

A representação do sertão nordestino no filme Bem-vinda a Quixeramobim sob a ótica dos Signos de Nordestinidade e da representação de um Nordeste inventado¹

Bárbara BITTENCOURT²

Mirella PESSOA³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Através da análise de conteúdo do longa-metragem “Bem-vinda a Quixeramobim” (2022), do diretor Halder Gomes, o presente artigo pretende analisar se os signos de nordestinidade criados para representar os nordestinos no século XX ainda estão presentes no cinema brasileiro. No caso da afirmativa, entender de que forma esse imaginário continua sendo reproduzido ou está sendo reconfigurado. Através dos estudos de Albuquerque Júnior (1999) e Paiva (2006), procurou-se estabelecer o Nordeste como ideia e, a partir disso, analisar como o filme se assemelha a esta ideia estereotipada e como os novos elementos trazidos contribuem para uma nova forma de se imaginar a região.

PALAVRAS-CHAVE: Nordeste; Signos de Nordestinidade; Cinema; Estereótipos.

INTRODUÇÃO

O Nordeste enquanto região surge, segundo Silveira (2017), como uma invenção construída ao longo do século XX por meio de discursos “nordestinizantes”. Tais discursos começaram a ser definidos após a Primeira Guerra Mundial, quando os brasileiros buscaram identificar e individualizar as regiões do país, separando-as por suas demandas.

Enquadrado em um contexto de seca, miséria, religiosidade e migração, o Nordeste foi aprisionado em “traços unificadores”, arquitetados “através da política, mas consolidados basicamente pela cultura, pela educação e pela mídia” (PAIVA, 2006, p. 22), de forma que a região acabou se tornando um produto social e comercial destes discursos, que criaram narrativas que conduzem a formas de ver a região, traduzindo em estereótipos determinadas imagens (BARBOSA; PAIVA, 2017).

Tais estereótipos são o que a comunicadora Carla Paiva chama de “signos de nordestinidade”, signos uniformizantes do povo nordestino, geralmente apresentados na

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, do Intercom Júnior – XIX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Jornalismo da UFPE - Campus Recife, e-mail: barbara.grbittencourt@ufpe.br

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco - Campus Recife, e-mail: mirella.pessoa@ufpe.br

cultura, e principalmente no cinema (DOS SANTOS; SANTOS, 2017), que acabam por anular a pluralidade e subjetividade de toda uma população e fortalecer a construção de um universo “parado no tempo”, cujo “modelo clichê” continua representando os indivíduos nordestinos de forma muitas vezes estigmatizante (SOUSA; SOUSA, 2017).

Dessa forma, justifica-se a necessidade desta pesquisa pela preocupação da autora em questionar se as produções cinematográficas continuam reproduzindo os signos de nordestinidade criados para representar os nordestinos, ou estão reconfigurando essas representações. Com base nisso, o longa-metragem escolhido como objeto de estudo foi “Bem-vinda a Quixeramobim” (2022), do diretor Halder Gomes. A obra foi selecionada devido à sua atualidade em um contexto de sucesso de filmes ambientados no Nordeste, em sua maioria também protagonizados por Edmilson Filho, ator cearense que interpreta Darlan no longa, como Cine Holliúdy (2012), O Shaolin do Sertão (2016), O Cine Holliúdy 2: a Chibata Sideral (2018), Shaolin do Sertão 2 (2019) e Cabras da Peste (2021).

Além disso, foi considerado o seu alcance nacional, uma vez que é coproduzido pela Globo Filmes. O caráter comercial é fundamental para a análise, já que o filme precisa agradar ao máximo de telespectadores possíveis para obter sucesso. Mas, vale salientar, mesmo que seja dirigido e protagonizado por nordestinos, ele não representa a totalidade de habitantes que residem na região.

Nesse sentido, o objetivo geral é entender a manifestação dos signos de nordestinidade no filme, com base na ideia de uma invenção do Nordeste apresentada por Albuquerque Júnior (1999). Os objetivos específicos, por sua vez, são: estudar a bibliografia acerca da concepção do Nordeste como região; compreender o cinema como construtor de sentidos; mapear os signos de nordestinidade recorrentes nos filmes que retratam a região e, desse modo, investigar se estiveram presentes na obra cinematográfica analisada.

A metodologia utilizada no estudo foi a análise de conteúdo de Fonseca Júnior (2011) e Penafria (2009), apoiada na pesquisa bibliográfica de caráter exploratório. Dessa maneira, analisou-se as mensagens por meio da sistematicidade e confiabilidade, estruturando em três fases: 1) pré-análise; 2) exploração do material, categorização ou codificação; 3) tratamento dos resultados e interpretação, pensando o filme como um relato e levando em conta apenas o seu tema.

Assim, pretende-se, ao examinar o filme “Bem-vinda a Quixeramobim”, entender como a representação da população nordestina acontece atualmente a partir dos signos de nordestinidade, de forma a analisar os pontos positivos e negativos da obra nesse sentido.

A INVENÇÃO DO NORDESTE

Ao longo do século XX, foram reunidos discursos “nordestinizantes” responsáveis por formar a região que hoje conhecemos como Nordeste. Antes disso, existiam apenas duas unidades político-administrativas no Brasil: a “Província do Norte” e a “Província do Sul” (HAYARA; PEREIRA; PAIVA, 2021). Essa divisão simplificava a divisão do país em uma lógica objetiva: no Norte, estava a decadente e dependente economia rural do açúcar e a inexplorada região da Floresta Amazônica; no Sul, estava a capital do Brasil e o centro da economia nacional, que se desenvolvia na moderna, industrial e urbana São Paulo. Além disso, conforme o historiador Albuquerque Júnior (1999), esses espaços eram praticamente desconhecidos entre si devido às grandes distâncias entre eles e o baixo índice de migração interna, levando a uma diferenciação natural de cultura e costumes.

Após a Primeira Guerra Mundial, a sensibilidade *belle époque* que vigorava no país, exaltando sua “tropicalidade exótica” e determinando o meio e a raça como fatores para o atraso da nação, é desconstruída. Assim, os brasileiros voltam-se para si e passam a definir novas formas de se representar, definindo para cada região uma individualidade e um diagnóstico “das soluções para as distâncias encontradas entre as diferentes áreas do país” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 53).

Esse nacionalismo, para o historiador, acentua, na década de 20, “práticas que visavam ao conhecimento do país”, de forma que pudesse se pensar uma forma de superar suas diferenças em prol da unificação. No entanto, ao tentar homogeneizar a nação e a realidade brasileira, mais ainda as diferenças presentes no país emergiram. A primeira delas foi a seca, que levou à criação de órgãos e leis de mitigação do problema. Outros fatores foram o cangaço, as revoltas messiânicas e o medo das revoltas populares, que eram considerados perigosos para a continuidade do domínio dos senhores do açúcar e do algodão (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

As configurações que compunham a Província do Norte se juntaram e teceram elementos para fazer uma nova discussão geográfica do Brasil

para conseguir verbas, o que hoje chamamos de políticas públicas. A partir desse movimento, o Brasil foi distribuído na forma geográfica e o Nordeste que conhecemos hoje. As próprias oligarquias locais pegaram a ideia da seca como forma de captar recursos do governo federal para enriquecer. Eles trabalharam a ideia da seca através da cultura. Parte da oligarquia fomentava a produção de livros... que começaram a fazer uma literatura mais específica sobre o Nordeste com a intenção de valorizar a região, mas, de certa forma, as questões trazidas por eles serviram como discurso político que acabou sendo passado e fortalecido pela mídia. Dessa forma, acabou se tornando uma visão cristalizada. (DOS SANTOS; SANTOS, 2017, p. 3)

Ao mesmo tempo, se desenvolvia a literatura regionalista dos anos 1930, que retratava um Nordeste lírico e saudoso, existente na memória da infância dos autores e de “um passado de tradição que estava se perdendo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 80). Assim, a reunião desses discursos políticos e culturais colaborou para criar narrativas que sugerem formas de ver a região, criando imagens estereotipadas e clichês.

A essas imagens, a comunicadora Carla Paiva dá o nome de “signos de nordestinidade”: “um conjunto de ações, atitudes, símbolos e signos que representam o povo nordestino de uma forma geral. Esses aspectos, normalmente, são apresentados na cultura, especificamente no cinema... através de um olhar estereotipado e segmentado” (DOS SANTOS; SANTOS, 2017, p. 1-2). Esse cenário é preocupante porque, segundo Homi Bhabha (1998), o estereótipo é um instrumento que captura o indivíduo em uma ordem imutável e de repetições, moldando-o, a partir de diferenciações, em um Outro. Dessa forma, ocorre uma hierarquização do sujeito nordestino, inferiorizado em relação aos cidadãos da “Província do Sul”.

O CINEMA COMO CONSTRUTOR DE SENTIDOS

O Cinema, segundo Hayara, Pereira e Paiva (2021), apoiadas na teoria de representação social de Moscovici, de certa forma, sustenta as representações sociais, uma vez que as influências que sofremos do meio que pertencemos ou temos acesso, a cultura e o cinema sendo exemplos delas, estabelecem as associações “com as quais nós nos ligamos aos nossos semelhantes” (p. 39).

Desse modo, apesar do seu caráter mercadológico, o Cinema também possui interesses culturais e intelectuais. Como pontua Galvão (2008, p. 3), “é a partir da exibição imagética e das ideias impressas no cinema que se gera um acervo sógnico essencial nas percepções cotidianas” e, assim, sugerindo releituras da realidade a partir

da representação, ferramenta essencial para as “interpretações, adaptações e produções filmicas”.

Ao mesmo tempo que as relações imagéticas produzidas pelo cinema “intensificam o sentimento de nostalgia, melancolia e pertencimento... também carregam o papel de mediadoras e ordenadoras do imaginário cultural que gerencia boa parte das referências envolvidas” (ALMEIDA, 2013, p. 9). Para Nóbrega e Teixeira (2014, p. 2), os discursos da produção cinematográfica nacional “orientam, interferem ou influenciam na construção das identidades sociais do nordestino”, de forma que os filmes serviram, assim como a literatura regionalista de 1930, para consolidar uma imagem cristalizada acerca do Nordeste na cultura que é perpetuada constantemente (DOS SANTOS; SANTOS, 2017).

A partir disso, percebe-se como o cinema intervém “na construção da imagem que permeia o universo social sobre culturas, sociedades e sujeitos”, corroborando com dispositivos que “influenciam o entendimento e as ações diante das questões socioculturais” (SOUSA; SOUSA, 2017, p. 9).

A comunicadora social Carla Paiva, ao perceber isso, catalogou 14 signos de nordestinidade presentes no cinema brasileiro, traços unificadores que são sempre associados aos nordestinos, tais como a violência, a paisagem sertaneja, a religiosidade, o retirante, entre outros. Conforme João Eudes de Sousa e Antonia de Sousa (2017), a região Nordeste torna-se praticamente um “gênero” devido a esses signos, que se transformaram em “marcas estéticas”.

SIGNOS DE NORDESTINIDADE NO CINEMA

Essas marcas surgem mais fortemente com o Cinema Novo, na década de 60, ressaltando principalmente a seca, a religiosidade e o sofrimento decorrente da pobreza e luta pela sobrevivência. Para Carla Paiva, em entrevista concedida para Ingrid dos Santos e Andréa Santos (2017, p. 3), “o Cinema Novo surge para declarar o abandono que essa região vivia, declarar que a situação da região era devido às suas condições naturais, mas pelo o abandono do Estado que não se faz presente”.

Por um tempo, o cinema do Brasil decidiu fazer isso, mostrar a miséria, assumir sua desgraça. E é claro que, como esse cinema era nacional, a experiência de ver a pauperização dos homens num espaço que lhe é comum, pois brasileiro, machuca a plateia. [...] Esse tratamento de uma realidade brasileira, tentativa de sociologização

cinematográfica, consegue, no espaço do Sertão, sua concretização inicial. A classe média intelectual orgânica do cinema vai eleger o Sertão Nordestino como espaço metonímico para se falar do país. É a conjunção da miséria e cultura popular das mais representativas do espaço nacional que ganha projeção nos primeiros filmes do Cinema Novo. (VELASCO, 2017, p. 7-8)

Ao tentar misturar a realidade e a cultura popular, o Cinema Novo, para representar o Nordeste, bebe na fonte da literatura regionalista da década de 30. Dessa fonte, saiu o filme de “Vidas Secas” (1963), adaptado por Nelson Pereira Santos do livro homônimo de Graciliano Ramos, e considerado o marco da estética que construiu o imaginário do Nordeste como região miserável, seca e esquecida. Nesse contexto, associava-se a geografia do local à personalidade dos nordestinos, acreditando-se que o homem era resultado do meio em que vivia.

Tal perspectiva é observada no filme “Abril Despedaçado” (2010), sobre o qual o diretor Walter Salles afirmou ter a impressão de que “a geografia física tem uma relação direta com a geografia humana, quer dizer, a aspereza daquilo que você vê, se transfere para aquilo que os personagens são” (SALLES, 2010 apud BARBOSA; PAIVA, 2017). O filme de Salles, para as autoras, reforça alguns dos signos de nordestinidade categorizados por Paiva (2006) como a exploração do cenário monocromático, aliado a “fusão” dele com os personagens, a ideia da violência e do “cabra macho”, a religiosidade e o sertão *versus* litoral.

A ênfase no cenário com poucas cores, retratando a falta de vegetação e o espaço “desafiador para a sobrevivência” é uma constante que rememora a intenção das oligarquias e do Cinema Novo com o discurso da seca. Associado a isso, constrói-se a imagem da pobreza e da miséria dos habitantes do lugar, no que a pesquisadora Ivana Bentes identifica como “estética da fome” (SOUSA; SOUSA, 2017). Com base nesses fatores, o nordestino é visto como um sofredor, cuja necessidade de sobrevivência o impele à migrar para o litoral ou para o Sul, visto que esses lugares são considerados civilizações paradisíacas e de progresso, enquanto o sertão nordestino é um território de natureza hostil e parado no tempo (BENTES, 2002).

O ambiente hostil é considerado a causa de diversos outros signos, como a religiosidade marcante, o cangaço, a violência e a masculinidade rude e viril. Sofredor, a religião seria a forma de o nordestino minimizar sua dor, sendo essencial para enfrentar a incerteza de seu destino (BARBOSA; PAIVA, 2017). A título de exemplo, no filme “O Auto da Compadecida” (2000), de Guel Arraes, adaptação do livro homônimo de

Ariano Suassuna, os protagonistas são fervorosos em sua fé nos símbolos cristãos, que os caracteriza mesmo na pobreza e no cometimento de golpes para sobreviver. Até aqueles que vivem de forma contrária aos preceitos religiosos, como os cangaceiros, cuja imagem explorada é a da violência, aderem a esses signos nos filmes, principalmente no longa de Arraes.

O signo do cangaço, por sua vez, surge, conforme Paiva (2006, p. 24), aliado à “ideia do sertão ou Nordeste como ‘parte de um mundo selvagem que precedeu o civilizado’”. Assim, além de ser um exemplo de masculinidade forte e viril a ser seguido pelos habitantes do local, o cangaceiro seria a epítome das desigualdades sociais e da violência das terras do Norte. Afinal, o homem sertanejo é “antes de tudo, um forte”, e “compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias”. “Fez-se forte, esperto, resignado e prático”, conforme a narrativa euclidiana de “Os Sertões” (1995, p. 83).

A criação dessa imagem de rudeza e virilidade do homem nordestino resultou no signo do “cabra macho”, um indivíduo relacionado à masculinidade por excelência, rural e apegado às tradições (GALVÃO, 2010). Essa figura nordestina, de acordo com Albuquerque Júnior (2003 apud GALVÃO, 2010), “é definida como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica”, sendo aquele que salvaria o país da crescente feminilidade que a modernidade estava trazendo consigo no Sul.

Por outro lado, quando colocada a figura do “cabra macho” em contraposição com a figura da mulher nordestina, percebe-se a diferença de gênero patriarcal com a qual se reveste a ideia sobre os nordestinos. Segundo Barbosa e Paiva (2017) na análise do filme “O homem que desafiou o diabo” (2007), de Moacyr Góes, nos filmes ambientados no Nordeste a figura masculina é exaltada, enquanto a feminina é colocada numa posição de subalterna e objetificada, podendo ser representada como serva dos desejos do homem ou recompensa pelos feitos do herói.

Todos estes estereótipos, desde a perspectiva geográfica até a de gênero, podem ser observados na maioria das obras cinematográficas acerca do Nordeste, algumas sobressaindo-se às outras.

É válido também discutir acerca das muitas obras produzidas por pessoas do Sul do país que se utilizam das narrativas nordestinas, retratando a região com atores também do Sul, o que contribui para a perpetuação destes traços unificadores e, muitas

vezes, para o preconceito com os nordestinos ao dramatizar ou caricaturar essas narrativas.

Analisando a representação da região pelos sulistas, Albuquerque Júnior (1999) chegou à conclusão de que, devido ao baixo índice de comunicação e migração entre as províncias do Norte e do Sul, a vinda de políticos e jornalistas para o que hoje conhecemos como Nordeste era considerada uma verdadeira expedição, na qual são exaltados os "bizarros e simpáticos" costume do Norte ou os "estrangeiros e arrivistas" do Sul.

Esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus "costumes" como os costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como regionais, como estranhos. São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em nível nacional. As "diferenças" e "bizarrias" das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz. Esses relatos do estranhamento funcionam também no sentido de criar uma identidade para a região de quem fala, em oposição à área de que se fala. Inventam-se o paulista ou o nordestino, por exemplo, atentando para as diferenças entre o espaço do sujeito do discurso e o que ele está visitando, ao qual, quase sempre, se impõe uma imagem e um texto homogêneo, não atentando para suas diferenças internas." (ibidem, p. 54-55)

Ainda hoje, é comum que intelectuais das "Províncias do Sul" tomem o controle da narrativa sobre o Norte para si. Novelas como *Cordel Encantado* (2011), de Duca Rachid e Thelma Guedes, *Velho Chico* (2016), de Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa e *Segundo Sol* (2018), de João Emanuel Carneiro, por exemplo, buscam retratar o Nordeste. No entanto, os escritores e os protagonistas das obras são, em sua maioria, sulistas. Como esperar, então, que a retratação seja assertiva e livre de estereótipos? O cineasta Adirley Queirós faz esse questionamento em entrevista ao site Público:

O cinema brasileiro, em geral, tem esse aspecto de estar sintonizado com aquilo que os seus autores acham ser a narrativa do real. Mas a narrativa do real deles é só de um lugar, de um lugar de classe. Que eles entendem como "ah, o pobre é assim, o deficiente é assim, o periférico é assim, esses caras não entendem política". A forma [...] no cinema brasileiro é a mais opressora em relação ao documentado, que nunca tem a possibilidade de sair do lugar, nunca. Ele sofre na vida e vai sofrer também no cinema (QUEIRÓS, 2017).

Essa visão do Nordeste como Outro conversa com a ideia do geógrafo Jailson de Souza e Silva acerca da representação de favelas. Os dois territórios são consequências

da interação humana, tornando-se, segundo Dos Anjos (2021, p. 89), “jogo de potências múltiplas e encontra sua legitimidade nas representações que ele gera, tão simbólicas quanto”.

a representação das favelas – e de seus moradores – orienta políticas e projetos que, na maioria das vezes, se fundamentam em pressupostos equivocados, em geral superficiais, baseados em estereótipos que não permitem uma compreensão aprofundada sobre a realidade social, econômica, política e cultural em sua totalidade e complexidade (SOUZA E SILVA, 2009, p. 21).

Assim, compreende-se que essa retratação precisa ser feita de forma responsável, respeitando a realidade daqueles que estão sendo representados. Sem isso, o espaço nordestino é visto como um local místico e folclórico, que mescla o literário com o imaginário euclidiano (PAIVA, 2006). Continuar-se-á a considerar o Nordeste como um lugar no qual se trabalha as visões de um paraíso intocado pelo mal do mundo, de um local esquecido pelos deuses ou a de um lugar fantástico que temos que decifrar e partir, como apontou o estudo de Oliveira (2000 apud PAIVA, 2006).

Além disso, os personagens são tidos por dicotomias entre caricaturas ou miseráveis, a tragédia ou a comédia, tal qual as máscaras do Teatro. O Nordeste aparece como um Outro do qual se ri ou se compadece, mas quase nunca um Eu com o qual podemos nos identificar. Entretanto, filmes como *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho e *Rama Pankararu* (2023), de Pedro Sodré, demonstram como esse cenário está sendo revertido por roteiros e personagens complexos e representativos. Cabe ao presente estudo averiguar se “Bem-vinda a Quixeramobim” faz parte desse rol.

O SERTÃO NORDESTINO NO FILME “BEM-VINDA A QUIXERAMOBIM”

O filme “Bem-vinda a Quixeramobim” (2022)   uma comédia do diretor cearense Halder Gomes, conhecido por dirigir filmes e séries com protagonistas nordestinos. Protagonizado por Monique Alfradique, como Aimée, e Edmilson Filho, como Darlan, o longa conta a história de uma *influencer* rica e famosa que tem os bens bloqueados após a prisão de seu pai. Na esperança de conseguir algum dinheiro, ela parte de São Paulo para Quixeramobim, cidade do interior do Ceará, onde se localiza uma fazenda de propriedade de sua falecida mãe, para vender o terreno.

Já no começo da obra, quando o pai da protagonista é preso, destacam-se cenas envolvendo água, como Aimée caindo na piscina devido ao choque da notícia, deixando a torneira da pia aberta enquanto se arruma para viajar e deixando a casa durante a chuva. Em contraponto a essas cenas, quando Aimée viaja para o Ceará, percebe-se a câmera distante, mostrando o cenário seco e de vegetação esparsa. Embora essa ênfase na abundância de água no Sul, e escassez no Norte, ocorra apenas no começo do filme, fica claro a tentativa de diferenciação dos dois espaços pelo signo de nordestinidade mais comum: o da seca. Afinal, como argumenta Albuquerque Júnior (1999, p. 81), “o Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área”.

Essa oposição Norte *versus* Sul continua a aparecer, porém, de outra forma: nos modos de comportamento dos personagens. Colocada a prova por situações insalubres, Aimée, por fim, é obrigada a continuar sua viagem em um pau de arara, transporte comumente utilizado no interior do Nordeste, no qual se adapta caminhonetes para levar passageiros. Lá, ela divide o espaço com diversos personagens caricatos e representantes, cada um deles, de um estereótipo associado aos nordestinos.

Percebe-se que, ao colocar essas figuras para interagir em várias cenas ao longo do filme, Halder Gomes pretende satirizar os signos de nordestinidade comumente reproduzidos no Cinema, retratando em pessoas os signos de religiosidade e de masculinidade nordestina, por exemplo. No entanto, essa primeira tentativa ocorre de forma escorregadia. Os personagens interagem de forma ignorante e vulgar entre si, sendo extremamente caricaturados e gerando estranhamento na mulher sulista. Uma cena em específico, na qual uma criança, cujo nariz escorre com muito catarro, come uma manga e o próprio muco e, depois que a fruta cai no chão, volta a comê-la demonstra a “falta de modos” e “bizarrias” do povo do Norte, enquanto a mulher do Sul assiste horrorizada. As demonstrações de bazarrias se estendem por intermináveis três minutos, exemplo de sátira mal colocada, que, inclusive, reforça a ideia de que o nordestino é objeto de riso.

A vulgaridade na fala dos personagens quixeramobinenses, no entanto, continua até o final do longa. São comuns trocadilhos, piadas e palavrões com nomes de regiões íntimas, que se repetem de forma muitas vezes desnecessária no contexto das cenas. A recorrência desse linguajar, que de forma alguma caracteriza o modo de falar

nordestino, também reforça estereótipos acerca dos habitantes da região, cujas personalidades seriam produtos do meio rude ao qual estão submetidos. É válido perceber que, após passar um dia em Quixeramobim, Aimée passa, aos poucos, a se comportar também de forma vulgar, desde comer de forma “selvagem” como o menino no pau de arara, até repetir os comentários vulgares dos cearenses ali retratados.

Entende-se que Halder Gomes tenta repetir a mesma fórmula de representação do vocabulário cearense que utilizou em *Cine Holliúdy* (2012), um dos primeiros filmes que escreveu e dirigiu, que é legendado, para que aqueles que moram em outros estados possam entender o dialeto. A preocupação em manter o sotaque e as gírias da cidadezinha do interior é admirável, principalmente se levar em conta que a maior parte do elenco é nordestina, cuidando para que a representatividade no filme seja responsável. Em *Bem-vinda a Quixeramobim*, contudo, essa representação falha algumas vezes, como apontado no parágrafo anterior.

Ao chegar em Quixeramobim, Aimée hospeda-se em um bordel, onde as mulheres que o administram também sofrem da perpetuação de estereótipos. A personagem Shirleyanny (Chandelly Braz), por exemplo, está o tempo todo trabalhando, seja nas tarefas domésticas do local, seja no seu trabalho como prostituta. Essa retratação perpetua a imagem da mulher subalterna e objetificada, embora no filme ocorra com uma nova roupagem: Shirleyanny possui opinião e não é dominada por nenhum homem. Outras mulheres também recebem destaque nesta análise, porém, são representadas apenas pelos signos que carregam, pois seus nomes se resumem aos adjetivos que as refletem, como a “mãe” (Roberta Wermont) que zela pela criança catarrenta e a “mulher” ou a “crente”, personagem que incorpora todo o caráter religioso que se associa ao Nordeste, mas de forma caricata.

Em contraponto à feminilidade nordestina, a masculinidade não é um fator no filme, destoando da maioria das obras com o Nordeste. Darlan, o protagonista masculino, por exemplo, possui um pouco de rudeza, mas é sensível e preocupado com as pessoas que conhece. Principalmente com Aimée, por quem sente atração. As interações entre o casal são feitas de forma saudável, sem que haja um controle de um sobre o outro, de subalternização da mulher.

A trama do filme acontece ao redor da falta de água da região. Na obra, o problema não é a natureza cruel, mas sim a ganância humana. Com a água do rio represada pela empresa de cerveja “Kool Biar”, os habitantes de Quixeramobim são

obrigados a fazer um racionamento de água a fim de sobreviver às condições precárias impostas pela exploração inadequada do recurso. Para mudar a situação de calamidade da cidade, os habitantes pedem à *influencer* que use da sua fama nas redes sociais para convencer os empresários da “Kool Biar”, ou os internautas, a desfazer o represamento à água. Essa situação reforça a ideia de que os nordestinos são seres sofríveis que não têm amparo nenhum do Estado, e só lhes resta pedir ajuda de alguém de fora, uma vez que são esquecidos pelo resto do mundo. Assim, surge a salvadora sulista, que poderia lhes dar visibilidade através de sua influência na internet.

É interessante analisar a cidade de Quixeramobim, para Aimée, pela perspectiva de Lúcia Oliveira (2000 apud PAIVA, 2006), que argumenta que a representação do Nordeste acontece por meio de três visões, a de um lugar paradisíaco, infernal ou de travessia. Assim, é possível inferir que a protagonista passa por essas três definições ao longo da trama. No início, Aimée encontra muitas dificuldades durante o caminho e a chegada em Quixeramobim, encarando a cidade como um desafio constante, quase um inferno. Com o desenvolvimento de sua interação com os quixeramobinenses, ela passa a acreditar que viver no local é apenas um momento de penitência passageiro que a preparará para voltar à sua vida cotidiana. Ao final, o lugar é romantizado com a chegada da chuva, que resolve todos os problemas da trama e instala o paraíso em Quixeramobim.

O longa é finalizado desta maneira: Aimée é persuadida pelo pai a viajar com ele para o exterior após sua soltura para julgamento, embarcando para encontrá-lo em Fortaleza. Mas, chegando lá, desiste da ideia e retorna ao interior para gravar com os quixeramobinenses um vídeo de denúncia das ações da “Kool Bier”. Detidos na delegacia local por invasão à propriedade da empresa, eles assistem da cela a tempestade cair sobre Quixeramobim. No dia seguinte, já liberados pelos policiais, os habitantes percebem que a represa foi destruída pela chuva, finalizando o filme com uma cena deles se banhando no rio.

Segundo Carvalho (2022), o roteiro é “frágil e mal finalizado, cujo desfecho é açodado e resolvido com um descarado Deus ex Machina”. Este termo remete à expressão utilizada no Cinema para caracterizar soluções mirabolantes para finalizar obras de ficção. As últimas cenas do filme aludem a uma solução divina, mística, muito comum às tramas localizadas no Nordeste, cuja religiosidade seria a razão da solução de vários problemas e cuja “atmosfera mística e a presença do destino como uma

determinante das ações que se desencadeiam sugerem a presença de elementos da narrativa trágica grega” (PAIVA, 2006, p. 93), remetendo às clássicas máscaras de teatro do drama e do riso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme Sousa e Sousa (2017), “a cinematografia nacional tem colocado em cartaz ao longo dos anos, estereótipos para reproduzir imagens do Nordeste enquanto espaço geográfico e do nordestino enquanto sujeito”. Esses estereótipos são nocivos para a visão acerca dos habitantes deste local, que sofrem com uma representatividade mal desenvolvida e a perpetuação de estigmas sobre suas individualidades e cultura, contribuindo para a visão caricata e estigmatizante que outras regiões ainda têm em relação ao Nordeste.

Assim, o Cinema, que é essencial para a construção de imagens com as quais construímos ligações coletivas, funciona como um construtor de sentidos que orienta e influencia as identidades. Ao perpetuar os signos de nordestinidade comuns há tanto tempo nas obras cinematográficas, o Cinema acaba cristalizando uma imagem acerca da região que já não mais a representa, pois faz parte de um passado que, claro, é importante ser lembrado, mas que não é a única fonte de histórias presente no Nordeste. Dessa forma, uma região tão grande não pode ter todas as suas individualidades resumidas a traços unificadores continuados desde 1960.

Como salientam Nóbrega e Teixeira (2014) em sua análise, não há qualquer intenção de negar que as realidades representadas pelos filmes aqui citados, mas de questionar se essa região plural está sendo mostrada sob diferentes aspectos, cenários e enredos, para além do Nordeste convencional. Pois, “o perigoso é quando você se apropria de um único universo para retratar uma diversidade de povos e lugares, o sujeito nordestino é representado sempre igual, independentemente de em qual lugar do Nordeste ele esteja inserido” (SOUSA; SOUSA, 2017, p. 13).

De acordo com o estudo com “Bem-vinda a Quixeramobim”, foi possível observar que os filmes atuais acerca do Nordeste já estão quebrando com alguns dos signos cristalizados sobre a região. Assim, são destacadas as personalidades e interações dos personagens nordestinos e não mais seu sofrimento e miserabilidade resultantes da terra árida, também desconstruindo a figura feminina de subalternidade e a da masculinidade danosa associadas a eles. Além disso, a terra não é mais um destaque

como no livro de Euclides da Cunha, percebendo-se a valorização das personalidades da maioria das pessoas que compõem o antigo Norte.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. Ed. Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, Rodrigo. O Cinema e a Estetização da História: Um Debate Epistemológico in CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo. [Orgs.] Cinema memória – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

BARBOSA, Patricia; PAIVA, Carla. SIGNOS DE NORDESTINIDADE: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES NORDESTINAS NO CINEMA BRASILEIRO NO PERÍODO DE 2000 A 2010. Revista ComSertões, v. 5, n. 1, 2017.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: Ressonâncias do Brasil. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002. p. 90-109.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARVALHO, Tatiana. Crítica | Bem-Vinda a Quixeramobim (2022). Cinematologia, 2022. Disponível em: <<https://cinematologia.com.br/cine/critica-bem-vinda-a-quixeramobim-2022/>> Acesso em 10 abr 2023.

CUNHA, Euclides da. Os sertões: campanha de Canudos. 36 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

DOS ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo. Cinema de periferia: novas narrativas, representatividade e luta política. 2021. 143 p. Dissertação de mestrado — Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

DOS SANTOS, Ingrid Hayara; SANTOS, Andréa Cristiana. Entrevista: Signos de Nordestinidade no Cinema Brasileiro. Revista ComSertões, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/comsertoes/article/view/4297/2693>. Acesso em: 24 abr 2023

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de conteúdo. In: Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2ª Ed. 5ª reimpr. São Paulo: Atlas, 2011. p. 280-344.

GALVÃO, Rilmara. Representação da Masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro: uma Análise dos Signos Identitários. 2008. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/galvaorilmararepresentacao-da-masculinidade-nordestina.pdf>>
Acesso em 10 mar 2023.

GALVÃO, Rilmara. Representação da Masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro: uma Análise dos Signos Identitários. 2010.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. A virtude como um signo primordial da nordestinidade: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes O Pagador de Promessas (1962) e Sargento Getúlio (1983). Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade), Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2006.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, 2009.

NÓBREGA, Igor; TEIXEIRA, Cristina. O Nordeste no Cinema Brasileiro: Perpetuação de Estereótipos no filme “Gonzaga, de Pai pra Filho”. In: INTERCOM. XVI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. João Pessoa. 2014.

QUEIRÓS, Adirley. Adirley Queirós filma o subúrbio que veio do espaço. [Entrevista concedida a] Jorge Mourinha. Público, Lisboa, 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/05/culturaipsilon/noticia/adirley-queiros-filma-o-suburbioque-veio-do-espaco-1781477>. Acesso em: 26 abr. 2023.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. A reinvenção do Nordeste nas crônicas d' O Carapuzeiro. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/10192/10192_4.PDF. Acesso em: 30 abr. 2023

SOUSA, João Eudes Portela de; SOUSA, Antonia Nilene Portela de. Das reflexões imagéticas para retratar o Nordeste brasileiro: o Ceará de cine hollywoodiano, 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2017, p. 01.

SOUZA E SILVA, Jailson. O que é favela, afinal? Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2009.

VELASCO, Diogo Cavalcanti. Genealogia das imagens do Sertão Nordestino no cinema brasileiro: uma breve história. Revista ComSertões, v. 5, n. 1, 2017.