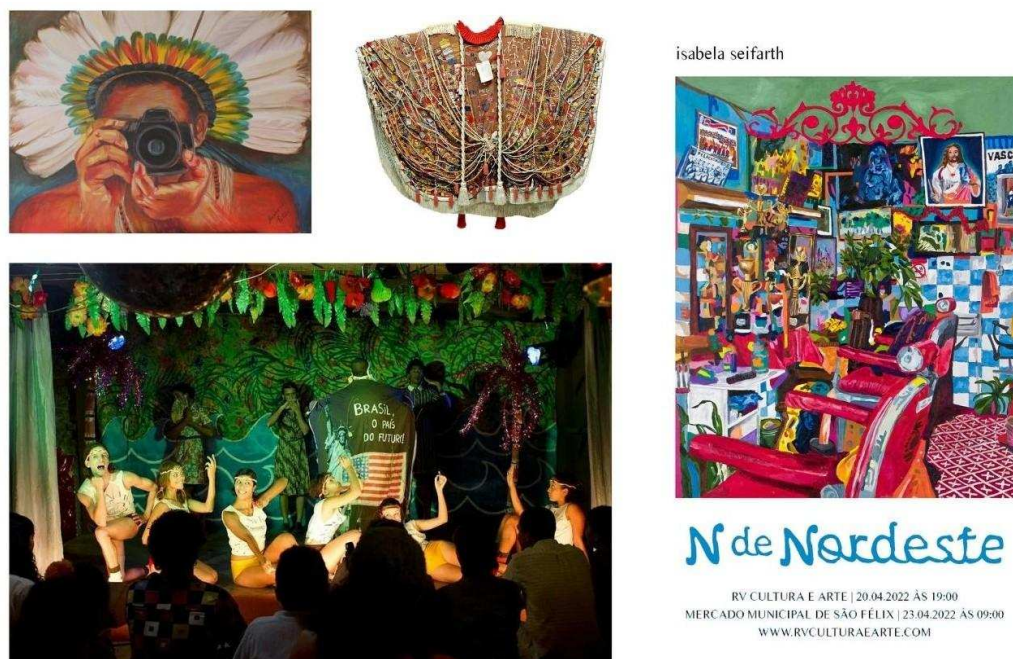


Imagem XIV: Pintura “Indígenas em foco” da artista Arissana Pataxó (2016). Fotografia do Manto da Apresentação do Bispo do Rosário (Costura, bordado e escrita), sem ano. Imagem de um dos espetáculos de teatro, em Tatuagem, onde os artistas questionam o futuro do Brasil. Cartaz de Isabella Seifarth, criada a partir de uma pintura da artista, no cartaz da exposição “N de Nordeste” na cidade de São Félix, Bahia.

A representação do negro e dos povos indígenas nas artes visuais brasileiras tem sido historicamente moldada por um olhar branco e eurocêntrico (PAULINO, 2011). O quadro “A Redenção de Cã”, pintado em 1884 pelo artista espanhol Modesto Brocos, ilustra como a ideia de mestiçagem era percebida naquela época. A ciência eugenista do século XIX sustentava a crença de que a população brasileira “clarearia” ao longo das décadas, com a ancestralidade negra e indígena sendo gradualmente diluída pelo sangue dos povos de pele branca, como os ibéricos, seus descendentes, italianos e alemães.

No entanto, a sensibilidade artística é um feitiço que transcende essas visões simplistas. Como afirmou Ernst Gombrich (2000), o que sobrevive dos povos pré-coloniais das Américas é a sua arte. Através de imagens pintadas ou recriadas por meio da fotografia e do cinema, podemos estabelecer conexões com o passado, mas deixaremos esse debate para um próximo capítulo. Por ora, concentremo-nos nas presenças visíveis e invisíveis da

miscigenação brasileira que permeiam nosso cenário cinematográfico e outras representações do Nordeste e sua identidade em constante transformação.

Obras cinematográficas como *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau* transcendem a categoria de filmes. Elas se tornam elementos da invenção e do pensamento que moldam a região Nordeste. Esses filmes exploram embates relacionados à masculinidade dominante, às lutas de classes enraizadas na cultura oligárquica, ao racismo estrutural e subjetivo que permeia o âmago das famílias e à evolução da estrutura da “casa grande” no contexto contemporâneo (agora presente nos apartamentos das grandes cidades). Além disso, abordam a disputa pela terra e a questão da desterritorialização que acompanha o destino da multidão nômade que migra para outras partes do Brasil.

Para pensadores como Friedrich Nietzsche, a arte pertence à vida, não apenas ao humano, pois a vida é, essencialmente, um fenômeno estético (DIDI-HUBERMAN, 2015). Nas sequências do filme *Tatuagem*, os corpos do grupo “Chão de Estrelas” performam gestos que anseiam pela liberdade. A Ditadura Civil-Militar direcionou seu controle colonial, extermínio e escravização para o corpo. A invasão ibérica, a escravização dos negros, o extermínio dos indígenas e a violência ditatorial também moldaram uma estética do controle, uma amarra que se manifesta na pele. Como bem disse Paul Valéry, “nada é mais profundo que a pele”.

O corpo, em sua nudez adornada, assume diferentes significados nas artes visuais. O corpo indígena, com seus fenótipos não eurocentrados, e o corpo negro, marcado por uma história de extermínio pelas ditaduras, agora se manifestam como os corpos individuais do grupo “Chão de Estrelas”. Esses corpos transbordam a tela e estabelecem conexões com outras obras cinematográficas, como *Praia do Futuro*, *Tatuagem* e *Bacurau*. No entanto, esses encontros não são harmoniosos; os corpos se abraçam, se chocam e se escapam, enquanto a câmera registra esses impactos (DELEUZE, 2007).

Cada corpo ocupa seu espaço e é iluminado de maneira singular nas narrativas filmicas (DELEUZE, 2007). O corpo, como entidade pensante, se adorna com aquilo que o diferencia. Essa relação entre corpo e pensamento parece ser uma constante nos filmes que

desafiam as hegemonias globais, especialmente no contexto contemporâneo, em que as imagens estão cada vez mais acessíveis por meio de plataformas de streaming e outros meios virtuais. Além disso, existe um vasto arquivo de imagens que revelam um Nordeste oculto, abordando dilemas conhecidos pela mídia e pelo povo, mas também conectando-se com a herança afro-indígena que permeia a região.

A natureza desempenha um papel crucial nesses filmes, inquietando e interferindo na vida retratada. O mar em *Praia do Futuro* e a paisagem semiárida em *Boi Neon* e *Bacurau* são presenças marcantes. Essa relação entre corpo, natureza e imagem cinematográfica nos convida a refletir sobre a estética e a filosofia subjacentes a essas obras.

Partindo das ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000), propomos uma estética da diferença, que desafia a tradição clássica e hegemônica imposta pelo pensamento da filosofia da representação. Ao pensar com a imagem, somos instigados a um esforço intelectual, muitas vezes corporal. Os conceitos e invenções do Nordeste emergem desse diálogo com as imagens cinematográficas. Pensar, como afirmam Deleuze e Guattari, é um ato perigoso, comparável a seguir a linha de fogo de uma bruxa em pleno voo.

O cinema contemporâneo nos desafia a pensar além das superfícies visuais, a mergulhar nas camadas de significado e a reconhecer a heterogeneidade que compõe os detalhes da paisagem e do território nordestino. “Não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento o relançam” (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 59).

A pintura “Um Altar para o São João” (2024), de autoria de Isabela Seifarth¹⁸, emerge como um elo entre a tradição e a contemporaneidade, ao retratar temas do Nordeste a partir do cenário do recôncavo baiano. Essa obra transcende sua superfície visual e nos conduz a uma reflexão mais profunda sobre a estética e a multiplicidade de referências presentes nas imagens cinematográficas contemporâneas. O cinema, enquanto linguagem artística, é um vasto território de possibilidades. Nas produções atuais, encontramos uma provocação estética

¹⁸ Obra que integrou a exposição “Iniciadas: Ancestralidades Contemporâneas” no Museu de Arte Contemporânea da Bahia (MAC). O espaço da Galeria Contemporânea recebeu, a partir do dia 02 de Abril de 2024, as obras de seis artistas baianos da nova geração: Tiago Sant’Ana, Rebeca Carapiá, Célia Tupinambá, Pedro Marighella, Anderson Ac. e Isabel Seifarth.

que se assemelha àquela presente na obra de Isabela Seifarth. Essa provocação se manifesta como um “grande mapa de bricolagens”, meticulosamente costurado por meio de múltiplas referências culturais e históricas. Destacamos os elementos da obra: Luiz Gonzaga; fotopintura; esculturas de santos e altares de devoção; candeeiros e luminárias; discos clássicos do grupo Trio Nordestino; placas com frase, xilogravuras e cordel; ladrilhos hidráulicos e cerâmicas portuguesas; brinquedos, bichos e plantas típicas dos biomas nordestinos.

Assim como o sertão árido e a vida do povo nordestino, Luiz Gonzaga é um fio condutor que conecta o passado e o presente. Conhecido como o “Rei do Baião”, permeia o imaginário coletivo e influencia a estética sonora e visual do cinema contemporâneo. A técnica da fotopintura, popularizada no Nordeste, combina fotografia e pintura, criando imagens híbridas que dialogam com a memória familiar e a identidade regional. A religiosidade presente na cultura nordestina se reflete nas imagens cinematográficas, muitas vezes explorando a iconografia dos santos e os rituais de devoção. A luz, como elemento simbólico e estético, desenha paisagens e personagens nas telas, evocando a atmosfera única do Nordeste.

A música tradicional nordestina, representada por grupos como o Trio Nordestino, ressoa nas trilhas sonoras dos filmes e outras produções audiovisuais, criando uma conexão afetiva com o público. A literatura de cordel, com suas rimas e ilustrações em xilogravura, encontra eco nas imagens cinematográficas, revelando histórias populares e saberes ancestrais. Os ladrilhos hidráulicos, as cerâmicas portuguesas e os desenhos nas fachadas das casas se entrelaçam com a paisagem urbana e rural retratada nos filmes. Esses padrões não são apenas estéticos; eles contam histórias de resistência, migração e identidade. A fauna, a flora e o folclore regional ganham vida nas imagens, convidando-nos a explorar a diversidade natural e cultural do Nordeste. Os cactos do sertão, os coqueiros à beira-mar, os bichos típicos dos biomas nordestinos – tudo isso se torna parte da narrativa visual.

O cenário cinematográfico contemporâneo tem sido palco de um chamado à ancestralidade, um convite para revisitar raízes e memórias. Filmes produzidos na última década parecem conspirar e disputar os imaginários de artistas que, em um curto período,

geraram uma série de obras que dialogam com essa espécie de renovação. O termo “retomada”, tão caro ao cinema brasileiro, transcende fronteiras e encontra eco em coletivos e artistas indígenas, negros, LGBTQ+ e nordestinos. Essas vozes, por muito tempo ocultas ou exotificadas nas criações artísticas, emergem com vigor.

É importante ressaltar que não nos propomos a abordar a questão da representação, pois representar é uma tarefa impossível. No entanto, ao longo de décadas, a estética esteve impregnada de uma aflição ou delírio associados à busca por uma suposta realidade total. Desde os tempos de Hegel, percebo que os procedimentos estéticos foram moldados por uma história, uma narrativa e uma visão de mundo singulares. Neste contexto, os filmes que analisamos não se limitam a alegorias ou representações; eles são elementos de um vasto mapa, repleto de pontos e encruzilhadas, que nos falam sobre a desorganização das convenções estabelecidas. Essas invenções, aparentemente eternas, são, na verdade, recentíssimas, como a própria concepção dos sentidos e estéticas nomeadas por pensadores nordestinos (ALBUQUERQUE Jr., 2011).

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, nos leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p.90)

As fotografias de Chico Albuquerque (1917-2000) também nos conduzem a essa reflexão. Elas capturam as contradições da cultura brasileira, eternizando cenas que oscilam entre o banal e o mágico. Ao empregar o termo “mágica”, não nos referimos à ficção, mas sim à capacidade das lentes de revelar o extraordinário no cotidiano, sem cair nos essencialismos da imagem real. Vale mencionar que Chico Albuquerque colaborou como fotógrafo do cineasta Orson Welles durante a produção de um filme no Ceará, em 1942. Esse encontro proporcionou novas estéticas e matemáticas às composições presentes em suas fotografias.

Em síntese, a estética cinematográfica contemporânea nos convida a explorar esses cruzamentos entre passado e presente, entre ancestralidade e inovação. O diálogo com as

raízes culturais e as múltiplas perspectivas é um convite para desvendar o mapa complexo que permeia nossa compreensão do mundo e das artes. A linguagem visual, moldada ao longo da história da arte clássica, é composta por elementos como retângulos, diagonais e círculos. Esses conceitos, refinados por gerações de artistas plásticos, encontram ressonância nas imagens técnicas contemporâneas. A fotografia e o cinema, como formas de expressão visual, criam um dicionário que transcende a estética hegemônica. Esse dicionário é teórico, crítico e prático, e está intrinsecamente ligado a um percurso histórico e político da Arte, com “A” maiúsculo (GOMBRICH, 1999).

As artes contemporâneas, por sua vez, desafiam essa herança visual. A estética disruptiva emerge como um movimento que propõe uma revisão crítica desses dicionários estabelecidos. Essa revisão não se limita à forma; ela também carrega uma consciência anticolonial (GUEDES, 2021). As imagens contemporâneas são criadas a partir de uma perspectiva que questiona as normas, os padrões e as narrativas tradicionais. Elas nos convidam a olhar para além das convenções e a explorar novas possibilidades de criação e construção de imagens.

As imagens, como cervos (veados) que escapam ao menor movimento de interdição, possuem uma sensibilidade aguçada para os detalhes. Elas observam os gestos sutis, os movimentos imperceptíveis e as irregularidades presentes nas paisagens. No entanto, ao considerarmos a estética a partir da tragédia colonial, somos confrontados com uma herança complexa e multifacetada. Essa herança, por mais criativa e inquietante que seja, revela uma dinâmica de controle e supremacia. Durante séculos, povos considerados “civilizados” impuseram sua visão de mundo sobre aqueles que eram rotulados como “atrasados”. Essa imposição não se limitava apenas à esfera cultural, mas também se estendia à constituição e domínio das formas artísticas.

A estética, nesse contexto, não é apenas uma questão de beleza ou harmonia visual. Ela carrega consigo as marcas das relações de poder, das narrativas coloniais e das hierarquias culturais (RANCIÈRE, 2010). As imagens técnicas, como a fotografia e o cinema, perpetuam essas complexidades. Elas nos convidam a questionar não apenas o que é representado, mas também quem detém o poder de representação. Pensar a estética a partir da tragédia colonial é

mergulhar em um terreno movediço, onde as imagens revelam não apenas a beleza, mas também as cicatrizes e os conflitos que moldaram nossa percepção do mundo.

Na filosofia, a estética é uma área dedicada ao estudo do belo, tanto nas manifestações naturais quanto nas produções artísticas humanas. Originária da palavra grega “aisthesis”, que significa “apreensão pelos sentidos”, a estética busca compreender a essência da beleza e examinar a natureza da arte, seus mecanismos e influências. Desde os tempos da Grécia antiga, filósofos como Platão e Aristóteles exploraram o conceito de beleza, relacionando-a à utilidade e à criação artística. Essa tradição evoluiu ao longo dos séculos, abrangendo aspectos sociais, éticos e políticos das obras de arte (GOMBRICH, 1999).

No campo da comunicação, do cinema e do audiovisual, as noções estéticas estão intrinsecamente ligadas às metodologias de análise fílmica. Essa abordagem visa estudar a experiência estética no cinema contemporâneo, considerando-a como uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença. Hans Ulrich Gumbrecht (2010) propôs essa distinção: o efeito de sentido está relacionado à interpretação e hermenêutica do mundo, enquanto a presença diz respeito à sensação e ao contato perceptivo com os objetos. Pesquisadores como Roland Barthes (1984) e Laura Mulvey (1983) também contribuíram para aprofundar as inquietações perceptivas e sensíveis na análise de imagens cinematográficas. A estética do cinema é um campo vasto, que não se limita à análise formal das obras, mas também busca compreender como o cinema afeta nossa percepção e experiência como espectadores.

Reiteramos que cada filme gera seu próprio pensamento, assim como cada realizador e realizadora (PENAFRIA, 2009). No entanto, nosso foco não reside na repetição dos detalhes das contribuições estéticas para o pensamento e a arte ocidentais. O que nos interessa é compreender como os grupos historicamente marginalizados apropriam-se das interpretações e percepções sobre os objetos ao seu redor. Como retirantes, ou refugiados climáticos, enfrentaram a aridez do sertão e da caatinga? A associação da seca ao infortúnio e ao castigo não foi uma estratégia da colonialidade para ocultar o processo de expropriação de terras e tudo o que pertencia às paisagens mais áridas?

A questão dos retirantes nordestinos como refugiados climáticos¹⁹ é um tema complexo e multifacetado, que transcende as fronteiras tradicionais entre migração econômica e deslocamento causado por mudanças climáticas. Para compreender essa dinâmica, é necessário explorar tanto os aspectos históricos quanto os impactos contemporâneos das condições climáticas na região. Essa associação não foi uma forma de mascarar o roubo de terras e recursos naturais? O cinema, como uma fonte de pistas fundamentais, nos convida a refletir sobre essas questões. Por que a destruição planejada da comunidade de Bacurau, e sua consequente exclusão do mapa, interessa às elites políticas locais e globais? As perguntas são inúmeras, e elas permeiam nosso bem-estar, saúde mental, sensação de pertencimento e recusa diante dos cenários e encenações de fuga veiculados pela mídia, pelo cinema, pelo teatro e outras formas de arte.

“Assim, a situação do historiador da arte encontra-se subvertida. [...] não basta mais escrever a história da arte ou, ainda, prestar-se, em pontífices demagógicos, a apreciações estéticas e censuras” (DIDI-HUBERMAN, 2015,p.192). Em última análise, o cerne reside na tentativa de forjar uma etnologia da arte, na qual a obra não se limita ao seu próprio fim. No contexto de nossa tese, essa abordagem se relaciona com um recorte específico que dialoga com a produção audiovisual sobre a região Nordeste na contemporaneidade. Devemos, portanto, compreender essa força estética como algo vivo e mágico. Somente sob essa condição, as imagens recuperam sua importância como energias ativas e vitais. (DIDI-HUBERMAN, 2015).

É importante ressaltar que as estéticas subversivas não se limitam a este capítulo, tampouco ao recorte fílmico. Obras como *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau* evocam o imaginário do Nordeste, apresentando elementos que dialogam com a tradição de forma inversa. Essa tradição, ao mesmo tempo em que busca novos significados relacionados a gênero, sexualidade e corpo, também disputa as paisagens, os sons e até mesmo os resíduos

¹⁹ A seca que ocorreu entre 2012 e 2017 foi a pior em 30 anos, afetando uma população de 24 milhões de pessoas. Diferentemente das secas anteriores, essa não foi provocada pelo El Niño, mas sim por outros fatores, como o aquecimento do Oceano Atlântico no Hemisfério Norte. Esse fenômeno, associado ao crescimento no número de furacões, contribuiu para o prolongamento da última grande seca no Nordeste brasileiro. Para mais informações acessar a matéria “Mudanças climáticas já são responsáveis por ‘refugiados’ brasileiros” da Revista Galileu, em 30 de Outubro de 2018. Link: [Mudanças climáticas já são responsáveis por "refugiados" brasileiros - Revista Galileu | Galileu e o clima \(globo.com\)](https://revistagalileu.globo.com/mudancas-climaticas-ja-sao-responsaveis-por-refugiados-brasileiros-1.8744444)

deixados para trás. A própria tradição não é estática, ela se transforma e se reinventa. Cada detalhe dessas produções cinematográficas reflete o trabalho árduo de trabalhadores, artesãos e artistas desviados. Os filmes, portanto, não apenas retratam, mas também consolidam os sonhos dos excluídos. Cada cena, cada enquadramento, cada diálogo são montados de maneira a evocar as ruínas de um Nordeste em constante disputa. A partir desse movimento, emergem outros significados políticos e estéticos intrínsecos à cultura nordestina.

4 CAPÍTULO III - ENCRUZILHADAS DO TEMPO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: À NORDESTE

Desde o início do texto pensamos quais aspectos e imagens aproximam e repelem os filmes *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e, mais recentemente, *Bacurau*. Se imaginamos que esse texto é um mapa, encontramos conceitos, análises e palavras que se repetem como pontos, limites, relevo e outros detalhes do próprio limite do desenho desse mapa. Nesse observação, de olhar e tato, sobre a superfície do texto nos deparamos com as seguintes provocações: contemporaneidade; corpo; olhar masculino; antropologia; alteridade; dandismo; fases do cinema; teoria o cinema; cangaço; história do Brasil; fotografia; pintura; masculinidades desviadas; Nordeste; cinema queer.

Mais do que palavras dispersas, esses conceitos são linhas que costuram nossas análises e interesses e nos levam, portanto, para outros conceitos e reflexões que envolvem a hipótese central desta tese: por que o Nordeste? Porque, antes de mais nada, é necessário descolonizar o conhecimento (KILOMBA, 2019). A partir de uma provocação de Kênia Freitas (2021), em uma oficina de crítica de cinema negro e indígena ministrada por ela na “Mostra Moã” (Paraíba), respondo com outra pergunta: quais filmes elegemos para falar e existir? e quais são os filmes que invisibilizamos?

Como já dito, pensar o Nordeste, ou qualquer outro território e recorte, nos leva para a decisão. Como curadores, nós, pesquisadores, acabamos tendo que elaborar uma curadoria que opera sobre nossas falas e inquietações, inclusive filosóficas, sobre o lugar do conhecimento e suas implicações. Falar do Nordeste, para mim, é uma exposição. Lidar com seus problemas sociais e culturais é uma forma de encarar a realidade, mas sem deixar de fora a vontade de sonhar. Esse recorte de filmes me apresenta possibilidades de futuro. Como lidaremos com os “homens” do futuro? Atacamos o patriarcado e a sociedade heterossexista e branca, mas é necessário e urgente a permanência da tensão das instituições, no dentro e no fora, para que novos tempos sejam possíveis.

Em sua obra seminal, Frantz Fanon (1983) afirmou que quanto mais afastado o colonizado estiver de sua selva, mais facilmente absorverá os valores culturais da metrópole. Nesse contexto, explorar o conceito de “dentro da selva” é um dos objetivos deste ensaio.

Fanon, ao refletir sobre as Antilhas, nos ensina que a burguesia nativa daquele território não falava o crioulo (FANON, 1983). A Martinica, assim como outras regiões das Américas, é marcada pela presença negra e indígena em constante disputa com a cultura ibérica colonial.

O Nordeste brasileiro, como mais um fragmento do vasto império colonial, evoca os fantasmas e as violências comuns a todos os países que foram compelidos a passar pelo que se denomina de “criação do Novo Mundo”. A Europa, o “velho continente”, desempenhou um papel central nesse destino, em nome da cristandade e de todas as instituições consideradas civilizatórias no Ocidente. O tempo, seja aqui ou em qualquer espaço da colônia, é uma máquina que nos desloca pelos processos e negócios coloniais. Por meio das imagens, somos transportados para o Brasil, que foi inicialmente regido como uma feitoria escravista, exótica e tropical, habitada por índios nativos e negros importados (RIBEIRO, 1995).

O Brasil contemporâneo, especialmente a partir da região Nordeste, apresenta nossa herança colonial de forma radical. Somos um povo em processo de ser, impedido de alcançar plenamente essa condição. Seguindo as análises do confronto colonial de Darcy Ribeiro (1995), compreendemos que os outros povos latino-americanos enfrentam desafios semelhantes aos nossos. Eles também estão em constante construção, com tarefa complexa: não apenas reproduzir o mundo europeu insosso além-mar, mas também refundir altas civilizações e reinventar o humano, criando um novo gênero de pessoas (RIBEIRO, 1995).

A interseção do tempo coincide com a concepção do Brasil e a emergência do Nordeste como entidades culturais e geográficas. Nesse contexto, as imagens cinematográficas, em contraste com outras representações e discursos, nos conduzem a marcos ou rupturas temporais que nos transportam para os lugares recentes dessas condições: a brasilidade e a nordestinidade. Através das manifestações da cultura popular local, o tempo no Nordeste nos permite acessar o passado medieval da Europa, mesmo sem termos existido como povo naquele momento. Vale lembrar que o Brasil nasceu na Modernidade (RIBEIRO, 1995).

Por outro lado, essas mesmas manifestações culturais nordestinas também nos falam de uma realidade marcada pela desigualdade e pela profunda estratificação das classes sociais brasileiras. O legado escravocrata permeia as famílias, os lares e as relações. A experiência no Nordeste, devido à sua condição de atraso forçado, resulta em experiências sociais que não ocorrem simultaneamente entre as pessoas. É por isso que vemos a emergência de projetos educacionais revolucionários criados por pensadores e intelectuais nordestinos, como Paulo

Freire (2005). Enquanto alguns grupos tinham acesso a tecnologias mais próximas das experimentadas em outras partes do mundo, outros, especialmente nas áreas rurais, viviam em profunda precariedade e desigualdade na região.

As experiências temporais estão descompassadas no Nordeste. Os filmes *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau* nos possibilitam criar exercícios ensaísticos sobre as diferentes camadas de temporalidade que coexistem no mesmo espaço territorial e intangível. Essas camadas temporais constituem e refletem o próprio passado, o presente e o futuro. Começamos, portanto, pela família, expandindo nosso olhar do micro para o macro, do rio da aldeia ao oceano que nos trouxe até aqui.

O conceito de “tempos tangíveis” nos conduz à reflexão sobre a invenção do Brasil a partir deste território, explorando como as imagens, mesmo nas formas prévias à tecnologia, desempenharam um papel crucial. As capitanias hereditárias, especialmente na Bahia e em Pernambuco, não apenas remodelaram a geografia e o espaço, mas também reformularam o próprio tempo. Essas transformações transcenderam as fronteiras nacionais, estabelecendo conexões com a América Latina e outros países no contexto global norte-sul, por meio de relações comerciais e de troca.

No âmbito cinematográfico contemporâneo, o filme *Tatuagem* estabelece uma relação com o movimento artístico “Chão de Estrelas” e outros artistas dissidentes, como Jomar Muniz de Brito, Dzi Croquettes e até mesmo o grupo musical Secos & Molhados, que não têm origem no Nordeste. A questão de gênero emerge como um elemento temporal de encontro para esses grupos dissidentes. Paralelamente, o jornal independente “Lampião da Esquina”, criado e produzido por jornalistas LGBTQ+, especialmente gays, também dialoga com essa interseção de tempos.

O filme *Praia do Futuro* personifica a própria ideia de cinema contemporâneo. Como essa obra lida com o tempo? Karim Aïnouz, ligado à história da produção cinematográfica que aborda temas marginais, nos permite acessar a história temporal do próprio realizador. Da mesma forma, Gabriel Mascaro, em *Boi Neon*, oferece insights que dialogam com temas relacionados aos colapsos dos sistemas hegemônicos: seja o sistema familiar, o sistema político institucional ou o sistema da tradição. Os filmes selecionados para nosso recorte temporal também refletem o tempo histórico dos realizadores e de outros que trouxeram as questões regionais para as telas. O cinema contemporâneo nos oferece uma janela para o

tempo, permitindo-nos mergulhar nas complexidades da história, da cultura e das relações humanas.

4.1 MÃE PRETA - ANCESTRALIDADE E TEMPO



Imagem XV - O Tempo da Família e Famílias: Pintura “Mãe Preta” do piauiense Lucílio de Albuquerque, 1916, que compõe o acervo do Museu de Arte da Bahia - MAB (Salvador). Pintura “A Redenção de Cã” de Modesto Brocas de 1895. Arlindo (Fininha) na sala da casa da sua mãe em *Tatuagem*. Novos arranjos familiares em um curral no filme *Boi Neon*. Donato, Konrad e Ayrton no litoral da Alemanha em *Praia do Futuro*. Parte da obra

“Parede da Memória” da artista Rosana Paulino(1994), com fotografias de pessoas negras anônimas Cortejo fúnebre em *Bacurau* ou a comunidade como família. Fotografia da família Kahlo (1924), a então jovem Frida Kahlo veste paletó e posa com toda família na cena.

Neste ensaio, vamos analisar os artifícios estético-políticos presentes em determinadas pinturas e filmes que recontam os mitos coloniais brasileiros. A obra “Mãe Preta”, criada em 1916 pelo pintor piauiense Lucílio de Albuquerque, tem sido objeto de análise por pesquisadores e artistas, incluindo Rosana Paulino (2011). A cena retratada apresenta uma mãe amamentando uma criança negra, enquanto seu próprio bebê, também de pele escura. A dimensão física da pintura, o uso do óleo sobre tela e a escolha de representar uma figura materna negra carregam significados profundos. Essa imagem se torna um símbolo da maternidade, da ancestralidade e da resistência.

“Redenção de Cã” (1895), obra do pintor espanhol Modesto Brocos y Gómez, também merece nossa atenção. Nela, vemos a representação bíblica de Cã, filho de Noé, como um homem negro, associado à maldição e à escravidão. Essa pintura ecoa os mitos coloniais que permearam a história brasileira. Da mesma forma, “Os Retirantes”, obra de Candido Portinari (1944), nos apresenta a dura realidade dos trabalhadores rurais nordestinos durante a seca. A figura do retirante, com sua fisionomia sofrida e olhar vazio, evoca a luta pela sobrevivência e a exploração social.

Essas pinturas, assim como o cinema contemporâneo, nos convidam a refletir sobre o tempo, a memória coletiva e as narrativas que moldam nossa identidade como nação. Filmes como *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau* também exploram esses temas. A interseção entre a arte visual e o cinema nos propicia a decifração dos mitos e das complexidades que permeiam nossa trajetória histórica. Essas obras nos conclamam a questionar, reinterpretar e reconstruir nosso olhar sobre o passado, conferindo-lhe uma perspectiva crítica e sensível, capaz de reverberar no presente e projetar-se no futuro. Pensando a relação da carnaval na cultura e no cinema, Randal Johnson e Robert Stam apontam que:

Durante o folclore medieval e os carnavais, dos quais deriva o carnavalesco, as hierarquias sociais existentes foram abolidas, houve distância entre atores

e espectadores; os participantes levaram, por assim dizer, uma segunda vida, livre das regras e restrições da vida cultural oficial (ou seja, das restrições impostas pela ideologia dominante). (JOHNSON e STAM, 1995,p.218)²⁰

A relação temporal no cinema brasileiro é frequentemente explorada por meio de imagens que atravessam o presente, o passado e o futuro. O cinema local nos permite revisitar nossa própria história visual, a evolução do cinema mundial e a trajetória das imagens sobre e do Brasil. No entanto, ao analisarmos filmes de autoria masculina, observamos uma reavaliação das noções de masculinidade em contraste com as sexualidades ultrapassadas. A própria relação temporal entre sexualidades emerge como um elemento crucial para compreender essas obras. Por exemplo, *Bacurau* aborda o passado do Nordeste a partir de uma perspectiva futura, embora essa temporalidade imaginada não esteja ancorada em um calendário específico.

Outro filme contemporâneo, *Travessia*, dirigido por Safira Moreira (2017), realizadora do Recôncavo baiano, reflete sobre a fotografia de pessoas negras no Brasil, especialmente mulheres negras. A ausência dessas imagens íntimas familiares marca a narrativa, e a história da fotografia brasileira serve como suporte temporal para compreender o papel da mulher negra na sociedade e a falta de representação de peles negras nas imagens. O confronto entre imagens técnicas e pinturas revela um paradoxo: enquanto alguns vivem em um tempo acessível por meio de fotografias e cinema, grupos historicamente excluídos experimentam uma temporalidade diferenciada, com suas imagens chegando tardiamente.

Retomando a questão da pintura, Rosana Paulino (2011) introduz o conceito de “modernismo tardio” para analisar as obras de pintores brasileiros do século XX. A autoria negra, representada por artistas como Heitor dos Prazeres, emerge após a Semana de 22, marcando uma mudança significativa na produção artística.

Em uma das edições do livro “Casa-Grande & Senzala”, escrito por Gilberto Freyre em 1933, é possível explorar e compreender a estrutura da Casa Grande e da Senzala, a partir de um mapa que vem junto com a edição. Durante o período colonial, que se estendeu por

²⁰ Tradução livre a partir do original: “During medieval folk and carnivals, from which the carnivalesque derives, existing social hierarchies were abolished, there was distance between actors and spectators; participants led, so to speak, a second life, free from the rules and restrictions of official cultural life (i.e., the restrictions imposed by the dominant ideology)”. Trecho do livro “Brazilian Cinema”(1995)

séculos, a escravização dos povos negros desempenhou um papel crucial como força motriz para o cultivo da cana-de-açúcar, sua colheita e todas as complexas relações de trabalho que permeavam esse espaço geográfico. A presença da estrutura da Casa Grande ainda é marcante na sociedade contemporânea brasileira, manifestando-se de maneira renovada em edifícios e apartamentos. O filme “O Som ao Redor”, dirigido por Kleber Mendonça Filho em 2012, também nos oferece uma visão dessa continuidade.

Os trabalhadores, subordinados, continuam a habitar tanto as grandes cidades quanto o interior do Nordeste. Conviver com a estrutura civilizatória brasileira é, de certa forma, conviver com um passado fantasmagórico que se atualiza constantemente, como mencionado em diversos momentos do texto. Observa-se que o cinema brasileiro, de maneira geral, inevitavelmente aborda a estrutura da *Casa Grande*. Especialmente nas obras que discutem território, corpo e as relações entre ambos, seja no teatro, nas artes visuais ou na literatura.

No capítulo dedicado ao tempo, também refletimos sobre como os espaços geográficos retratados no cinema se conectam com essa infraestrutura e superestrutura da Casa Grande. Desde o início do livro, exploramos os fantasmas da colonização por meio das figuras patriarcais da masculinidade dominante. O estado brasileiro, herdeiro de uma história de exploração perversa, enfrenta o desafio de reorganizar suas heranças no contexto contemporâneo.

Pensar a estrutura da Casa Grande no cinema é, portanto, deparar-se com ela como uma metáfora literal. Além disso, outra metáfora emerge como espaço de oposição à Casa Grande: o quilombo e as comunidades indígenas que resistem. Essas resistências são evidentes, por exemplo, no filme *Tatuagem*. Na sede do grupo Chão de Estrelas, percebemos que aquele espaço teatral também se configura como um território de oposição ao autoritarismo em todas as suas formas.

A Ditadura Civil-Militar dos anos 1970 é uma herança que remonta ao período colonial. Nos filmes, encontramos personagens que constantemente reivindicam um território alternativo de liberdade, especialmente a liberdade subjetiva. As imagens cinematográficas frequentemente expressam essa busca incessante. Esses personagens confrontam espaços sufocantes, buscando reinventar possibilidades de construção de paisagem, lar, território e identidade.

Ao considerar a relação entre o surgimento do cinema e as greves dos trabalhadores no século XIX, Rancière (2017) argumenta que os filmes também encenam uma relação de morte que assombra a dinâmica entre funcionários e patrões burgueses. Na própria União Soviética, cineastas como Serguei Eisenstein (1925) produziram filmes que discutem a urgência de repensar a relação com o trabalho, explorando cada gesto, personagem e objeto (RANCIÈRE, 2017). A sequência clássica da escadaria de Odessa em “O Encouraçado Potemkin” exemplifica essa abordagem:

Mas o artista que organiza as imagens do levante popular para sublevar as emoções do público sabe muito bem que nas telas dos cinemas, como nas paredes dos museus, não há emoções. São só imagens. E imagens não fazem levantes. Eisenstein havia imaginado uma *première* para Potemkin em que, no final do filme, a proa do encouraçado estourasse a tela. Não havia, na época, meios técnicos para isso. Mas o mal, se mal houver, é mais profundo. Imagens móveis só existem para o espectador à frente do qual, na tela, elas se eliminam umas às outras, tanto quanto se encadeiam. Engenheiro nenhum sabe exatamente qual é a síntese que o espectador faz, e o que essa síntese produz. As comparações e metáforas de Eisenstein são provas disso: ele às vezes compara o contraponto das imagens-choque que devem agir sobre os cérebros a um tapete primitivo feito com fios de lã misturados. Ora, sabemos hoje em dia o quanto nossas exposições estão saturadas dessas “tapeçarias” em que se harmonizam, num calmo conjunto, imagens das violências e revoltas que sacodem nosso mundo... (RANCIÈRE, 2017, p.70)

Rancière (2017) começa destacando o papel do artista que organiza as imagens do levante popular. Esse artista busca despertar emoções no público por meio de sua seleção e composição de imagens. Ele ressalta que, tanto nas telas dos cinemas quanto nas paredes dos museus, as imagens em si não possuem emoções intrínsecas. Elas são apenas representações visuais, desprovidas de sentimentos. Nenhum engenheiro pode precisamente definir a síntese que ocorre na mente do espectador ao assistir a essas imagens, o que essa síntese produz é subjetivo e variável.

As comparações e metáforas usadas por Eisenstein, como a analogia com um tapete primitivo feito de fios de lã misturados, evidenciam a complexidade dessa experiência perceptiva. Nossas exposições contemporâneas estão repletas dessas “tapeçarias”, onde imagens de violência e revolta se harmonizam em um conjunto calmo (RANCIÈRE, 2017). A imagem, e sua capacidade de evocar emoções e a complexidade da experiência visual no cinema e na arte, desafia o espectador a interpretar e sintetizar o significado do tempo.

Ao explorarmos outras dimensões filosóficas relacionadas à questão do tempo, nos deparamos com as interdições impostas pelas hegemonias. O pensamento ocidental estabeleceu uma estreita relação entre imagem e tempo, dominando esse binômio. Podemos revisitar as proposições de Gilles Deleuze sobre a “imagem-tempo”. Além delas, surge a necessidade de desenvolver uma filosofia da imagem brasileira, que se caracteriza por sua mestiçagem e, portanto, pela ativação de diferentes ancestralidades e temporalidades. A própria noção de “narrativa cinematográfica” é inserida nesse contexto ancestral, em que outros modos de construir história e imagem parecem ter se perdido ao longo do tempo. Christian Metz completa dizendo que:

Um grande e permanente equívoco paira sobre a definição do cinema “moderno”. Subentende-se e às vezes afirma-se que o “jovem cinema”, o “cinema novo”, teria ultrapassado o estágio da narração, que o filme moderno seria objeto absoluto, obra que pode ser percorrida em qualquer direção, que teria expulso de certa forma a narratividade, constitutiva do filme clássico. Este é o grande tema do “esfacelamento da narração”. (METZ, 2010,p.173)

Há uma suposição, às vezes afirmada, de que o “jovem cinema” ou o “cinema novo” teria superado o estágio da narração. A ideia é que o filme moderno se tornou um objeto absoluto, uma obra que pode ser explorada em qualquer direção, e que teria, de certa forma, expulsado a narratividade que era constitutiva do cinema clássico. O conceito de “esfacelamento da narração” é central aqui. Ele sugere que o cinema moderno desafia as estruturas narrativas tradicionais, fragmentando-as ou rompendo com a linearidade. Essa abordagem não linear pode ser vista como uma característica marcante do cinema contemporâneo.

O filme *A Condessa Descalça* (The Barefoot Contessa), dirigido por Joseph L. Mankiewicz em 1954, nos proporciona uma reflexão profunda sobre a relação intrínseca entre o cinema e a própria linguagem cinematográfica. O filme apresenta a história de Maria Vargas (interpretada por Ava Gardner), uma atriz internacional de cinema cuja carreira meteórica é relembrada durante seu funeral. O diretor de seus filmes, Harry Dawes (Humphrey Bogart), narra como a conheceu em Madrid, quando ela ainda usava seu nome verdadeiro, Maria Vargas, e dançava em um cabaré local. Dawes, um cineasta em crise profissional devido ao

alcoolismo, é contratado para encontrar um “novo rosto” para seu próximo filme. Maria se torna essa estrela emergente, alcançando sucesso em três filmes dirigidos por Dawes.

O filme desorganiza a narrativa linear. Através de flashbacks, conhecemos diferentes momentos da vida de Maria, revelando suas relações com três homens: o milionário Kirk Edwards, o inescrupuloso Alberto Bravano e o conde italiano Vincenzo Torlato-Favrini. A narrativa se desdobra em camadas, explorando não apenas a trajetória de Maria como atriz, mas também suas escolhas pessoais e os conflitos entre a vida real e a ficção cinematográfica. O filme oferece uma aula de perspectiva cinematográfica. Dawes, como diretor, nos conduz por diferentes ângulos e visões, explorando a relação entre o cinema e a vida.

A contraposição entre a fantasia do filme e a realidade da vida é um tema recorrente. Dawes insinua que o cinema é, de certa forma, menos fantasioso do que a própria vida. Em uma sequência importante, Dawes convence Maria a se tornar atriz de cinema. Ele fala sobre um “sentido outro”, um poder mágico nas imagens em movimento que transcende a realidade. A *Condessa Descalça* explora as complexidades da vida, da arte e da relação entre o cinema e a realidade. Apresento uma parte da reflexão do personagem Harry Davis no filme, explorando a perspectiva do realizador como criador das realidades cinematográficas. “O filme é menos fantasioso que a vida.” - Harry Davis (Humphrey Bogart), ele continua:

O que faz um homem querer escrever sobre pessoas ou dirigir pessoas é uma espécie de 6º sentido em relação a elas. Como uma bruxa. Meus cinco sentidos normais, com álcool e outros abusos, não são nada de mais, mas tenho um 6º sentido que qualquer bruxa do mundo daria a vassoura para ter. (*A Condessa Descalça*, 1955, 0:28:19-0:28:39)

Diálogos, luz, movimento, gesto, enquadramento e tudo que envolve a *mise-en-scène* a criação fílmica se baseia, sobretudo, na inquietação criativa da mente que dirige o acontecimento cinematográfico. Desde os primórdios do cinema, discutimos a complexa relação entre o olhar masculino e a objetificação da mulher (KAPLAN, 1995). Na sequência mencionada, testemunhamos a história da musa do cinema condensada em poucos minutos. Os realizadores escolhem meticulosamente um rosto, uma voz, um corte de cabelo e um modo de andar. No entanto, esse rosto, por mais icônico que seja, inevitavelmente se tornará obsoleto, demandando a busca incessante por uma nova face.

A indústria audiovisual, em grande parte, permanece sob o domínio dos homens brancos e abastados, que controlam os mecanismos de financiamento, produção e distribuição. Essa estrutura de poder, apesar das mudanças sociais e culturais, persiste como um legado histórico.

No segundo capítulo de nossa análise, concentramo-nos nas questões estéticas presentes em um recorte fílmico específico. Esse recorte, intrinsecamente ligado a esquemas culturais e, por extensão, políticos e históricos, emerge de uma região recente que ainda constrói sua própria narrativa e, cada vez mais, transcende suas fronteiras geográficas. Tomemos, novamente, como exemplo a sequência do filme *Praia do Futuro*, na qual Donata dança a canção francesa “Aline” para Konrad, enquanto segura uma fotografia anônima de uma mulher, como uma máscara.

Nesse momento, estabelecemos uma conexão com a fotografia, novamente, não apenas como um elemento cultural nordestino, mas também como um reflexo da forte presença da fotopintura na nossa região. A fotopintura, com sua capacidade de recriar cenários, vestimentas e até mesmo características fenotípicas, desempenha um papel significativo na construção da identidade visual e estética do Nordeste.

As estrelas de Hollywood e da música eram as principais referências para a reprodução dessas fotopinturas²¹, muito comuns nas casas do interior e das capitais nordestinas. A fotografia, naquele sequência, se torna um elemento de conexão temporal. Que o liga à história da própria fotografia, da cultura que é impactada pelo seu surgimento no século XIX e, principalmente, a relação de tornar-se outro em um novo espaço-tempo, no caso a cidade de Berlim.

A todo momento o tempo está se impondo no filme, o tempo do fim dos afetos e o começo dos novos. O tempo do vir a ser livre. Donato é um homem com conflitos subjetivos e o filme segue o seu fluxo. O filme é, portanto, uma bússola para compreendermos as subjetividades das pessoas que migraram no século XXI, elas não fogem apenas dos tempos

²¹ Na cidade do Crato, região do Cariri, ou sul do Ceará, encontramos o Museu da Fotografia do Cariri (Telma Saraiva). Telma Saraiva foi uma fotógrafa e *fotopintura* que, durante décadas, pintou e fotografou pessoas anônimas e famosas do Nordeste e além. É o caso de Luiz Gonzaga. Sua residência se tornou Museu em 2021 e preserva um imenso acervo de imagens e objetos, inclusive de outros artistas e fotógrafos. Em 2023 Adriana Botelho, artista e realizadora cearense, lançou o filme *Todas As Vidas de Telma*, que conta a história de Telma Saraiva e sua relação com seus auto-retratos inspirados nas personagens, cenários e outros elementos do cinema hollywoodiano.

de estio (secas) em paus de arara, agora elas, também, buscam as demandas da globalização, das tecnologias, do anseio do tempo que orbitam as garantias de futuro.

Praia do Futuro é um passaporte. Ele reúne temporalidades nas camadas e nas sequências que resumem anos. O pequeno irmão cresce, o cabelo cresce, o fim da relação se instaura. Foi assim que, durante quase um século, famílias apartadas pela seca sobreviveram, pela *ausências-presença* do familiar em desterro versus aquele que fica. Há uma dimensão filosófica aqui, a fotografia é como a carta, aproxima e, também, é como fantasia sobre o que poderia ter sido se não a imposição da migração não acontecesse. Que povo mais sofre xenofobia dentro do próprio Brasil? Não é necessário responder. O fluxo migratório causou abismos inúmeros, os gestos das imagens em *Praia do Futuro* nos levam até eles. A dor de não acompanhar as mudanças de um familiar amado é apenas um deles.

O Nordeste, como cenário cinematográfico, não é mais retratado de forma estática e unificada. O descentramento geográfico e a fragmentação social têm sido temas recorrentes em filmes recentes. O cinema contemporâneo debate a dissolução das fronteiras entre local e global, tecnológico e natural, primeiro e terceiro mundo. Essa abordagem reflete a pluralidade cultural e a complexidade da região. Filmes como *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2007), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007) e *Infeninho* (Pedro Diógenes e Guto Parente, 2019) exploram o Nordeste globalizado. Eles apresentam semelhanças com temas do imaginário nordestino, mas também dialogam com o mundo contemporâneo.

O coronelismo, por exemplo, ainda é retratado em contextos do século XXI, como vemos em *O Som ao Redor* e *Árido Movie*. O binômio local-global permeia esses filmes, revelando uma reinvenção da identidade nordestina. A noção de um Nordeste antimoderno, que antes engessava a região em um mundo rural e arcaico, está sendo atualizada. O cinema contemporâneo desafia essa visão, mostrando um Nordeste em constante transformação. A tradição e o costume ainda estão presentes, mas agora coexistem com a globalização, a tecnologia e as questões sociais do século XXI.



Imagem VI - Cacá desenha na revista de mulheres de Iremar (Boi Neon)

Boi Neon brinca com as expectativas do público, rompendo e reiterando valores culturais presentes no imaginário coletivo, especialmente os relacionados ao sertanejo nordestino brasileiro. Na imagem acima, Cacá faz desenhos em cima de uma revista pornográfica, que Iremar usa como croqui para as criações de suas roupas. Cacá está deitada em uma cama com um mosquiteiro branco, em um quarto improvisado na carroceria de um caminhão de boi. As roupas de cama cor-de-rosa sugerem que a menina é como qualquer outra de sua idade. Embora não seja uma trabalhadora, a criança é atravessada pela profissão de sua mãe e dos vaqueiros, que a tratam como filha.



Imagem XVII - Bois, Cacá e o unicórnio (Boi Neon)

Apesar do cenário de trabalho árduo e da vida improvisada, Cacá encontra o lúdico nos animais, nos currais e nas paisagens áridas que a cercam. Esses elementos servem de inspiração tanto para Iremar quanto para a criança. Novamente, surge a figura de um cavalo, agora alado, talvez representando o sonho da menina. O cavalo voa sobre os bois, girando e brilhando em momentos fugazes. Cacá, a encantadora de bois, revela a estética fantástica nas sutilezas das cenas de *Boi Neon*. Nesse contexto, o cavalo alado ou unicórnio também pode simbolizar a própria figura da mãe, que se veste com as roupas de Iremar e dança para homens desconhecidos, com uma cabeça de cavalo.

A primeira imagem, abaixo, é mais um quadro de uma sequência de *Boi Neon*, mostrando Galega, antropomórfica e iluminada em luz vermelha contra um fundo escuro. A figura está centralizada e é o foco principal da composição, criando uma visualização intensa e dramática. A iluminação vermelha sugere paixão, perigo ou intensidade na cena. Ela veste a roupa criada por Iremar, que foi mostrada em uma cena anterior. O modelo da roupa nos lembra as criações do estilista Halston²² nos anos oitenta. Como vimos nas cenas do perfume, Iremar faz questão de dizer que é vaqueiro, mas conhece o que é bom, citando uma lista de perfumes importados que usa ou usou. Iremar é munido de um arsenal de informações sobre moda e, como autodidata, aprendeu a costurar e passar roupas, inspirando-se no cenário da indústria da Moda.

A segunda imagem mostra um close-up da mulher antropomórfica. A câmera captura partes do traje criado por Iremar nessa sequência. A iluminação é suave, com algumas áreas destacadas em vermelho e amarelo, intensificando a atmosfera dramática e sensual. A composição, o uso das cores e o significado temático da mulher com cabeça de cavalo ampliam o contexto. Nesse momento, ela é o centro do palco, observada por homens que lidam com a vaquejada. Esses homens cuidam e exploram os animais, mas agora veneram a criatura, sua pele e tudo o que aguça seus sentidos. A “mulher” e o “bicho” se apresentam novamente como paralelos estéticos, permitindo-nos compreender como os “homens” nordestinos constroem seu mundo, seu território e imaginário.

²² Roy Halston Frowick foi um estilista norte-americano que ganhou projeção internacional nos anos 1970. Ele frequentou a Escola do Instituto de Arte de Chicago e ficou conhecido por ter desenhado o chapéu pillbox usado por Jacqueline Kennedy na posse do marido em 1961. Entre suas clientes, estavam diversas lendas do cinema hollywoodiano, como Greta Garbo, Lauren Bacall, Elizabeth Taylor e outras. Em 2021, o serviço de streaming Netflix lançou a série “Halston”, que conta a história da vida desse estilista subversivo, uma das vítimas das complicações causadas pelo HIV/AIDS em 1990.

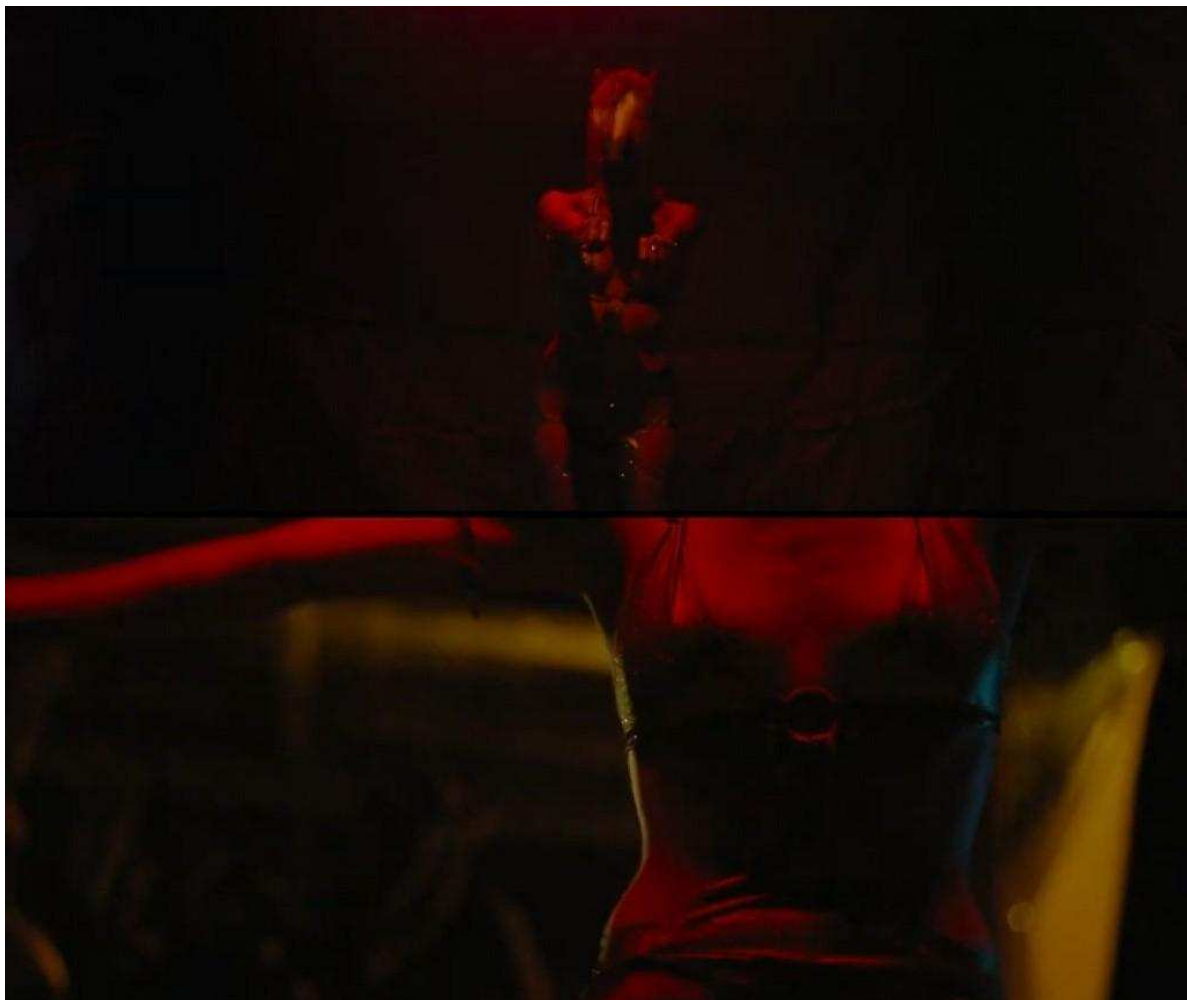


Imagem XVIII - A mulher cabeça de cavalo veste a roupa de Iremar (*Boi Neon*)

Boi Neon, *Bacurau*, *Praia do Futuro* e *Tatuagem* exploram nuances que questionam as relações de poder, a estética e a memória cultural. O Nordeste, com sua riqueza de imagens e histórias, reinventa os sentidos do tempo enquanto incide sobre imaginários mais globais. Ao pensar as questões do cinema sobre o Nordeste nas primeiras décadas do século XX e o surgimento do Cinema Novo, em especial os filmes de Glauber Rocha, Durval Muniz de Albuquerque conclui:

A temporalidade nos filmes de Glauber é bem característica das singularidades do discurso cinematográfico. Os seus personagens e a trama de seus filmes oscilam entre a temporalidade da história, descontínua, múltipla, em movimento, e a temporalidade do mito, cíclica, repetitiva,

cósmica. A fala dos personagens, o som, a narrativa, tratam de um tempo que as imagens tendem a desmentir; são sons que falam de um tempo e imagens que parecem atemporais. (ALBUQUERQUE Jr, 2011., p.316)

4.2 NORDESTE FICÇÃO CIENTÍFICA

Os primeiros e segundos capítulos desta tese exploram perspectivas temporais e espaciais a partir dos limites territoriais da região Nordeste, entrelaçando-os com múltiplas camadas de significado. O imaginário brasileiro ainda associa o Nordeste à fome e extrema pobreza. Na contemporaneidade, a região enfrenta desafios relacionados à política social, insegurança alimentar²³ e desigualdades sociais. A reflexão sobre o futuro, especialmente a partir de uma perspectiva precária, emerge como uma questão central nas produções audiovisuais contemporâneas.

Embora a série *Fundação*²⁴ (ou *Foundation*, em inglês) não tenha sido produzida por cineastas nordestinos, podemos explorar obras cinematográficas relevantes da região Nordeste do Brasil. No livro *Fundação*, escrito por Isaac Asimov em 1951, considerado uma obra basilar para a discussão científica e seus desdobramentos, encontramos o cenário de uma galáxia liderada por um império poderoso. Esse império subjuga centenas de planetas por meio de armas, tecnologias e um exército formidável, interferindo diretamente nas questões culturais, religiosas e comportamentais de cada localidade. O controle da água, dos messianismos e, sobretudo, do conhecimento é compulsório para os imperadores, que são clones de um único homem e formam uma dinastia que atravessa séculos.

Apesar de a narrativa ter sido concebida nos anos 1950 por um estrangeiro russo que posteriormente se estabeleceu nos Estados Unidos, as questões abordadas em *Fundação* apresentam notáveis semelhanças com o percurso histórico do Nordeste e seus fenômenos

²³ Segundo os dados do IBGE de 2023, a segurança alimentar atinge quase 40% dos lares no Norte e no Nordeste. Contraditoriamente, no ranking dos bilionários brasileiros por estado temos: o Ceará ocupando a sexta posição, o Pernambuco a oitava, o Maranhão a nona e a Bahia a décima. Fonte: [IBGE: Insegurança alimentar é maior no Norte e no Nordeste - 25/04/2024 - Mercado - Folha \(uol.com.br\)](https://www.folha.com.br/mercado/2024/04/25/seguranca-alimentar-e-maior-no-norte-e-no-nordeste-25/04/2024-mercado-folha-uol.com.br)

²⁴ A série de televisão *Foundation* (2021) é uma produção norte-americana de ficção científica criada por David S. Goyer e Josh Friedman para a Apple TV+. Ela é baseada na série de livros homônima escrita por Isaac Asimov. A trama gira em torno da psico-história, uma ciência fictícia fundada por Hari Seldon, que prevê o colapso do Império Galáctico e a subsequente “era das trevas”. Seldon planeja reduzir essa era para apenas 1.000 anos, criando uma Fundação em Terminus, o planeta mais distante e desolado da galáxia, responsável por guardar todo o conhecimento humano e reconstruir o império.

culturais. Direta ou indiretamente, os filmes distópicos e futuristas realizados por cineastas da região também se conectam, de forma natural, à tradição da ficção científica presente na literatura, no cinema e em outras manifestações artísticas ao redor do mundo.

A 60ª edição da *Bienal de Veneza*, que teve a curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa, celebra mais de cem anos de existência. Nesse evento, artistas brasileiros, com forte presença indígena e negra, exploram o tema “Estrangeiros em Todo Lugar”. O espírito do tempo parece apontar para uma condição de impermanência que permeou, de diferentes maneiras, as trajetórias de milhares de nordestinos e nordestinas.

Não foram as multidões de migrantes nordestinos estrangeiras em seu próprio país durante décadas do século XX? Tais quais as invasões tirânicas de impérios galácticos nas obras de ficção científica, o Nordeste foi alvo da intervenção da política nacional, que em nome dos debates sobre a fome e da falta d’água, criaram industriais, negócios e políticas públicas que, no fim, beneficiaram as velhas elites daqui e de outras partes do país.

A palavra “Nordeste” advém de uma coordenada cartográfica, situada entre o Norte e o Leste. Essa posição do *entre* nos interessa desde o princípio da pesquisa. Os filmes eleitos para a pesquisa não são um pretexto, eles nos fornecem imagens, estéticas e discursos que dão a ver o posicionamento paradoxal de neologismos como *entre-lugar* e *en(tre)cruzhada*. O território em si mesmo é o *entre* ou a porta por onde o império ibérico vindo pelo Atlântico com as suas naus adentra até chegar ao Pacífico, tal qual como os britânicos fazem com as terras da Nova Inglaterra ou Estados Unidos.

Rosiska Darcy, escritora, feminista e membro imortal da Academia de Letras Brasileira, recentemente expressou em suas redes sociais uma preocupação crucial: a inteligência artificial²⁵ não é apenas um problema futuro, mas sim um desafio urgente no presente. Ela também indagou sobre como compreender e intervir na participação algorítmica, que impacta os processos sociais e os efeitos da circulação da informação na democracia política contemporânea (DARCY, 2024).

Essa reflexão pode ser transposta para o âmbito das produções audiovisuais, especialmente aquelas que exploram ou debatem o tema das tecnologias e seus

²⁵ No ano de 2024 o Marco Civil da Internet completou dez anos. O Marco Civil protege nossos direitos com 32 artigos que garantem privacidade, neutralidade da rede e liberdade de expressão. Destacamos que o PL 2630, conhecido como PL das Fake News, está sendo discutido nos últimos anos como posicionamento político para combater o problema e, também, legislar e responsabilizar as empresas que dominam os conglomerados virtuais (especialmente as redes sociais).

desdobramentos no território nordestino. No contexto atual, parece haver uma disputa que se relaciona com a perda de uma memória cristalizada, aquela que se sedimentou ao longo do tempo e moldou a identidade cultural e social da região.

Assim, sugere-se que as obras audiovisuais nordestinas enfrentam o desafio de dialogar com a inteligência artificial, considerando tanto suas potencialidades quanto seus riscos. Como essas produções podem abordar a participação algorítmica de maneira crítica e criativa? Como podem preservar e revitalizar a memória coletiva, mesmo diante das transformações tecnológicas aceleradas?

A resposta a essas questões pode revelar-se fundamental para a construção de narrativas que refletem a complexidade do Nordeste brasileiro, sua história controversa e sua resiliência diante das mudanças. A memória cristalizada, por sua vez, pode ser revisitada e reinterpretada à luz das novas possibilidades oferecidas pela inteligência artificial, criando um diálogo entre tradição e inovação.

As produções audiovisuais nordestinas têm a oportunidade de se tornarem agentes ativos na construção de um futuro que valorize as diferenças culturais, as garantias do direito constitucional e a preservação das novas e antigas memórias, enquanto enfrentam os desafios impostos pelas tecnologias emergentes. A participação algorítmica, quando bem compreendida e contextualizada, pode ser uma aliada nesse processo de reinvenção e ressignificação.

“Não peça coerência ao mistério nem peça lógica ao absurdo” (Lygia Fagundes Telles). Essa frase nos convida a explorar a relação entre o tempo, a montagem e as identificações nas produções audiovisuais contemporâneas. O tempo, como uma abstração fundamental, permeia nossa percepção e compreensão do mundo. Por meio dele, acessamos imagens de tempos passados e vislumbramos possibilidades futuras. Nesse contexto, a montagem cinematográfica emerge como uma ferramenta poderosa para manipular o tempo e visitar narrativas que habitam ruínas e escombros (TSING, 2019). No entanto, essa manipulação não ocorre de forma neutra; ela carrega consigo implicações profundas para a construção das imagens.

As ruínas, tanto físicas quanto simbólicas, são espaços onde o tempo se acumula (TSING, 2019). Elas guardam memórias, histórias e cicatrizes. No Nordeste brasileiro, essas ruínas são testemunhas silenciosas de gerações passadas, de ancestrais que moldaram a região. Através da montagem, podemos resgatar essas vozes e dar-lhes visibilidade. Os

testemunhos, muitas vezes em disputa, revelam diferentes perspectivas sobre o passado e o presente.

A montagem, técnica central no cinema, permite a reorganização de fragmentos temporais. Ao editar sequências, podemos criar novas conexões entre passado, presente e futuro. Essa habilidade de “costurar” diferentes momentos em uma narrativa unificada nos permite explorar a complexidade da experiência humana. No entanto, essa costura não é linear; ela é subjetiva e interpretativa.

O mito cristalizado do Nordeste frequentemente o retrata como um lugar de fome, pobreza e sofrimento. No entanto, a realidade é muito mais rica e multifacetada. A montagem nos permite desviar desse estereótipo, revelando outras camadas da identidade nordestina. Ao desconstruir o mito, podemos explorar as nuances culturais, as lutas sociais e as resistências que moldam essa região.

A identidade nordestina está em constante transformação. Ela é atravessada por fluxos migratórios, mudanças políticas e avanços tecnológicos. As imagens capturadas pelas lentes cinematográficas refletem esse drama em devir. A montagem nos permite acompanhar essa jornada, questionando o que é fixo e o que é fluido na construção identitária. “Quanto ao cinema, escreve Benjamin, ele ‘desembaraça’ - desmonta e remonta - ‘todas as formas de visão, todos os ritmos e todos os tempos pré-formados nas máquinas atuais...’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.139).

Paratodos (Chico Buarque)

²⁶O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro

²⁶Composição do cantor e compositor brasileiro Chico Buarque de Holanda, presente no álbum homônimo *Paratodos*, lançado em 1993.

As figuras paternas, exploradas nos primeiros capítulos, emergem como um contraponto às imagens disruptivas presentes em filmes como *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau*. Nessas obras, os pais estão notavelmente ausentes, e é por meio dessas cenas que somos confrontados com essa lacuna. A ausência paterna, além de moldar as narrativas, também se conecta ao tempo, evocando a figura paterna da mitologia grega. No contexto contemporâneo, essa ausência se manifesta como um mecanismo de controle sobre as narrativas, as imagens e as tradições orais. A linguagem cinematográfica, especialmente nos chamados “novos cinemas”, desafia a linearidade do tempo, dobrando-o e conduzindo-o a desviar-se dos trilhos contínuos.

Na mitologia grega, o tempo é personificado pelo deus Cronos, pai de Zeus. Cronos representa tanto a passagem inexorável do tempo quanto o poder de controle sobre os destinos humanos. Essa dualidade é refletida nas narrativas cinematográficas, onde a ausência paterna muitas vezes simboliza não apenas a falta física, mas também a influência sutil e duradoura que molda as vidas dos personagens.

Baseado nas contribuições filosóficas de Henri Bergson, Gilles Deleuze (2005) argumenta que o cinema deve ser compreendido não apenas como uma experiência visual, mas também como uma experiência temporal. A duração, nesse contexto, transcende a mera medida quantitativa. Ela se torna uma qualidade subjetiva, vivida e sentida pelo espectador. A imagem-tempo, capturada pela câmera, é mais do que uma sucessão de quadros; ela é uma janela para a experiência do tempo em sua complexidade (DELEUZE, 2005).

No cinema nordestino, a ausência paterna e a manipulação do tempo se entrelaçam, criando narrativas ricas em significado. Essas obras nos convidam a refletir sobre nossa própria relação com o tempo, a memória e as influências invisíveis que moldam nossa existência. O desvio dos trilhos contínuos, como proposto pelos “novos cinemas”, nos permite explorar o tempo não como uma linha reta, mas como um tecido complexo de lembranças, emoções e possibilidades.

Tomando como base o conceito deleuziano do “cristal de tempo”, podemos compreender que as imagens relacionadas ao Nordeste contemporâneo são uma síntese complexa de passado, presente e futuro. Embora o presente possa ser objetivamente definido, a virtualidade dessas imagens é profundamente subjetiva. O virtual se desdobra, afeta e é afetado, criando uma rede de relações que define nossa experiência temporal. A montagem no

cinema contemporâneo transcende a mera edição audiovisual; ela se torna uma forma de expressar subjetividades e disputar a virtualidade dos tempos (DELEUZE, 2005).

A imagem-tempo, como proposta por Gilles Deleuze, permite que cineastas criem conexões entre diferentes momentos da História, espaços e personagens. Essa abordagem desnuda múltiplas perspectivas e revela a complexidade da experiência humana. O olhar imaginário transforma o real em algo imaginário, mas, paradoxalmente, também se torna o próprio real, conferindo-nos uma nova compreensão da realidade (DELEUZE, 2005).

No cinema contemporâneo, ocorre uma inversão na identificação entre personagens e espectadores. Ao contrário do cinema moderno, onde os espectadores se identificavam com os protagonistas, agora as personagens se tornam testemunhas críticas das narrativas hegemônicas da cultura local. *Tatuagem, Praia do Futuro, Boi Neon, Bacurau* e outros filmes de realizadores nordestinos/as desafiam as convenções, convidando-nos a questionar nossa própria relação com o tempo e a realidade.

Em *Bacurau*, há muitas cenas de observação através de telas, drones, monóculos e brechas. Esses elementos tornam a mise-en-scène ainda mais verossímil. O projeto de extermínio em massa acompanha as tecnologias e marca o século XX, enquanto o século XXI herda essa máquina violenta.

Elementos como o alto-falante, a culinária e outros ritos nos dão a dimensão da unificação do povo massacrado pelos interesses políticos e locais. O controle da água permanece como um símbolo de um sistema oligárquico. Os cenários de ruína e o humor dos não-atores permitem estabelecer paralelos entre o filme, o Cinema Novo e o neorrealismo italiano, que compartilham características semelhantes.

Os sons da estrada se fundem à trilha sonora, onde ouvimos a voz de Gal Costa cantar “Não Identificado”. Ainda na primeira sequência, a forma como a câmera se move do espaço para a terra sugere paralelos com filmes de ficção científica, a conquista do espaço e os avanços tecnológicos. A câmera faz um movimento de interiorização até encontrar uma pequena cidade do interior, demonstrando que, apesar dos avanços científicos, ainda precisamos viver em comunidade.



Imagem XIX - Câmera entrando na Terra versus a visão dos cidadãos de Bacurau, através do binóculo que observa a usina que controla o abastecimento de água na cidade.

Após a parada na usina, segue-se a sequência do velório da líder comunitária da cidade, uma mulher negra e avó de Teresa, uma médica negra que leva medicamentos para sua comunidade. A sequência do velório evidencia a união da pequena Bacurau e as interferências tecnológicas que se cruzam com a cultura local. Nessa mesma sequência, vemos um repentista sentado com seu instrumento e um homem usando uma camisa de algum time esportivo de Los Angeles, Estados Unidos.

As contribuições de Georges Didi-Huberman (2015), inspiradas pelo pensamento de Walter Benjamin e Aby Warburg, estabelecem um paralelo interessante com nossas discussões sobre o tempo no cinema contemporâneo. Assim como a história da arte revela

camadas ocultas e conexões inesperadas, o cinema nordestino nos convida a explorar as dobras do tempo e a desafiar as narrativas convencionais. Ele complementa:

O paradoxo do anacronismo encerra seu desenvolvimento a partir do momento em que a temporalidade das imagens começa a brincar com todos os sentidos da cronologia e atinge, desse modo, o estatuto lógico e narrativo do saber histórico; a partir do momento em que o historiador de arte se dá conta de que, para analisar a complexidade dos ritmos e de seus contrarritmos, das latências e de suas crises, das sobrevivências e de seus sintomas, é preciso, com efeito, “tomar a história a contrapelo”. O que Benjamin aprendeu com os historiadores da arte idealistas ou positivistas é que “a história da arte não existe”. Mas o que aprendeu com Warburg - alguns outros - é tanto quanto “hirripilante”, ainda que seja expresso de forma mais positiva: a história da arte é uma história de profecias. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.108)

Os filmes, como expressões artísticas contemporâneas, desempenham um papel fundamental na construção da nossa compreensão do tempo. Ao analisarmos os filmes selecionados para nosso estudo, bem como outras obras cinematográficas, percebemos que a história das imagens é intrinsecamente subjetiva e, de certa forma, inventa o próprio tempo. Essas obras não apenas refletem o presente, mas também contêm prenúncios do futuro e revelações ocultas. Como pesquisadores e historiadores da arte e da imagem contemporânea, nossa tarefa é ir além da superfície, capturando as pistas subjacentes daquilo que foi construído antes de nós (DIDI-HUBERMAN, 2015).

O conceito de “imagens a contrapelo”, mencionado por Didi-Huberman (2015), nos convida a desviar do rumo linear da história cultural. Essas imagens desafiam as narrativas convencionais, revelando camadas ocultas e perspectivas alternativas. No contexto alemão, pensadores como Walter Benjamin e Aby Warburg enfrentaram o desafio de construir uma identidade nacional em um país que se organizava em pequenos reinos e feudos até o auge da Modernidade no final do século XIX. As imagens, nesse contexto, desempenharam um papel crucial na construção da ideia do que significava ser “germânico”.

A experiência temporal no cinema transcende a mera sucessão de quadros. Ela se torna uma qualidade subjetiva, vivida e sentida pelo espectador. A montagem, a escolha das

cenas, a trilha sonora e outros elementos contribuem para essa experiência única. O olhar imaginário transforma o real em algo imaginário, mas, ao mesmo tempo, também confere realidade àquilo que vemos na tela (DELEUZE, 2005).

Ao considerarmos o Brasil a partir da perspectiva da região Nordeste, deparamo-nos com um paradoxo intrigante: a presença do anacronismo, que se ancora em elementos deslocados de seus contextos históricos originais para criar uma falsa ideia de “pureza” cultural. Por outro lado, as imagens que desafiam as expectativas do imaginário hegemônico potencializam essa atmosfera anacrônica, brincando com a cronologia. Quando as imagens se tornam simultâneas a diferentes momentos históricos, desafiam a linearidade do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015). Isso é especialmente evidente nos paralelos com os bandos de cangaceiros, que têm sido objeto de nossa pesquisa desde o início.

A própria metodologia de análise cinematográfica desempenha um papel crucial na montagem e remontagem do tempo. No pensamento de teóricas como Nicole Brenez (2014), a abordagem analítica vai além do convencional. O figural, entendido como uma força revolucionária na mimese cinematográfica, não se limita à decodificação de enredos e estruturas narrativas clássicas. A análise fílmica compreende como o cinema, independentemente de sua origem geográfica, cria significados e sentidos por meio de elementos visuais, sonoros e temporais (BRENEZ, 2016).

A análise fílmica, à luz do pensamento de Nicole Brenez (2016), nos convida a transcender a mera representação visual e a explorar como o cinema pode se tornar uma linguagem revolucionária. Não estamos buscando obras que simplesmente representem o Nordeste; essa tarefa seria impossível dada a complexidade dessa região. Em vez disso, propomos análises críticas que partem dos desvios presentes nas imagens cinematográficas, incluindo aqueles relacionados ao tempo. Esses desvios nos permitem vislumbrar outras forças que emergem nos filmes contemporâneos, conectando-se ao fenômeno político das imagens disruptivas.

Ao examinarmos filmes, não devemos nos limitar ao que está evidente na tela. Os desvios e elementos não convencionais são igualmente importantes. Esses desvios podem se manifestar em diferentes aspectos: temporalidade, narrativa e estilo. Ao analisá-los, outras forças emergem, muitas vezes ocultas à primeira vista. Essas forças podem ter natureza política, social ou cultural, e nos permitem enxergar realidades mais profundas e complexas.

O que o tempo oculta em *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Boi Neon* e *Bacurau*? Além de tensionar questões relacionadas à masculinidade colonial dominante e às estéticas subversivas contemporâneas, o tempo emerge como um elemento fundamental da linguagem cinematográfica. O tempo, na linguagem cinematográfica, não é meramente uma dimensão cronológica. Ele provoca e revela caminhos possíveis para interpretarmos a realidade. Ao examinarmos esses filmes, devemos considerar não apenas o que está visível na tela, mas também os aspectos subjetivos que o tempo carrega consigo.

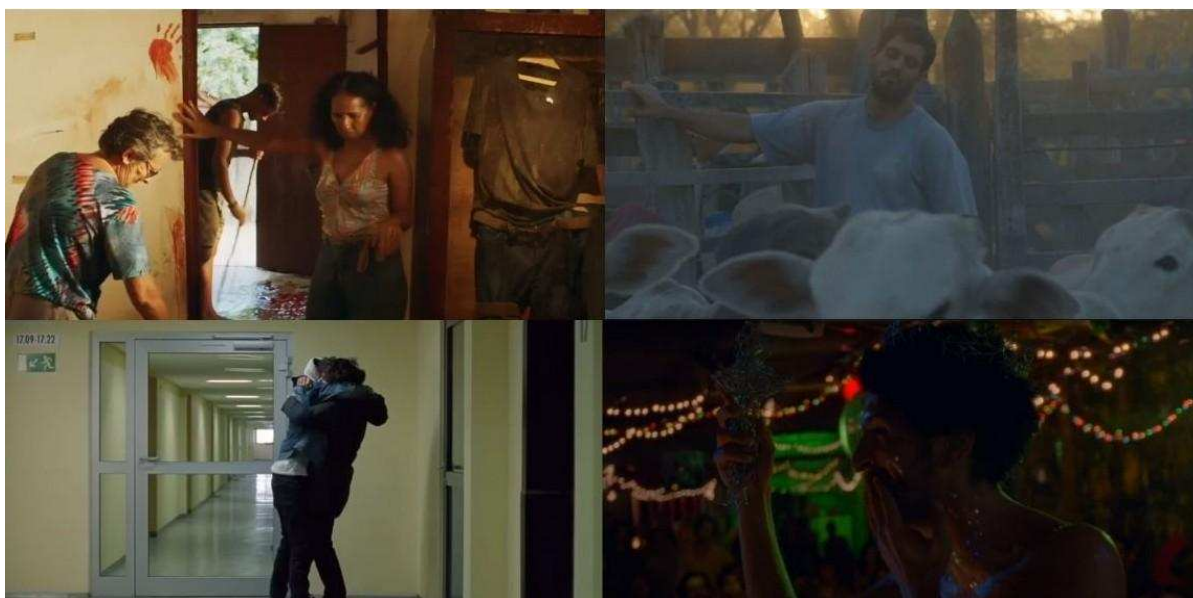


Imagem XX - A mão de sangue no Museu, após o contra-massacre em *Bacurau*. Iremar observa e tange os bois em *Boi Neon*. O abraço violento entre os irmãos Donato e Ayrton em *Praia do Futuro*. Clécio Wanderley, como fauno, conduz o espetáculo *A Polka do Cu* em *Tatuagem*.

Quais realidades foram suprimidas em nome da continuidade ordenada do tempo? Como as imagens nos conduzem aos limites das camadas mais profundas da própria linguagem cinematográfica? Quando o tempo se torna simultâneo a diferentes momentos históricos, ele desafia nossa compreensão convencional. Esses desvios podem revelar realidades ocultas, subvertendo narrativas hegemônicas. A subjetividade da cultura, muitas vezes suprimida em nome da continuidade, emerge por meio desses desvios.

As imagens políticas não devem ser reduzidas à sua mera visualidade ou ao conteúdo político explícito. Segundo Jacques Rancière (2017), a política das imagens reside na suspensão do sentido narrativo entre a intenção do produtor e a recepção do espectador. A

eficácia estética da imagem não está apenas no seu conteúdo político, mas sim na articulação de seus elementos e funções ativados em sua circulação social. Assim, a política das imagens transcende o conteúdo manifesto e se manifesta na própria experiência visual e subjetiva (RANCIÈRE, 2017).

As imagens políticas presentes em nosso recorte fílmico estabelecem conexões com outras imagens igualmente disruptivas, desafiando as normas dominantes e instigando uma reavaliação de nossa percepção do mundo. A análise fílmica não deve se limitar ao que está evidente na superfície. Os desvios temporais, narrativos e estilísticos presentes nas imagens cinematográficas revelam realidades ocultas e subvertem as narrativas hegemônicas. Retomando as contribuições de Nicole Brenez (2017), que analisou o filme *Doméstica* (2002) – também dirigido pelo cineasta pernambucano Gabriel Mascaro –, podemos aplicar suas reflexões não apenas aos filmes da tese, mas também a um escopo mais amplo:

O ponto de vista do filme está em sua estrutura. Graças ao fechamento que se forma entre o sétimo episódio e o primeiro, o filme constrói um trajeto político: leva-nos das imagens de reificação (as telenovelas), às fotografias de família que atestam com crueza a existência de um destino econômico. Duas meninas crescem juntas com todo o companheirismo, uma se torna empregada da outra e, como diz a patroa com aterradora violência simbólica, má consciência e hipocrisia: “Precisei me afirmar como dona da casa”. Durante o filme, é a noção de “domesticação” que aparece: a alienação de si mesmo pela força latente das obrigações familiares, o consentimento tácito, a automutilação psíquica - isso tanto do lado dos senhores como dos escravos. (BRENEZ, 2017, p. 84)

A análise de Nicole Brenez nos interessa profundamente, especialmente porque ela aborda as experiências temporais distintas com base no espaço (território) e na classe social dos indivíduos que habitam o Nordeste brasileiro. A compreensão do trabalho no Brasil é marcada por uma história complexa. A exploração da mão de obra escravizada por séculos deixou marcas profundas. Além disso, a relação política de privilégio extremo das elites também influenciou a percepção do trabalho. Os fantasmas desse passado ainda ecoam nas imagens do século XXI. Somente no final do século XIX, com a chegada dos imigrantes europeus e asiáticos, as elites brasileiras começaram a formalizar e burocratizar a contratação de funcionários. No Nordeste, essa relação foi ainda mais tardia, uma vez que o Brasil, como afirmou Sérgio Buarque de Holanda (1997), é uma terra de muitos barões, homens que organizam a República, mas que são herdeiros dos fazendeiros e latifundiários que detêm a terra, os bens e as vidas.

O ponto de vista de um filme está intrinsecamente ligado à sua estrutura. A maneira como a história é contada e organizada influencia profundamente nossas percepções dos eventos. A não linearidade presente em filmes como *Doméstica* e outros abordados até aqui nos permite criar conexões entre momentos aparentemente distantes, como a escravização e o trabalho formal. Essa estrutura não convencional nos conduz a um trajeto político, onde é possível, a partir das imagens, construir uma crítica decolonial e estética sobre a luta de classes (quase castas) no Brasil. No Nordeste, como mencionado várias vezes, o trabalho sofreu o peso do poder oligárquico, que até os dias de hoje controla diferentes espaços e estruturas nos nove estados que compõem a região.

Ao estabelecer um paralelo entre os filmes *Doméstica*, *Boi Neon* (do mesmo diretor) *Praia do Futuro*, *Tatuagem* e *Bacurau*, deparamo-nos com uma encruzilhada temporal que transcende uma narrativa simplista. Essa exploração mais profunda das relações sociais e econômicas em um vasto território é delineada pelas imagens de reificação presentes nas telenovelas, fotografias de família e obras artísticas. Essas imagens, muitas vezes símbolos de poder, atestam a existência de um destino econômico para uma imensa multidão movente que, na região, é praticamente escravizada ou expulsa pelos processos migratórios em nome de um suposto discurso de prosperidade.

As telenovelas, frequentemente associadas à alienação e à superficialidade, desempenham um papel significativo na perpetuação de estereótipos²⁷. Essas produções audiovisuais, incluindo aquelas disponíveis em serviços de streaming, moldam nossas percepções de mundo e, ao mesmo tempo, reforçam representações simplificadas e muitas vezes distorcidas. Por outro lado, as fotografias de família oferecem uma perspectiva mais pessoal e crua. Elas capturam a vida cotidiana, as relações afetivas e, no contexto do destino econômico, revelam autenticidade e menos idealização.

A noção de “domestificação”, emprestada da análise de Nicole Brenez (2017), é transportada para o nosso recorte de filmes. Essas obras também exploram modos de sujeição às normas e obrigações impostas pela sociedade e pela família, ambas herdeiras da colonialidade do poder. A alienação de si mesmo, o consentimento tácito e a automutilação

²⁷ A atual novela das 18h na Rede Globo, *No Rancho Fundo* (2024), produzida pela maior emissora televisiva da América Latina, foi alvo de críticas por reproduzir os estereótipos da pobreza, sujeira e atraso associados ao povo nordestino. Houve repercussão midiática e em redes sociais. Elegemos uma matéria sobre a questão do jornal *O Povo*, Fortaleza, Ceará, que saiu no dia 02 de Abril de 2024. Link: [No Rancho Fundo: ator cearense rebate críticas a caracterização nordestina \(opovo.com.br\)](https://www.opovo.com.br/2024/04/02/no-rancho-fundo-ator-cearense-rebate-criticas-a-caracterizacao-nordestina/)

psíquica são temas abordados em *Doméstica*, mas também estão presentes em *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Boi Neon*, *Bacurau* e no contexto fora das telas. Sejam senhores ou trabalhadores do campo, todos estão sujeitos a essas forças latentes.

A violência simbólica é uma forma de controle que opera de maneira sutil, mas profunda. Ela permeia as relações de classe, gênero, raça e poder. O tempo passado transcende a mera narrativa e nos conduz ao presente, com pistas do futuro. Essa dinâmica remodela as estruturas de controle, inclusive as imagens que perpetuam essas formas de sujeição. A pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2021) nos convida a explorar as imagens de Èsìé, uma coleção de mais de mil esculturas de pedra que chamaram a atenção do mundo ocidental desde 1933.

Em sua análise, Oyèwùmí investiga as imagens de Èsìé, explorando sua significância cultural e histórica na perspectiva iorubá. Essas esculturas de pedra, muitas vezes negligenciadas ou mal compreendidas pelo olhar ocidental, carregam consigo uma riqueza de simbolismo e memória. Através do pensamento iorubá, Oyèwùmí nos convida a questionar nossas próprias concepções e a considerar como essas imagens foram moldadas por diferentes contextos culturais. Ela nos lembra que a interpretação das esculturas de Èsìé não pode ser divorciada de sua origem e significado dentro da tradição iorubá.

As imagens de Èsìé, quando vistas através da perspectiva iorubá, nos ensinam sobre a complexidade da história, a multiplicidade de significados e a importância de considerar diferentes vozes e culturas. A pensadora Oyèrónké conclui:

Há muito que pessoas dedicadas à investigação se preocupam com a relação entre arte e ordem social e se a arte reflete a sociedade ou responde ao mesmo princípio estrutural da organização social. Drewal e H.J. Drewal afirmam corretamente que “a estrutura das artes e a estrutura da sociedade são homólogas e refletem a preferência estética e iorubá, porém, de modo mais importante, essas estruturas são manifestações concretas da concepção de natureza, da existência e do ser para os povos iorubás. Elas articulam o pensamento ontológico”. As origens das imagens de pedra de Èsìé, como vieram a ser conhecidas, permanecem um grande mistério, especialmente porque, aparentemente, não se originaram no local atual, mas parecem ter sido transportadas para lá. (OYÈWÙMÍ, 2021, p.173)

As imagens, cenas e arquivos rizomáticos de discursos visuais e sonoros, assim como as esculturas de pedra de Èsìé, foram transpostos para o cinema brasileiro contemporâneo,

especialmente aquele criado no território espacial da região Nordeste. No entanto, essa influência não se limita apenas a esse contexto geográfico; ela reflete a preferência estética de um povo em constante transformação. Essa preferência estética está intrinsecamente ligada às paisagens urbanas e do sertão-mar, bem como às questões existenciais que emergem do tempo dilatado nessas paisagens marcadas pela cultura colonial e oligárquica.

O pensamento ontológico ocidental desempenhou um papel significativo na articulação das imagens cinematográficas. Essas imagens, assim como a experiência dos povos iorubás nigerianos, foram transportadas de um espaço geográfico para outro, continuamente. No entanto, assim como lá, a origem dessas imagens permanece incerta, e a pureza da imagem é questionável; ela é bricolada, composta de influências múltiplas. Enquanto as esculturas de pedra de Èsìé transitaram pelas diferentes cidades e regiões da Iorubalândia, as inúmeras transferências culturais que chegaram ao Brasil atravessaram o Atlântico.

O cinema, como fio condutor da história, nos apresenta um imenso painel estético, político e temporal. Além da linha ocidental, é crucial reconhecer a influência oriental, africana, árabe e asiática. Essa complexidade cultural enriquece nossa compreensão da arte cinematográfica e nos convida a olhar e sentir além das fronteiras geográficas e temporais.

4.3 PARALELOS TEMPORAIS, CINECLUBISMO E CINEMA

A atividade cineclubista²⁸ deixa marcas profundas, tanto em criadores quanto em espectadores do cineclubismo. Nunca saberemos com precisão qual será a próxima encruzilhada que os filmes nos apresentarão. Encontro, atalho, associação, comparação e afecção são conceitos que vão além das palavras; eles também refletem a relação do corpo com as imagens. O corpo no cinema acompanhou a gramática e a linguagem fílmica (CARRIÈRE, 2014). Além disso, o cinema tem o poder de libertar e influenciar a literatura e outras formas de arte (BAZIN, 2014).

²⁸ Durante os anos de 2011 a 2013 participei do projeto **Cine Arte Clube**, sob a coordenação da realizadora e professora Dra. Adriana Botelho. Fazíamos exhibições no campus da Universidade Federal do Ceará, então Campus do Cariri, e em outros espaços públicos das cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha (Cariri cearense). Em 2012/2013 fui contemplado pelo **Edital Cinema e Vídeo** da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará na categoria de **Cineclube**.

O filme *Limite* (1931), dirigido por Mário Peixoto e lançado pelo Chaplin Club²⁹, exemplifica como o cinema brasileiro pode servir de inspiração para outras formas de expressão artística. A interação entre cinema e literatura, por exemplo, é uma via de mão dupla, com cada meio retroalimentando o outro.

A personagem Macabéa, da literatura, é o oposto da personagem Cléo. O romance é de 1977, e é provável que Clarice Lispector tenha assistido ao filme *Cléo das 5 às 7*, de Agnès Varda, quinze anos antes, em 1962. O filme *A Hora da Estrela* (1985), dirigido por Suzana Amaral, também parece se aproximar da maneira como Varda retrata as mulheres em seus filmes, como *Réponses de femmes: notre corps, notre sexe* (Agnès Varda, 1975).

Macabéa é uma mulher simples, pobre e desprovida de autoconhecimento. Ela representa a invisibilidade social e a falta de identidade do povo nordestino que migra para o sudeste em busca de trabalho. Por outro lado, Cléo, de Agnès Varda, é uma cantora famosa e glamourosa, mas também enfrenta uma crise existencial. A contraposição entre essas personagens nos leva a refletir sobre as diferentes facetas da feminilidade e da busca por sentido na vida. Ambas precisam lidar com o veredicto da morte.

A presença de mulheres fortes e vulneráveis nos filmes de Varda pode ter inspirado a criação de Cléo e, indiretamente, de Macabéa. A maneira como Varda humaniza suas personagens femininas transcende estereótipos e oferece uma visão mais profunda da experiência feminina. No cenário contemporâneo, observamos cada vez mais esses paralelos e outros modos de inspiração recíproca entre as criações audiovisuais, literárias e outras formas de arte.

As imagens do interior da sede do *Chão de Estrelas* nos mostra indivíduos sentados ao redor de mesas, em um ambiente descontraído e com pouca iluminação. Há garrafas e copos das mesas e a atmosfera é acolhedora e casual. Essa cena pode refletir a década de 1970 no Brasil, um período de busca por liberdade e autenticidade. Nesses momentos, *Tatuagem* questiona a própria ideia de Nação, portanto, de nordestinidade. Como o Estado, que deveria acolher e assegurar a cidadania e democracia persegue, exila e extermina os considerados subversivos à ordem? Essa ordem é criada a partir de quais parâmetros? O que significa a ordem em um Estado que foi tomado por militares? Como o Nordeste entra na cena ditatorial?

²⁹ O cineclubismo no Brasil começou com o Chaplin Club, fundado em 1928 no Rio de Janeiro. Esse marco foi seguido por outros cineclubes, como o Clube de Cinema de São Paulo, fundado em 1940.

Os cenários, paisagens e canções - especialmente - nos levam ao complexo arquivo que remete à arte, música e cinema brasileiros durante a Ditadura Civil Militar. As imagens de intimidade versus ocupação do espaço público, torna *Tatuagem* um filme de disputa. Uma disputa pela memória de um tempo através das perspectivas de artistas nordestinos. Uma disputa da própria narrativa que, na grande maioria das vezes, inviabiliza testemunhos dos que foram propositadamente silenciados em momentos de violência extrema. A violência esteve presente durante toda a história do Brasil (RIBEIRO, 1995). Por que usamos a expressão “descoberta” quando milhões de pessoas habitavam as três Américas pré-invasão ibérica?

As disputas seguem ávidas na contemporaneidade. As batalhas em *Tatuagem* buscam não apenas resgatar a memória da violência, mas também desafiam a invisibilidade como herança colonial e ditatorial. As imagens em *Tatuagem* ecoam, e imortalizam, as vozes das vidas que foram propositadamente excluídas naquele tempo. A resistência cultural e artística é outra linha que nos permite cruzar os períodos distintos. A produção de artistas individuais, coletivos e até mesmo a crítica artística esteve presente nas fases da nossa história moderna: império; república; ditadura; redemocratização; golpe; as últimas disputas eleitorais.

A violência como repetição parece ser um dos elementos mais intrínsecos ao cinema brasileiro. Assim como a mídia, a produção audiovisual não consegue escapar das repetições e condutas de uma sociedade e cultura organizadas a partir do cárcere, do controle e da violência sobre corpos que não são dignos de luto (BUTLER, 2019). Exemplos como Canudos na Bahia, o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto no sul do Ceará e os campos de concentração de seca, onde refugiados adoecidos foram vítimas das tramas da ordem e do poder, ilustram como as elites políticas orquestraram o extermínio de povos.

Em 1986, o diretor Rosemberg Cariry lançou o documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, que aborda os resquícios de um extermínio conhecido como o primeiro massacre aéreo da história do Brasil. Em minha dissertação³⁰ e em artigos, analisei esse documentário entre os anos de 2014 e 2016. *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* é um filme que reúne depoimentos e imagens que relembram o massacre sofrido pela comunidade liderada por José Lourenço. Localizada em um sítio no sertão do Ceará, a comunidade

³⁰ Artigo “Corpos Dissidentes: o documentário da subversão no interior do nordeste brasileiro”. Autores: Samuel Macêdo do Nascimento e Leandro Colling. Revista Observatório, v. v.2, p. 28-42, 2016. Link: [Vista do CORPOS DISSIDENTES: o documentário da subversão no interior do nordeste brasileiro \(uft.edu.br\)](http://uft.edu.br/Vista_do_CORPOS_DISSIDENTES:_o_documentario_da_subversao_no_interior_do_nordeste_brasileiro)

Caldeirão foi fundada pelo beato paraibano nos moldes socialistas. No entanto, o local se tornou alvo das autoridades políticas e religiosas após a Intentona de 1935, desencadeando ódio ao comunismo e evocando lembranças de Canudos. Esse episódio dramático na história do Nordeste brasileiro expõe as tramas do poder e da ordem que resultaram no extermínio de povos vulneráveis.



Imagem XXI - Tempo de resistências: museu e placa em *Bacurau*; Konrad (penetra o companheiro), e Donato e Ayrton visitam a praia movente na Alemanha em *Praia do Futuro*; Paulete dança e Arlindo encontra as mulheres de sua família em *Tatuagem*; Iremar acorda (seu banheiro é o espaço do curral) e Galega se depila na boleia do caminhão em *Boi Neon*.

A insubmissão pode desafiar o fluxo do tempo? Os filmes *Bacurau* e *Tatuagem* oferecem pistas sobre a resistência à ordem tirânica. Essas obras cinematográficas nos conduzem a um jogo de disputas temporais, onde garantir o futuro requer uma abordagem paradoxal: organizar para desorganizar.³¹ O ato de desaparecer dos dados e mapas da Internet

³¹ A canção homônima do álbum “Da Lama ao Caos”, lançado por Chico Science & Nação Zumbi em 1994, é uma referência importante. Este disco é considerado um marco artístico brasileiro que aborda a questão do surgimento da Internet e das novas tecnologias. “Da Lama ao Caos” apresentou um som revolucionário, mesclando funk rock com maracatu, embolada, psicodelia e música afro. Além disso, foi o disco que inaugurou a cena Manguebeat e exerceu forte influência no cenário musical brasileiro dos anos 90. Sua capa, desenvolvida pelo cineasta Hilton Lacerda, é uma colagem que reflete a estética do movimento.

leva a comunidade a se autodenominar como iguais e dominadores, formando um grupo hostil.

No entanto, o próprio significado da palavra “bacurau” – uma ave de hábitos noturnos que se camufla – reflete a capacidade das pessoas da comunidade local de se adaptarem aos conflitos e elaborarem estratégias para enfrentar a escuridão (metaforicamente e literalmente). A reflexão sobre a insubmissão e a resistência nos convida a explorar como o cinema pode revelar as complexidades da luta contra sistemas opressivos e como as narrativas cinematográficas podem disputar o tempo.

O filme *Praia do Futuro* aborda questões profundas relacionadas à violência simbólica, à figura paterna e ao estado paternalista. Esses temas não apenas afetam mulheres, crianças e LGBTQs, mas também impactam os próprios homens que não se encaixam nas normas tradicionais de masculinidade. No filme, percebemos como essa violência está presente nas relações familiares e sociais. O “pai” de Donato, representado pela figura do salva-vidas veterano, também desempenha um papel importante. Ele personifica a masculinidade tradicional, rígida e opressiva, que exige conformidade e rejeita qualquer desvio.

Os traumas vivenciados por Donato e Konrad têm um impacto profundo em suas vidas. Donato precisa sempre estar nesse lugar de estrangeiro, pois não consegue suprimir a violência inerente à estrutura da sociedade em que ele nasceu. A praia do futuro, cenário central do filme, simboliza a busca por um destino diferente, a esperança de um futuro melhor. No entanto, essa praia também é um espaço de confronto com os próprios fantasmas e traumas do tempo.

O filme *Boi Neon* aborda questões profundas relacionadas à vida no Nordeste brasileiro, especialmente nas periferias dessa região. *Boi Neon* retrata um cenário de trabalho árduo e mal remunerado, especialmente na atividade da vaquejada. Essa prática, comum no Nordeste, envolve a derrubada de bois por vaqueiros montados a cavalo. Os personagens do filme enfrentam condições desiguais, onde o esforço muitas vezes não se traduz em recompensas justas. A exploração do trabalho é uma realidade que permeia a vida dessas pessoas. O filme estabelece um diálogo temporal com as pautas e lutas das/dos trabalhadores/as brasileiros/as.

A relação entre os personagens e os animais (bois, cavalos) é simbólica e histórica. Ela reflete a conexão ancestral entre o homem e os bichos, bem como a exploração desses animais

para fins econômicos. A superioridade humana em relação aos animais é evidente, mas também há momentos em que essa hierarquia é questionada. O filme nos convida a refletir sobre nossa posição na natureza e nossa responsabilidade para com os seres vivos.

O conceito de “homem bicho” sugere uma dualidade entre nossa humanidade e nossos instintos animais. O filme transita entre esses polos: vulnerabilidades e desejos. Além disso, o filme estabelece um diálogo com outras produções cinematográficas, incluindo filmes hollywoodianos do gênero Western. Essa intertextualidade nos leva a questionar como diferentes obras abordam temas semelhantes, especialmente no contexto da construção dos gêneros cinematográficos e suas temáticas, como a conquista do Oeste e a exploração dos grandes sertões.

Os filmes mencionados ou analisados até o momento, sejam eles do Nordeste ou não, também nos conduzem por uma trajetória temporal do cinema. Ao longo dessa jornada, percebemos como o cinema, seja o francês, o estadunidense ou outros, frequentemente precisa lidar com a história da violência. Exemplos marcantes incluem os períodos das guerras mundiais, que aceleraram a linguagem cinematográfica e deram origem aos chamados “novos cinemas” (BAZIN, 2014).

Esses filmes, independentemente de sua hegemonia, remodelam a história do cinema, sua forma e seu conceito de tempo. O *Neorrealismo Italiano*, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Cinema Novo* brasileiro e outros movimentos mais subversivos introduziram elementos como cortes abruptos, imagens aceleradas e repetições. Essa linguagem cinematográfica disputa os sentidos do mundo enquanto também escreve sua própria história visual. No contexto brasileiro, temos movimentos como *A Boca do Lixo*, a *Chanchada*, a *Pornô-Chanchada* e a *Retomada* como movimentos subsequentes. Além disso, o cinema contemporâneo do Nordeste, que é nosso objeto central, recebe uma riqueza crítica tanto em termos de linguagem quanto de temporalidade. O cinema contemporâneo pode ser comparado a um polvo, cujos tentáculos se conectam a diversas trajetórias da imagem, em constante movimento e transformação

Seria correto afirmar que o acréscimo e o acúmulo de imagens no cinema contemporâneo inauguram o que Didi-Huberman (2016) denomina de “tempo da revolta”. Para compreender essa afirmação, Didi-Huberman recorre ao pensamento de Albert Camus, escritor argelino cuja trajetória foi profundamente marcada pela questão colonial francesa e

pelas tensões inerentes à condição estrangeira. Camus, em sua própria escrita, explorou essas complexidades.

As imagens que povoam o cinema contemporâneo carregam consigo uma carga de contestação e insurgência. Elas não se limitam a representar a realidade; ao contrário, desafiam, questionam e subvertem. Essa revolta visual é um reflexo das transformações sociais, políticas e culturais que permeiam nosso tempo. Assim como Camus, que enfrentou dilemas existenciais e éticos em meio a um contexto colonial, as imagens cinematográficas também se debatem com suas próprias contradições. Elas nos convidam a refletir sobre nossa posição no mundo, nossas responsabilidades e nossas lutas. O cinema contemporâneo, portanto, é um espaço onde a revolta se manifesta de maneira rizomática, desafiando as convenções e ampliando nossos horizontes perceptivos

“O tempo da revolta seria, então, o tempo de um presente desejante, de um presente desejado, movendo-se em direção ao futuro pelo próprio gesto de produzir uma mudança: um presente que contesta a si mesmo pela potência do desejo que lhe escapa” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.319). A revolta, portanto, transcende sua mera condição de resposta. Ela se manifesta como uma busca incessante por desvios nas imagens que compõem o cenário contemporâneo do Nordeste. Esses desvios, por sua vez, não são meras subversões formais; eles reconfiguram os sentidos, significados e construções associadas à região. A revolta, como um fio condutor, tece uma narrativa que desafia as convenções, questiona as estruturas e espraia outros horizontes perceptivos.

O cinema contemporâneo brasileiro emerge como um espaço para essa revolta visual. As imagens cinematográficas, ao contestarem a si mesmas, também nos convidam a refletir sobre nossa própria posição no mundo. O desvio, como força motriz, impulsiona essas transformações, escapando das limitações impostas pelo presente e apontando para futuros possíveis. Assim, o Nordeste, em sua multiplicidade de vozes, olhares e corpos, é reinventado pelas imagens que se rebelam contra o estabelecido.

O cinema, como um espelho dessa revolta, nos oferece um panorama dinâmico e complexo, onde as fronteiras entre o real e o imaginário se dissolvem. O presente desejado, em sua potência, nos convida a participar ativamente desse processo de reconfiguração, desafiando-nos a olhar para além do que já conhecemos e a abraçar o inesperado. A revolta nos lembra que o presente não é apenas um ponto no tempo, mas um campo fértil para a reinvenção e a busca por sentidos mais amplos e profundos.

A chegada de Júnior em *Boi Neon* é um acontecimento importante. Existe uma tensão sexual entre Iremar e Júnior que não se concretiza. Júnior também terá uma relação sexual com Galega, formando um trisal não consentido. Nas sequências, encontramos diferentes camadas temporais, como as próprias redes armadas no caminhão de bois. Ao fundo, vemos uma janela que representa o próprio filme, o extracampo. No primeiro plano, Iremar observa a chegada do estranho, o que lhe causa incômodo naquele momento.

Cacá, encantada com o homem de aparelho nos dentes e longos cabelos, faz perguntas. Nesse momento, Iremar é violento com a menina e diz que ela não tem pai. Há inúmeras camadas: a ausência da figura paterna na história do Brasil e, portanto, do Nordeste. A forma bruta que o “homem” precisa adotar para impor respeito contrasta com a forma “afeminada” de um homem que renega seu acesso à dominação. Entre as redes, outro homem está deitado e testemunha, mudo, o acontecimento. Os elementos da madeira, dos tecidos e da precariedade podem remeter à própria história temporal do cinema brasileiro. Mesmo que pareça hiperinterpretação, o personagem Júnior é vivido pelo ator Vinicius de Oliveira, que interpretou a criança no filme *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998), um marco do nosso cinema.

Mais uma vez, a viagem como cerne do cinema brasileiro se apresenta. Tudo na cena é provisório: a casa, a substituição abrupta de um trabalhador das vaquejadas por um novo, completamente estranho, as relações violentas e o desejo oculto. É no momento em que o personagem Júnior surge que a criança sugere que Iremar e Zé guardam algum segredo. Logo em seguida, Iremar faz a menina chorar, levanta-se da rede e sai da cena, e, como se ritualizasse o abandono parental, diz que ela não tem pai.

Em *Tatuagem*, a estética do *Super-8*, como estética do íntimo, também nos leva a uma viagem no tempo, quando as câmeras analógicas ainda não eram a realidade para a imensa maioria do povo brasileiro. A câmera capta corpos que celebram através do teatro e que mergulham livres nas praias. Em contrapartida, vemos as sequências frias e descompassadas de Arlindo (Fininha) com as mulheres de sua família. Os rostos das mulheres da família de Arlindo contrastam com os rostos coloridos e maquiados das pessoas que compõem o coletivo Chão de Estrelas.

Os corpos de cada pessoa que compõem o coletivo Chão de Estrelas estão sempre abraçados, entrelaçados. O Nordeste setentista, a partir e através de *Tatuagem*, demonstra

como a experiência com a cultura e o território acontece de forma horizontalizada, dependendo do posicionamento político frente à realidade opressora. Depende, inclusive, da forma como seu corpo é lido pela norma. O corpo rebelado projeta na tela aquilo que não pode ser facilmente dito. No caso, a desordem de um momento histórico marcado pelo silenciamento, violência estatal e extermínio dos nomeados por “rebeldes” pelos ditadores.

Os planos abertos, como paralelos do sentido do oceano, marcam as sequências iniciais e finais de *Praia do Futuro*. Como já mencionado, o duelo das cores entre o vermelho e o azul nos traz sensações de quente e frio, tristeza e alegria, saudade e desejo. Os corpos em atrito, com a moto ou a prancha. Atrito corpo a corpo. O abraço violento entre o irmão que não via o outro há muitos anos. O abraço do desejo entre dois namorados fala de uma disputa por fazer parte do tempo do outro, de viver as mesmas paisagens, ainda que transitórias.

A sequência na boate, com iluminação vermelha, remete à ideia de desejo carnal entre o corpo que deseja outro, mas também fala da própria ideia do vermelho que marca a história do corpo, no caso do Brasil, do Nordeste, da presença indígena, do pau-brasil, do sangue que cruza e conecta as diferentes raças. Vivendo na Alemanha como estrangeiro, Donato pode exercer a sua liberdade e reconstruir outros sentidos de masculinidades, distante da sua cultura. Os contrastes entre ser “homem” na Alemanha e ser “homem” no Brasil aparecem na forma como Konrad lida com todos os conflitos existenciais do companheiro cearense.

Praia do Futuro é dividido em capítulos, em diálogo com o melodrama. O gênero literário que marca a cultura brasileira e suas tecnologias de comunicação: imprensa, livro, rádio, televisão, internet e streaming. O filme acessa os sentidos que damos nessa relação de comunicação conflitante, que é violenta e silencia as subjetividades e os desejos proibidos. A estrada, como paralelo do cinema brasileiro e da própria cultura brasileira, marca as cenas finais do filme.

Ao mesmo tempo, como contraponto, temos a presença de Lunga e seu bando em *Bacurau*. Eles são a resposta daqueles que estão cansados de serem violentados. O bando de Lunga é, como já mencionado, um paralelo com o Cangaço, mas também prenuncia a resistência futura. Isso fica evidente na sequência em que ele emerge debaixo do alçapão no museu e ataca o inimigo. Os gestos de empunhar uma arma com as mãos cheias de anéis, de pegar o facão e de matar o inimigo de forma descomunal até se banhar de sangue garantem a batalha.

O Museu de Bacurau ganha novas expografias após o confronto entre os inimigos do Norte global e os cidadãos de Bacurau. No museu, há fotografias de cangaceiros e outros jagunços, armas, facas e outros objetos que remetem a um tempo passado. No entanto, esses objetos ganham vida novamente, sendo acionados no presente para garantir o futuro. Após o ataque, é a mão branca colonizadora que deixa sua marca de sangue na parede. Talvez, se tivessem visitado o museu da cidade primeiro, a estratégia de extermínio tivesse sido adiada.

Em uma sequência central, vemos a reencenação das cabeças na escadaria da pequena igreja. Não são as onze cabeças dos cangaceiros assassinados em Angicos, em Sergipe, e fotografadas nas escadarias em Alagoas; são as cabeças dos inimigos do Norte global, que tramaram, sem grande sucesso, o extermínio de todo um povo. Essa cena é uma poderosa metáfora da resistência e da luta contra a opressão externa.



Imagem XXII - Cabeças na escadaria. Lunga sai do do alçapão no museu. Lunga segura a cabeça em frente ao Museu de Bacurau.

“A identidade da Europa se construiu pelas armas, pela conquista, pela colonização e pela coleta dos objetos. O museu europeu é a prova disso” (VERGÈS, 2023, p.87). Essa citação ressalta como a história europeia está profundamente enraizada na violência e na dominação. Em contraste, o cinema, a arte e os espaços culturais brasileiros estão cada vez mais rompendo e desordenando a lógica temporal dessa conquista, oferecendo novas narrativas, imagens e perspectivas.

5 ENSAIOS PARA CONCLUSÕES FUTURAS

Nos primeiros três capítulos desta pesquisa, exploramos questões relacionadas às masculinidades hegemônicas e desviantes, bem como à raça. Desde o início, destacamos a preocupação de que o recorte analisado seja predominantemente protagonizado por homens, mesmo quando esses homens estão ligados a histórias ou trajetórias dissidentes na produção audiovisual e nas artes em geral. No entanto, mesmo com essa consciência, ainda caímos em armadilhas conceituais.

Ao chegarmos às pistas de conclusão, direcionamos nosso olhar para filmes que, de certa forma, inauguram novas perspectivas sobre o feminismo no Nordeste brasileiro, considerando a multiplicidade de raças. Essas produções cinematográficas nos permitem explorar diferenças, perspectivas e experiências geográficas distintas. Por exemplo, podemos analisar as relações entre a capital e o interior, o urbanismo e o mundo rural, bem como os bairros mais centrais em contraste com os bairros periféricos. Todas essas realidades coexistem no espaço territorial do Nordeste.

No entanto, é importante reconhecer que algumas imagens permanecem ausentes em nossa análise. Essas imagens ausentes representam paisagens, territórios, corpos, histórias e famílias que não foram adequadamente retratadas. Como pesquisadores, devemos continuar buscando essas imagens que faltam, a fim de compreender plenamente a complexidade das experiências no Nordeste brasileiro.

O curta-metragem *Travessia*, dirigido por Safira Moreira em 2017, oferece uma perspectiva profunda sobre a ausência de fotografias de mulheres negras nas famílias negras brasileiras. Safira, uma realizadora do Recôncavo Baiano, uma região marcada por forte ascendência africana, casas de religiões de matriz africana e rica produção artística e cultural, utiliza o filme como plataforma para explorar questões de raça e identidade.

A presença e ausência de imagens são temas centrais na obra. A câmera passeia por uma fotografia anônima, e Safira Moreira, habilmente, fabula sobre o destino daqueles que não tiveram o privilégio de serem retratados. Especialmente significativas são as mães negras, muitas das quais desempenharam papéis fundamentais na formação das famílias oligárquicas, das classes médias e das múltiplas classes sociais. Essas mulheres, frequentemente invisibilizadas, são o foco da discussão.

Poderá uma fotografia capturar o abismo das ausências? Safira Moreira nos convida a refletir sobre as histórias não contadas, as vidas não registradas e propositadamente esquecidas. A ausência de imagens é, em si, uma narrativa poderosa, revelando as complexidades das experiências negras no Nordeste e no Brasil. Em última análise, *Travessia* nos lembra que a fotografia, embora capaz de eternizar momentos, também pode perpetuar o silêncio (SONTAG, 1977). O abismo das ausências persiste, mas a arte nos desafia a preenchê-lo com histórias, memórias e reconhecimento. O filme nos convida a olhar além das imagens visíveis e a considerar as vozes que permanecem ocultas, aguardando sua vez de serem capturadas e celebradas

No início desta tese, abordamos a relação intrínseca entre os homens nordestinos no poder e as figuras das babás negras periféricas. Essas mulheres desempenharam um papel crucial na criação e manutenção das famílias mais influentes da região. Vale ressaltar que muitas dessas famílias descendem dos antigos coronéis, que, em sua maioria, eram proprietários de escravos durante o período colonial. As babás negras, conhecidas no passado como “amas de leite”, desempenhavam uma função vital. Eram levadas para amamentar os filhos brancos dos donos de engenhos e fazendeiros. No entanto, esse trabalho frequentemente envolvia a comercialização desses serviços para outras fazendas, resultando no esgotamento físico dessas mulheres e na privação de leite para seus próprios filhos.

A ingrata missão dessas babás era criar os filhos brancos da elite, muitas vezes à custa de seus próprios filhos, que eram vendidos e privados do direito à própria mãe e a uma infância digna. Mesmo após a abolição da escravidão, o mercado de trabalho continuou a atribuir às mulheres negras a função de babás. No entanto, em vez de permanecerem nas senzalas, elas passaram a habitar as periferias das cidades e a se locomover até as casas dos empregadores por meio de transporte público precário e superlotado. Os trapos cedidos pelos senhores de engenho foram substituídos por uniformes brancos, que, ironicamente, serviam para destacar sua posição social subalterna em locais frequentados pelas elites brancas, como clubes, haras e praias. Por mais de um século após o fim legal da escravidão, as mulheres negras continuaram a criar filhos brancos sem pertencerem às famílias que as empregavam. Elas sacrificam parte de sua própria educação e vida para ver crianças de outra cor e origem crescerem com oportunidades que seus próprios filhos nunca teriam.

Em sintonia com a obra de Safira, a cineasta pernambucana Déa Ferraz dirigiu o documentário *Câmera de Espelhos* (2016) que desafia as convenções cinematográficas e

explora o olhar masculino sob uma outra perspectiva. Com uma equipe majoritariamente composta por mulheres, incluindo diretoras, roteiristas e artistas visuais, o filme se torna um laboratório contra-hegemônico. O experimento se desenrola em Recife, onde a equipe cria uma câmara de espelhos. Nesse cenário meticulosamente montado, um sofá, revistas e uma televisão compõem o ambiente.

A pegadinha é sutil: homens são convidados para uma suposta entrevista de emprego, mas, na realidade, estão sendo filmados. As lentes capturam seus comportamentos, revelando nuances do olhar masculino. A inversão de papéis é o cerne da discussão. As mulheres assumem o protagonismo, questionando e desconstruindo as expectativas tradicionais. O olhar masculino é examinado sob uma nova luz, desafiando estereótipos e revelando as complexidades das relações de gênero. *Câmera de Espelhos* nos convida a refletir sobre como a posição de poder e visibilidade pode moldar nossa percepção e, ao mesmo tempo, como podemos subverter essas normas por meio da arte e do cinema. Afinal, em um cenário de espelhos, quem realmente está sendo observado?

O filme-experimento é intrigante, pois reflete uma tendência crescente: mulheres em Recife e em outros lugares estão cada vez mais envolvidas nas diversas etapas da produção audiovisual, desde a concepção até a distribuição. Pernambuco, em particular, mantém uma relação significativa com as mulheres no campo do audiovisual, contando inclusive com o coletivo “Mulheres do Audiovisual Pernambucano”. Dentro desse estado, políticas públicas mais consolidadas abordam questões relacionadas a editais, distribuição e realização. As mulheres, nesse contexto, desempenham um papel político fundamental no cenário audiovisual. Elas não apenas participam ativamente, mas também oferecem contrapontos essenciais.

Dois filmes em particular, *Travessia* e *Câmera de Espelhos*, emergem como obras disruptivas que questionam as próprias convenções cinematográficas analisadas nesta tese. A história dos realizadores do Nordeste, bem como o que eles retratam sobre a região, frequentemente se concentra na branquitude, heterossexualidade e cisgeneridade. No entanto, grupos socialmente marginalizados, como a comunidade LGBTQ+ e as mulheres³², permanecem

³² Para mais informações consultar o texto “Elas por trás das câmeras” da Associação Brasileira de Cinematografia (07/08/2017). Link: [Elas Por Trás Das Câmeras: Reflexões Sobre As Mulheres No Audiovisual — ABCine](#)

como casos pontuais na criação artística e no universo audiovisual nordestino. Esses filmes, ao desafiar essas normas, ampliam e aprofundam as reflexões sobre o poder no contexto regional.



IMAGEM XXIII: Fotografia de uma mulher segurando uma criança branca no colo, cena do filme *Travessia*. Homens observados por mulheres no filme *Câmara de Espelhos*. Babás, homens e a história do Brasil.

O documentário *Câmera de Espelhos* propõe um exercício instigante: explorar outras possibilidades de criação audiovisual, especialmente aquelas que desafiam os sentidos e significados convencionais da fabulação. Ao examinarmos as histórias do cinema na região, torna-se evidente que o suposto mundo equilibrado, sob a perspectiva da razão ocidental, muitas vezes oprime projetos que buscam as diferenças nas telas ou materializar questões mais experimentais por meio das produções artísticas. Nesse contexto, imagens, histórias, testemunhos e memórias daqueles que, desde o princípio, foram chamados de “desviados” — desviantes das normas familiares, da racionalidade, do Estado e do cinema hegemônico — estão em constante transmutação.

Filmes como esses espereitam as ruínas de um passado multifacetado, que é brasileiro, mas também ameríndio, ibérico, africano e árabe. Tantas matrizes culturais atravessaram o Atlântico para fincar suas raízes e bandeiras no solo nordestino. Em *Câmera de Espelhos*, a câmera não apenas reflete, mas também questiona. Ela nos convida a olhar além das convenções e a explorar as margens, onde as narrativas não convencionais emergem. As mulheres, em sua maioria, lideram esse movimento, desafiando as estruturas estabelecidas e ampliando o audiovisual nordestino.

Em cada filme, encontramos uma teoria sobre cinema, como afirmou Manuela Penafria (2016). É importante considerar que o cinema é um campo vasto e multifacetado, composto por diferentes abordagens teóricas. Uma delas é a chamada “teoria dos cineastas”, que propõe que os próprios realizadores cinematográficos são os mais aptos a refletir sobre a linguagem e os significados do cinema. Nesse contexto, cada filme pode ser visto como uma manifestação teórica, uma vez que expressa escolhas estéticas, narrativas e técnicas feitas pelo cineasta (PENAFRIA, VILÃO, RAMIRO, 2016).

Ao analisarmos obras como *Tatuagem*, *Praia do Futuro*, *Boi Neon* e *Bacurau*, em comparação com filmes como *Travessia* e *Câmara de Espelhos*, podemos identificar diferentes trajetórias e perspectivas. Essas produções nos convidam a pensar em desinvenção, desvio, reinvenção e destruição de sentidos preestabelecidos. Por exemplo, o Nordeste brasileiro, uma região rizomática, é retratado de maneira diversa em cada filme, desafiando estereótipos e oferecendo novas visões sobre sua cultura, arte e subjetividades. Além disso, a técnica audiovisual também desempenha um papel fundamental na construção dessas teorias.

O cinema, como observou Pier Paolo Pasolini, é essencialmente um “plano-sequência infinito” — uma sucessão contínua de imagens e sons que nos transporta para diferentes

mundos e nos faz refletir sobre nossa própria existência. Essa dimensão temporal e espacial do cinema é parte integrante da sua linguagem, e os cineastas exploram-na de maneira única em suas obras. Portanto, ao aprofundar-se na análise cinematográfica, considera-se essas nuances teóricas e estéticas. O cinema é muito mais do que uma simples sequência de imagens; é um campo fértil para a criação e a desconstrução de teorias, e cada filme nos oferece uma janela para compreender o mundo sob diferentes perspectivas a (PENAFRIA, VILÃO, RAMIRO, 2016).

A montagem filmica é um conceito fundamental no campo do cinema, e sua aplicação vai além da simples edição de imagens. A tese também é uma montagem de imagens, sons e palavras. A ideia de que a montagem de uma tese sobre filmes é em si um gesto inventivo, ainda que acionasse todos os filmes criados, nos leva a refletir sobre a infinitude de combinações e análises possíveis. Cada filme é uma peça desse quebra-cabeça, e a montagem é o processo de selecionar, ordenar e conectar essas peças de forma significativa, ou não.

As imagens, nesse contexto, não são apenas elementos visuais; elas carregam consigo significados, memórias e emoções. Quando repetidas, consolidadas ou rompidas, essas imagens criam diferentes narrativas. A montagem, então, é como um artesão que trabalha com esses materiais para construir algo novo e singular. As cadeias, números e técnicas são elementos que compõem qualquer linguagem cinematográfica e audiovisual. As cadeias são as conexões entre os planos, os números referem-se à sequência temporal e espacial, e as técnicas envolvem escolhas de enquadramento, ritmo e transições. Tudo isso contribui para a materialização do “sonho” que é o filme (BAZIN, 2014).

Cada gesto, estética e tempo na montagem são decisões criativas. O gesto do cineasta ao escolher uma determinada imagem, a estética que ele busca transmitir e o tempo que ele concede a cada cena são parte desse processo. E os desvios próprios são as rupturas intencionais, os momentos em que o filme desafia expectativas e nos surpreende. É urgente que prestemos atenção ao antigo hábito mental de considerar o masculino como sinônimo de universal e à tendência de transformar as mulheres em metáforas (LAURETIS, 1987). O mesmo se aplica a outros grupos: LGBTQs, indígenas, retirantes, pessoas negras, PCDs e todos aqueles que se enquadram na categoria de “outridade”. Lauretis (1987) aborda essa questão em termos de discurso, mas também podemos aplicar essa reflexão à imagem, afirmando que o “outro-lugar” está presente aqui e agora, nos pontos cegos ou nos espaços não representados (LAURETIS, 1987).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2003.
- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, MG, n.4, p.9-14, jan.2008.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**/ Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago. – 3.ed - Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: uma invenção do falo** - uma história do gênero masculino (nordeste - 1920/1940). – 2.ed - São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. **Revue Cinemathèque** 6. Paris, Edições Yellow Now, p.98-11, 1994.
- AUGE, Marc. **O sentido dos outros**: atualidade da antropologia. Petrópolis: Vozes, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno César P. de Abreu - Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUSLANDER, Phillip. **Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular Music**. Michigan: The University of Michigan Press, 2006.
- AZEVEDO, Fernando de. **A Cultura Brasileira**. Melhoramentos, Editora da USP, SP, 1971.
- BACURAU. Direção: **Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles**. [S. l.: s. n.], 2019. 1 DVD (131 min).
- BALTAR, Mariana. **Feminismos em tensão**: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. LOPES, In: MURARI, L; NAGIME, M.(Org.). **New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política**. Minas Gerais: Inhamis Studio, 2015. p.40-46.
- BALZAC, Honoré de. **Manual do dândi a vida com estilo** /Honoré de Balzac; Charles Baudelaire; Barbey d’Aurevilly. Organização, tradução e notas: Tomaz Tadeu. – Belo Horizonte: Autêntica, Editora, 2009. – (Coleção Mimo).
- BARBOSA, Andréa. CUNHA, Edgar T. **Antropologia da imagem**. Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2006.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota Sobre a Fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Sousa e Rejane Janowitzer. - 5ª. ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história.** Organização e tradução de João Barreto. - 2. ed.; 4. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento/** Sobre o haxixe e outras drogas; Edição e Tradução de João Barreto. - 1. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia.** (Trad. Sergio P. Rouanet) In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1931.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo –** Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual. 1ª. ed. / Salvador, BA: Editora Devies, 2017.

BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil.** - 2ª. ed. São Paulo: Ed. Contexto, 1992.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL, André. Virar a câmera, estremecer a imagem. **XXVII INTERCOM.** Caxias do Sul – RS, 2004.

BRENEZ, Nicole. Cada Filme é um Laboratório – Entrevista com Nicole Brenez [Entrevista cedida a Raul Arthuso e Victor Guimarães]. **Revista Cinética, Brasil**, ISSN 1983-0343, Fevereiro, 2014.

BRENEZ, Nicole. Por uma história do cinema insubordinado (ou rebelde). **Revista Eco-Pós**, 19 (2), p. 9-13, 2016.

BOI NEON. Direção: **Gabriel Mascaro.** [S. l.: s. n.], 2016. 1 DVD (104 min).

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade:** mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Editora Senac SP, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade/ Judith Butler; tradução, Renato Aguiar.- 3a ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam:** os limites discursivos do “sexo”. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. N-1 Edições, 1ª. ed. / São Paulo/ Novembro, 2019.

CARIRY, Rosemberg. DEBS, Sylvie. **Corisco e Dadá**: apontamentos sobre o filme. Fortaleza: Interarte Editora, 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Fernando Albagli, Benjamin Albagli. – [Ed. Especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Quando sonhar está na moda: a nostalgia do feminino na cultura de consumo. **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.2, p. 149-195, jul./dez. 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. - 1ª edição: abril de 2000. 8ª reimpressão: janeiro de 2010. - São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**: vestuário, comunicação e cultura. – São Paulo: Annablume, 2005.

CODATO, Henrique. A Ambiguidade Homem/Animal em *Mal dos Trópicos* e a dimensão xamânica da Imagem. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | **E-compós**, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2014.

CODATO, Henrique. Notas sobre o queer nos filmes *Tatuagem* e *Praia do Futuro*. **Iberic@l**, 2016, 9, pp.51-58. ffh1-03800667f

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário/ Jean-Louis Comolli; seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta; revisão técnica, Irene Ernest Dias. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **O desvio pelo direto**. In: Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH), pp. 294 a 317, 2010. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf>

COMOLLI, Jean-Louis. Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo (entrevista). In: Catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. **Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo** (Forumdoc.BH), pp. 277 a 287, 2013

CONNELL, R. **Políticas da masculinidade**. Educação & Realidade. 20(2): 185-206 jul/dez. 1995.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. São Paulo: Senac, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I**: a imagem – movimento. Tradução: Stella Senra. Editora Brasiliense S.A., 1983.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo** – Cinema II. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. – São Paulo: Brasiliense, 2005 e 2007 – (Cinema).

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.1/ Gilles Deleuze e Félix Guattari, tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. - São Paulo: Editora: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução: Bento prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 2ª ed. São Paulo: Ed. Editora 34, 2000.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DERRIDA, Jacques. O cinema e seus fantasmas: depoimento.[abril de 2001]. Paris: **Revista Cahiers du Cinéma**. Entrevista concedida a Antoine de Baecque e Thierry Jousse.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: Pós. Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204 -219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes** (org). São Paulo: Sesc-SP, 2017a.

DUBOIS, P. (org.) ; Beatriz Furtado (org.) . **Pós-Fotografia, Pós-Cinema**. 2a.. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2023. 312p .

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik (escultura negra)**. Organização Liliane Meffre; Tradução de Fernando Scheibe, Inês Araújo. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

ENTWISTLE, Joanne. **El cuerpo y la moda: una visión sociológica**. Barcelona: Paidós, 2002.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Adriano Caldas. - Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. – 51ª. Ed. – Rio de Janeiro: Global, 2008.
- FREYRE, Gilberto. **Açúcar**: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil. - 5. ed. - São Paulo: Global, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife, Fundarpe, 1985
- FLÜGEL, J. C. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.
- FORTY, Adrian. **Objetos do desejo**: Design e Sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**. In: _____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Prefácio de Daniel Defert; Tradução de Salma Tannus Machaill. – São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto; Revisão de texto: Antonio de Pádua Danes. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. - São Paulo, 1978.
- FURTADO, Beatriz. Todo Cinema é uma Política. DOC ON-LINE: **REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTARIO**, v. 28, p. 140-156, 2020.
- FURTADO, Beatriz. Quais paisagens? Cava, Caulim, Serra. **E-COMPÓS (BRASÍLIA)**, v. 26, p. 1-17, 2023.
- FURTADO, Beatriz. Fricções entre o arquivo e a prática artística em Natureza Morta/Stilleben. **GALÁXIA (SÃO PAULO. ONLINE)**, v. 48, p. 1-21, 2023.
- FURTADO, Beatriz. Todo Cinema é uma Política. DOC ON-LINE: **REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTARIO**, v. 28, p. 140-156, 2020.
- GARRANDÉS, Alberto. **El Ojo Absorto**: notas sobre el cuerpo em ele cine. Ediciones ICAIC. Calle 23, no.1115, entre 10 y 12, Vedado, La Habana, Cuba, 2014.
- GERBER, Raquel. **Filme e historicidade**: A história do filme, a história no filme o intemporal no filme (o exemplo de Terra em Transe). Poesia, política, a tela e a terra em transe. Cinemas: Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: Ed. Cinemais, nº 38, 2005. p. 99-147.
- GONÇALES, Guilherme Domingues. **Mulheres engravatadas**: moda e comportamento feminino no Brasil, 1851-1911. São Paulo: Intermeios, 2020.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p.223-244.

GOMBRICH, ERNEST H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. – 10. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GUEDES, Cíntia. Notas com imagens fugidias: as armadilhas da temporalidade diaspórica. **Em Construção - Dossiê**: Rio de Janeiro, n.9, p.84-91, jun. 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença** - o que o sentido não consegue transmitir . Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio , 2010.

HIJA DE PERRA. Interpretações imundas de como a *Teoria Queer* coloniza nosso contexto *sudaca*1, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. In: **Revista Periódicus**, 2ª Edição, ISSN 2358-0844, Novembro 2014 - abril 2015.

HOBSBAWN, Eric J. **Bandidos**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. – 4 ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: companhia das letras, 1997.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: evolução do traje moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JOHSON, Randal. STAM, Robert. **Brazilian Cinema**. - Expanded ed. Morninfside ed. Columbia University Press. Printed in the United States of Amereica, 19995.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera/ E. Ann Kaplan; tradução de Helen Potter Pessoa**. - Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAPLAN, E. Ann. **Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze**. New York: Routledge, 1997.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. – 1.ed. –Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAURETIS, Teresa de. **A Tecnologia do Gênero**. Techonologies of gender, Indiana University Press, 1987.

LINS, Daniel. **Lampião: o homem que amava as mulheres**. - São Paulo: Annablume, 1997.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Sobre fazer documentário**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas** / Gilles Lipovetsky ; tradução maria Lucia machado. — São paulo : Companhia das Letras, 2009.

LOEB, Lori Anne. **Consuming angels: advertising and Victorian women**. New York: Oxford University Press, 1994.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. **New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil**. In: MURARI, L; NAGIME, M.(Org.). **New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política**. Minas Gerais: Inhamis Studio, 2015. p.08-12.

LOPES, Denilson. **Madame Satã**. New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, L; NAGIME, M.(Org.). **New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política**. Minas Gerais: Inhamis Studio, 2015. p.126-130.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer/** Guacira Lopes Louro.1 ed.; 1 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUSVARGHI, LUIZA; Silva, Camila Vieira da. **Mulheres Atrás das Câmeras - Cronologia das Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018**. 1. ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019. v. 1. 368p.

LUSVARGHI, L.. Subjetividades feministas e políticas no documentário brasileiro: Petra Costa e Maria Augusta Ramos. **Zanzalá**, v. 9, p. 197-212-212, 2022.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. - São Paulo, Papirus, 2002.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1940)**. São Paulo: Senac, 2007.

MALUF S.W., MELO C.A., PEDRO V. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial** - Campinas, SP: Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético).

MAUROIS, André. **Depois da rainha Victoria, Edward VII: os anos que levaram à Primeira Guerra Mundial**. Tradução de Vera Giambastiani. São Paulo: Globo Livros, 2014.

MBEMBE, Achile. **Crítica da Razão Negra**. Tradução: Marta Lança. Portugal: Antígona, 2014.

McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Tradução: Plínio Dentzien. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de Couro: a estética do cangaço**. – 2 ed. – São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil**; prefácio de Gilberto Freyre; coordenação Estúdio Sabiá, - São Paulo: A Girafa Editora, 2014.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. - São Paulo: Perspectiva, 2010. - (Debates; 54/ dirigida por J. Guinsburg)

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN.(Org.). **Ensaio no Real**. – Rio de Janeiro: Beco de Azogue, 2010.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, I. (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.437-453.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NASCIMENTO, Samuel Macêdo do. **Cinema e as masculinidades desviadas no Ceará contemporâneo**. In: LUSVARGHI, Luiza; ALVIM, Luíza Beatriz; NASCIMENTO, Genio. Cinema, Representação e Relações de Gênero. São Paulo: E-Galáxia, 2018 (p.70 - p.80).

NETO, Lira. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão/ Lira Neto**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

NOGUEIRA, Sidnei Barreto. Orixá não é espírito! Orixá não é espírito! Orixá não é espírito! **Revista Senso: Belo Horizonte**, 30 de Maio, 2017.

OYEWUMÍ, Oyèronké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓCIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras / Rosana Paulino** – São Paulo : R. Paulino, 2011. 98 p. : il. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

PEDROSA, L.B. **ERA UMA VEZ, ERA OUTRA VEZ... A EXPERIÊNCIA DE MULTIPLICIDADE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC. Porto Alegre, 248 páginas, 2022

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

PENAFRIA, Manuela. VILÃO, Henrique. RAMIRO, Tiago. **O Ato da Criação Cinematográfica e a Teoria dos Cineastas**. IN: Propostas para a teoria do cinema. Org: Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça, Denize Correa Araujo. Teoria dos Cineastas – VOL.2 – Editora LabCom.IFP - Covilhã (Portugal), 2016.

PRAIA DO FUTURO. Direção: **Karim Ainouz**. [S. l.: s. n.], 2014. 1 DVD (106 min).

PRECIADO, P.B. Multidões Queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril, 2011.

PUCCI Jr, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o neon-realismo**. – Porto Alegre: Sulina, 2008.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Histórias do Cangaço**. – 5 ed. – São Paulo: Global, 1997.

RAMOS, Fernão (org). **História do cinema brasileiro**, São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo, Martins, 1973.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do Sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. **O destino das imagens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jaques. **Políticas da Escrita**. São Paulo, 34, 1995.

REIS FILHO, Osmar G. Estética e fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser. In: **Fluser Studies**, p.1-13, 2012.

REIS FILHO, O.; REINALDO, G. F. . Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. **E-COMPÓS (BRASÍLIA)**, v. 22, p. 1, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac&Naify, 2003.

RUFINO, Carina Borges. **Tem pra menino?** Disputas discursivas no âmbito comunicacional do consumo de moda agênero. Tese (Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), São Paulo, 2022.

SANTANNA, Denize Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, B.S. MENESES, M. P. (Org). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina. SA, 2009.

SANTOS, D.; FAULHABER, P. A estética do Assombro nas coleções de arte popular de Jacque, Lina e Emanuel. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.228-241, set. 2019.

SANTOS, Matheus Araujo dos. O que o cinema quer da gente é coragem: negritude e dissidência sexual & de gênero nas produções da Rosza Filmes. **Rebeca**, v. 9, p. 158-173, 2021.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem. **Logos** (Rio de Janeiro. Online), v. 27, p. 11, 2020.

SANTOS, Matheus Araujo dos. **Na Quebra**: A Estética da Tradição Radical Preta (FRED MOTEN). São Paulo: n-1; Crocodilo Edições, 2023. (Tradução/Livro).

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, T. Imagens da Primavera Árabe: estética, política e mídias digitais. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 23, p. 35-47, jun. 2012.

SIMILI, Ivana e BONADIO, Maria Claudia (org.). **Histórias do vestir masculino**: narrativas de roupas, beleza, elegância. Maringá: Eduem, 2017.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. 1. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOARES, Thiago. Sensibilidades pop periféricas. **E-COMPÓS** (BRASÍLIA), v. 1, p. 1-19, 2023..

SOARES, T. ;PESSOA BERTO, H.. CORPOS DESORDENADOS, VERDADES EM TENSÃO: AS MULHERES TRANS NOS FILMES A LEI DO DESEJO E TUDO SOBRE MINHA MÃE. **Contemporanea** (UFBA. Online), v. 14, p. 20-36, 2016.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia** - Ensaios. Tradução: Companhia das Letras. Estados Unidos, Farrar, Straus & Giroux, 1977.

SOUTO, M. **INFILTRADOS E INVASORES**: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Belo Horizonte, 208 páginas, 2016.

SPARKE, Penny. **As long as it's pink**: the sexual politics of taste. London: Pandora, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Quem reivindica a alteridade?**. In: Hollanda, H.B. (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. – Campinas, SP: Papirus, 2003. – (Coleção Campo Imagético)

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TATUAGEM. Direção: **Hilton Lacerda**. *[S. l.: s. n.]*, 2013. 1 DVD (105 min).

TSING, Anna L. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Edição Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. - Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VERGÈS, Françoise. **Descolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Traduzido por Mariana Exalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência, 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.