

**ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO CENOGRÁFICA PRESENTE NOS
FILMES *ABRIL DESPEDAÇADO* E *A MÁQUINA* SOB PERSPECTIVA DOS
SIGNOS DE NORDESTINIDADE**

Patricia da Silva Barbosa¹
Carla Conceição da Silva Paiva²

Resumo: A partir das ambientações que constituem os cenários dos filmes *Abril despedaçado* (2001) e *A máquina* (2004), este artigo propõe uma análise acerca das contribuições dessas narrativas fílmicas para o fortalecimento de subjetivações acerca do espaço nordestino e as representações que lhe são conferidas. A finalidade é verificar como o Nordeste apresentado por esses dois filmes, através de seus cenários, influencia na propagação de determinados signos de nordestinidade que conduzem a processos de significação condizentes a uma estruturação imagético-discursiva que passa a definir uma identidade cultural nordestina calcada em estereótipos construídos a partir da linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Cenário, signos de nordestinidade, cinema, Nordeste.

Introdução

Elementos cenográficos são aqueles utilizados como meios de simulação de espaços reais, tanto em filmes de ambientação realista quanto em filmes do gênero fantástico. A cenografia no cinema, de acordo com Costa (2003), compreende elementos pró-fílmicos compostos de uma significância que preexiste à tomada cinematográfica e, além de produzir espaços que promovam funcionalidades dentro da narrativa, é sempre representação. Por conseguinte, ainda segundo este autor,

podemos deduzir que o espaço no filme é sempre um produto (produto de uma técnica, mas também da mente do espectador): ele se fundamenta numa série de significados codificados na cultura de uma época, de uma sociedade, mas também numa série de relações entre tais significados que são estabelecidos pela estrutura do texto fílmico (2003, p. 231).

¹ Graduanda do curso de Jornalismo em Multimeios da Universidade do Estado da Bahia e bolsista de Iniciação de Científica pelo programa PICIN-UNEB, dentro do subprojeto Signos de nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas presentes no cinema brasileiro no período de 2000 a 2010. E-mail. patricia.sbarbosa1@gmail.com

² Professora do curso de Jornalismo na Universidade do Estado da Bahia e orientadora do projeto. E-mail. ccspaiva@gmail.com

Conforme Martin (2003), no cinema o cenário corresponde tanto às paisagens naturais quanto às construções humanas. Este pode ser concebido como *realista* quando não possui outra atribuição além de sua própria materialidade, significando aquilo que é, *impressionista* quando é escolhido a partir de uma dominante psicológica da ação e *expressionista* quando criado artificialmente, com a finalidade de propor uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação.

Por outro lado, o espaço como objeto de percepção (MARTIN, 2003), a partir da ambientação construída através dos cenários, delega a estes elementos uma produção de representações que contribui para a difusão de estereótipos sobre o espaço representado. Sendo assim, pode-se acrescer à isso o que Jodelet (2001), apresenta como sistema de pensamento mais amplo, onde o cinema se insere, que corresponde ao conjunto de instâncias que contribuem para processos de influência encarregados da propagação de representações que “dão lugar a teorias espontâneas de versões da realidade encarnadas por imagens ou condensadas por palavras, umas e outras encarregadas de significações (...)” (2001, p. 21).

Considerando-se a cenografia como um importante elemento utilizado na composição sobre o Nordeste, de modo a colaborar para a caracterização dos personagens que representam nas telas a identidade cultural nordestina, o presente artigo propõe uma análise acerca dos elementos cenográficos que constituem as ambientações presentes dos filmes *Abril Despedaçado* (2001) e *A máquina* (2004). O intuito é verificar, como a composição cênica presente nesses filmes contribui para a reprodução dos chamados signos de nordestinidade (PAIVA, 2006), conceito que abrange os modos de ver o espaço nordestino a partir de características que limitam o olhar para determinados tipos de imagens e discursos sobre a região.

Serão utilizadas, como método de análise, a regra da exaustividade, considerando-se o fato desses produtos estarem interligados pela tematização e representação de um mesmo espaço e a regra da representatividade que conduz o trabalho à análise de amostras, devido a imensa quantidade de elementos que impede que se considere os produtos em sua totalidade. O processo de codificação lança bases

na observação dos signos de nordestinidade que conferem unidade aos filmes selecionados para a análise (FONSECA JÚNIOR, 2011).

***Abril Despedaçado*: recontextualização de uma história**

Dirigido pelo cineasta brasileiro Walter Salles, o filme é uma adaptação do livro *Abril Despedaçado* (1991), do escritor albanês Ismail Kadaré. A história no livro se ambienta na Albânia, no filme é deslocada para o interior do sertão baiano, acontecendo em 1910. É narrado o drama de duas famílias rivais, os Breves e os Ferreira, que vivem numa disputa ancestral pela posse de terras que só resulta em morte. Tonho (Rodrigo Santoro) vê-se obrigado a vingar a morte do irmão mais velho, vítima desta disputa. Entretanto, assim que obedece a vontade do pai (José Dumont), o personagem passa a ser jurado de morte, sendo perseguido pelo irmão do homem que matou.

Em entrevista³ divulgada nos extras do DVD *Abril Despedaçado*, Salles justifica a escolha do cenário:

Nós optamos em filmar há 800 km de Salvador e há 100 km do hotel mais próximo, no noroeste da Bahia. Isso porque (...) eu tenho a impressão 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, 2001).

Verifica-se o uso de uma cenografia realista que provocou influências na criação da personalidade dos personagens. Com o trabalho dos cenógrafos Marcelo Laurino, Marcelo Larrea e Shell Jr., o cenário que compõe a narrativa em *Abril Despedaçado* explora elementos paisagísticos naturais, de modo a incluí-lo na maioria das cenas apresentadas. Os elementos utilizados para a representação da paisagem nordestina funcionam como fortalecedores de um signo de nordestinidade que propaga características como a vegetação monocromática, árvores sem folhas, a terra seca, os mandacarus (Figuras 1 e 2).

³ Entrevista disponível através do site: <<https://www.youtube.com/watch?v=gGCcsWzqIVU>>
Acesso em 17.jun.2016.

XII ENECULT

ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA



Figura 1 – Abril Despedaçado



Figura 2 – Abril Despedaçado

Ademais, estes elementos são colocados em algumas cenas como parte que integra a estética fotográfica do filme, materializando formas que garantem estilo à composição dos quadros (Figura 3 e 4). Entretanto, não deixam de apresentar o mesmo modo de ver a paisagem nordestina comumente reproduzido.



Figura 3 – Abril Despedaçado



Figura 4 – Abril Despedaçado

Configurando-se a partir do que o diretor aborda na fala citada anteriormente, por muitas vezes os atores e atrizes misturam-se ao cenário, a cor do figurino é estratégica nesse sentido, como se dele fossem parte inerente (Figura 5). A fala do diretor, assim como a escolha e constituição do cenário a partir da “fusão” deste com os personagens, coloca em voga a ideia do meio que define o homem, defendida por Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902): “As circunstâncias históricas, em grande parte oriundas das circunstâncias físicas, originaram diferenças iniciais no enlace das raças, prolongando-as até ao nosso tempo” (CUNHA, 2002, p. 121).



Figura 5 – Abril Despedaçado

A predominância da cor sépia é marcante nos elementos cenográficos de *Abril Despedaçado*. Vê-se, nas figuras acima, a forma como esta cor é colocada de maneira estrategicamente pensada como atributo de sentido à narrativa. Além de ligar os personagens à natureza a qual pertencem, esse tipo de cor garante uma impressão ríspida da paisagem e, conseqüentemente, dos personagens, o que relaciona-se à violência tematizada pelo no filme. Nesse caso, a violência é vista como um signo de nordestinidade que atribui ao espaço nordestino tal característica como código de conduta de quem habita a região. É a propagação da ideia do “cabra macho”, da vingança com as próprias mãos, que repercute como um discurso que define a realidade sertaneja.

Por outro lado, verifica-se também a utilização de símbolos religiosos na constituição do cenário (Figuras 6 e 7). A escolha destes elementos constrói a representação da religiosidade nordestina comumente apresentada como um meio de minimizar o sofrimento vivido, como é o caso do filme analisado.

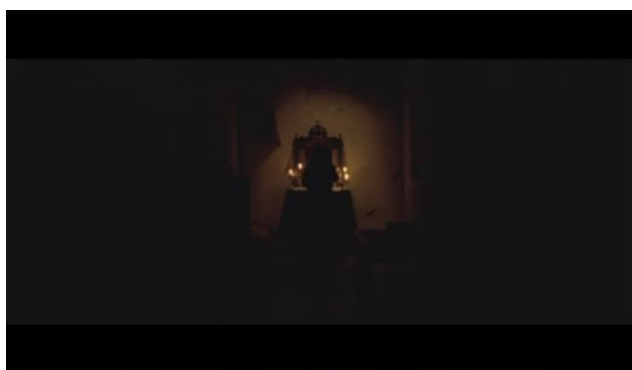


Figura 6 – Abril Despedaçado

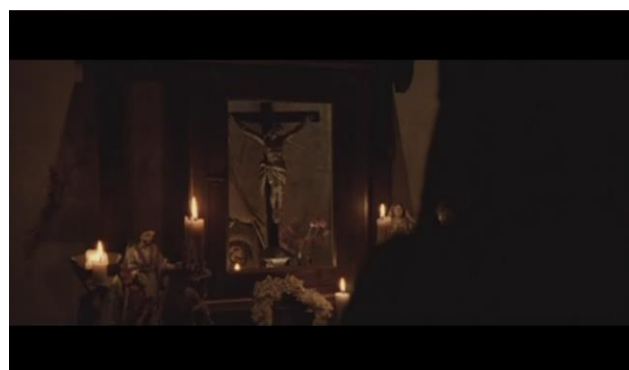


Figura 7 – Abril Despedaçado

O cenário final quebra todo o ritmo que vinha sendo encadeado pela ambientação apresentada ao longo do filme. Na última cena (Figura 8), Tonho vê-se em frente ao mar, elemento que desvincula-se da narrativa construída pelo cenário até então. Neste momento, Tonho parece sentir-se liberto das agonias de um destino cruel. O litoral, nesse contexto, é utilizado em contraposição ao sertão, projetando nos cenários uma diferenciação que os separa. O sertão pode ser visto, pois, como o lugar do desespero, enquanto que o litoral evoca o da liberdade alcançada.



Figura 8 - Abril Despedaçado

A máquina e um Nordeste artificializado

Adaptado do livro *A máquina* (1999), de Adriana Falcão, que já foi transmutado também para a linguagem teatral, o filme dirigido por João Falcão, marido da escritora, se passa numa cidade fictícia chamada Nordestina. Situada no interior de Pernambuco, a cidade, na história, não existe nem no mapa e as pessoas que nela habitam são movidas pelo desejo de migrar, colocado no filme como “ir para o mundo”, como se dele o Nordeste não fizesse parte.

Antônio (Gustavo Falcão) e Karina (Mariana Ximenes) são os personagens principais. Ele não pensa em sair da cidade e vive pelo amor de Karina. Ela, ao contrário, sonha com o dia em que irá embora de Nordestina, em busca do sonho de ser atriz. A trama se articula em torno do romance entre os dois e a história é contada por meio de uma narrativa literária, característica do livro, através de um jogo de palavras

proferidas pelos atores e atrizes de maneira dinâmica, numa apropriação da narrativa de cordel.

Com cenografia de Marcus Figueiroa, a ambientação que constitui a cidade de Nordestina é toda montada em estúdio, a partir de maquetes e escalas, constituindo uma cenografia expressionista. Em entrevista⁴ cedida à Lourenço Vieira, o diretor João Falcão justifica a escolha do cenário artificial a partir dos elementos que constituem a história. Segundo ele, o tom mágico que o texto de Adriana Falcão possui, conduziu à produção de um filme de muita fantasia, bem distante da realidade. Entretanto, apesar da mencionada fuga da realidade colocada pelo diretor, os elementos cenográficos que ambientam o filme produzem significações e representações que possuem referência em uma dada realidade articulada através de signos de nordestinidade comuns na retratação do Nordeste.

A migração é uma temática que se desenvolve em todos os aspectos do filme. Seja nos diálogos, na constituição do cenário ou em determinadas cenas que são compostas pela dramatização da partida. Os migrantes representados referendam um signo de nordestinidade comum quando se tematiza o nordeste, que é visto como um lugar sem futuro, no qual as pessoas veem-se obrigadas a partir. No filme, Antônio tem doze irmãos que já deixaram a cidade em busca do “mundo”, sendo ele o único que preferiu ficar. O descontentamento de Karina por ainda viver em Nordestina também reforça este signo. A composição do cenário mostra uma cidade vazia, tomada pelo capim, evocando o abandono dos moradores (Figuras 9 e 10).



Figura 9 – A máquina



Figura 10 – A máquina

⁴ Entrevista disponível através do site: <<https://www.youtube.com/watch?v=newuyyvRumg>>. Acesso em 16. Jun. 2016.

XII ENECULT

ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Acrescenta-se à isso, o fato de algumas cenas apresentarem, a partir da filmagem plongeé (de cima para baixo), a pequenez da cidade, que apresenta-se, como pode ser visto na figura 11, minúscula diante de Karina que não se sente pertencente àquele lugar, que se torna pequeno demais para ela.



Figura 11 - A máquina

Dentro desta perspectiva, verifica-se a propagação do que Lippi (2000) coloca como as três visões de sertão: o paraíso, o purgatório e o inferno. Na narrativa fílmica analisada, Nordesteana abarca características da visão de purgatório, onde esta é representada como um lugar de passagem, travessia. A partir dos discursos que compõem a trama, isso está atrelado à injustiça dos governantes, outro signo de nordestinidade reproduzido pelo filme que pode ser visualizado a partir de alguns elementos como o chão de terra que compõe a cidade e a deterioração que constitui a aparência das maquetes (Figuras 12 e 13).



Figura 12 – A máquina



Figura 13 – A máquina

XII ENECULT

ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Por outro lado, o filme representa elementos da paisagem nordestina que comumente são utilizados nas narrativas sobre o sertão. Seja em destaque num primeiro plano ou em plano detalhe (Figuras 14 e 15), o mandacaru está sempre presente na composição cênica de *A máquina*.

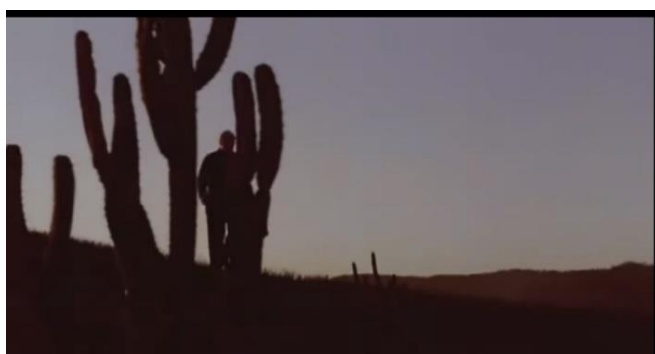


Figura 14 – *A máquina*



Figura 15 – *A máquina*

Além disso, a cor sépia utilizada nas maquetes, o chão de terra sem nenhuma vegetação, a gradação de cores frias que compõe o céu, evocam aspectos de uma paisagem árida que fortalecem o estereótipo de um sertão seco e sem vida (Figura 16).



Figura 16 – *A máquina* – panorâmica da cidade fictícia de Nordestina

Outro signo de nordestinidade reproduzido pelo filme são as manifestações folclóricas. Aspecto comum na representação sertaneja, estas manifestações aparecem no filme em forma de festa dos mascarados nas ruas da cidade. O cenário ganha cor e luzes, ao tempo em que o número de pessoas na cidade aumenta. A monotonia apresentada pelo filme é deixada de lado (Figuras 17 e 18).

XII ENECULT

ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA



Figura 17 – A máquina



Figura 18 - A máquina

Na narrativa é reproduzida uma ideia de sertão como o lugar do atraso, onde as pessoas só evoluem quando vão para o “mundo”, mais precisamente, para o litoral e o cenário oferece representações que articulam essa ideia (Figura 19).



Figura 19 – A máquina

Indaga-se o fato de o cenário tornar-se realista apenas quando o filme se ambienta no espaço da cidade grande, do “mundo”. Assim que Antonio chega à cidade, a qual o nome não é identificado, à cenografia é atribuída outra significação, diferente da que é produzida pelo cenário expressionista que representa o Nordeste. Nota-se que, quando chega “ao mundo”, Antonio já muda de figurino e penteado, portando trajes extravagantes (Figura 20).



Figura 21 – A máquina

Essa maneira de vestir o personagem explicita o modo como sua construção direciona-se para a imagem de uma figura exótica que precisa ser diferenciada das demais, já que não faz parte do mesmo “mundo”, o que pode ser observado, ainda na figura 21, acima, no contraste entre as roupas do personagem e dos figurantes.

Interpreta-se, dessa forma, uma mudança de visão do espaço que articula maneiras de representação completamente distintas. O cenário artificial promove a visão de um espaço inferior, que constrói subjetivações de um lugar que manifesta deformações tanto física quanto política, social e/ou econômica. O cenário realista serve de contraponto ao artificial, representando um espaço onde a evolução se mostra, compondo a oposição sertão x litoral, geralmente posta em narrativas fílmicas que tematizam a região nordeste.

Considerações finais

As narrativas fílmicas analisadas contam histórias distintas que ambientam-se no mesmo espaço: o sertão nordestino. *A máquina* poderia ser filmado em um cenário realista, mas optou-se por construir um Nordeste em estúdio. Em contrapartida, *Abril Despedaçado* deslocou a história do contexto albanês, presente no livro de Kadaré, adaptando-o para uma contextualização sertaneja. Apesar dessa diferenciação, ambos os filmes apresentam elementos cenográficos que carregam signos de nordestinidade, contribuindo para o fortalecimento de todo um imaginário coletivo que gira em torno do espaço nordestino.

Verifica-se, dessa forma, a construção de imagens que discursam sobre uma identidade cultural nordestina, através dos elementos cenográficos analisados, que promovem um modo de ver esta cultura, a partir da maneira como estes elementos se relacionam com os personagens nela inseridos. Isto é perceptível, por exemplo, no momento em que a paisagem cenográfica define as características psicológicas dos personagens e quando a mudança de cenário faz com que os personagens apresentem uma outra personalidade.

Ademais, nota-se a existência de características comuns aos dois filmes, que configuram, portanto, a reprodução em consonância de determinados signos de nordestinidade e, conseqüentemente, o fortalecimento de uma representação estereotipada do Nordeste na constituição do cenário de ambos.

Referências

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003. 3ª Ed.

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.

JODELET, Denise. Representações Sociais: Um domínio em expansão. In: _____ **As representações Sociais**. EdUERJ, Rio de Janeiro. 2001. P. 17-41.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Braziliense, 2003.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: Sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: _____ **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. P. 69-91.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: (Campanha de Canudos)**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

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.