



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGÜÍSTICA
2004 2025-2024

10.18764/2525-3441V9N26.2024.22

Memória e regionalidade: uma história contada a partir da imagem cinematográfica

Memory and regionality: a story told through cinematic images

GEANE MARTINS MENDES

<https://orcid.org/0000-0002-3440-4922>

DAYANE PEREIRA BARROSO DE CARVALHO

<https://orcid.org/0000-0002-7792-4514>

Gilberto Freire de Santana

<https://orcid.org/0000-0002-3018-3018>

Resumo: Este estudo apresenta uma abordagem sobre a memória e a identidade construídas a partir da rememoração de experiências vividas e inscritas na imagem, sob uma visão regional na construção de identidades. Traz uma leitura-análise do curta-metragem *Até o sol raiá* (2007), dirigido e roteirizado por Fernando Jorge e Leandro Amorim, utilizando os recursos que compõem a linguagem cinematográfica. Trata-se de uma leitura-análise exploratória, cujo intento é contribuir com o campo de estudos que elencam o cinema e a literatura, consistindo também em sua relevância. É um trabalho de caráter qualitativo, bibliográfico, analítico, reflexivo e sem caráter interventivo. Os principais autores utilizados são Pollak (1992), Arendt (2015), Koury (2017), Hall (2006), Carrière (2006), Bernardet (1985), Bordwell (2008) e Moscariello (1985). O estudo se direciona ao público especializado na área de ensino e letras e se insere no Grupo de Estudos Literários e Imagéticos (GELITI) e Grupo de Estudos Atlas Toponímico do Estado do Maranhão (ATEMA).

Palavras-chave: Memória. Regionalidade. Imagem. Cinema.

Abstract: This study presents a more detailed approach on memory and identity built from the remembrance of lived experiences and inscribed in the image, under a regional vision in the construction of identities. It brings a reading-analysis of the short film *“Até o sol raiá”* (2007), directed and scripted by Fernando Jorge and Leandro Amorim, using the resources that make up the cinematographic language. It is an exploratory reading-analysis, whose intention is to contribute to the field of studies that list cinema and literature, also consisting of their relevance. It’s a bibliographic work, critical-reflexive and non-interventional. The main authors used were Pollak (1992), Arendt (2015), Koury (2017), Bernardet (1985), Hall (2006) and others. The study is directed to the public expert in language teaching and is part of the Linguistic Study Group from Maranhão (GELMA) and the Toponymic Atlas Study Group from the State of Maranhão (ATEMA).

Keywords: Memory. Regionalism. Image. Cinema.



INTRODUÇÃO

Uma identidade regional se constrói, também, por meio de memórias inscritas em um imaginário coletivo. Nisso reside a tentativa de compreensão e significação da vida e dos acontecimentos vividos. Impressões, leituras e releituras de contextos e cenários são difundidas entre as gerações, seja por meio da oralidade ou da palavra grafada em papel. Neste sentido, este trabalho buscou analisar o curta-metragem de animação *Até o sol raiá* (2007), dirigido e roteirizado por Fernando Jorge e Leandro Amorim, a partir dos pressupostos teóricos sobre memória e regionalidade, e da linguagem que compõe a escrita do cinema. No caso específico, não tem como intento discutir as aproximações e distanciamentos do cinema de animação em relação ao cinema em geral, mas a riqueza expressiva da construção cinematográfica.

A relevância deste estudo se dá em contribuir com o campo de pesquisas que analisa a relação entre o cinema e a literatura, sob a ótica dos estudos que abordam a memória e regionalidade, utilizando os recursos da linguagem cinematográfica. As direções metodológicas consistem em uma revisão bibliográfica sobre a temática, escolha do curta-metragem como *corpus* de análise, e a análise propriamente dita do filme *Até o sol raiá* (2007), ante a um olhar sensível para os elementos da cultura regional. Os principais autores utilizados são Pollak (1992), Arendt (2015), Koury (2017), Hall (2006), Carrière (2006), Bernardet (1985), Bordwell (2008), Moscariello (1985) e Aumont (2009).

O trabalho se divide em quatro seções. A primeira seção elenca este conteúdo introdutório, indicando os principais direcionamentos do estudo, objetivo, metodologia, referencial teórico e estruturação. A segunda seção apresenta uma abordagem mais detalhada sobre a memória e a identidade construída a partir da rememoração de experiências vividas inscritas na imagem, sob uma visão regional na construção de identidades. A terceira seção traz uma leitura-análise do curta-metragem, relacionando memória e identidade a uma leitura fílmica, à luz da linguagem cinematográfica. E a quarta seção apresenta as ponderações e considerações finais sobre o estudo desenvolvido.

MEMÓRIA E IDENTIDADE REGIONAIS INSCRITAS NA IMAGEM

Compreender a vida e o sentido da vida é uma tarefa que tanto a arte, quanto a filosofia e a ciência vêm tentando cumprir ao longo dos séculos. Trata-se de compreensões que, muitas vezes, são postuladas no armazenamento, no entrelaçamento e na difusão de conhecimentos e informações passadas de geração em geração. As imagens têm uma expressiva importância nessas conservações e manutenção de lembranças e memórias transmitidas entre as gerações. A captura da realidade, através da expressão imagética, se caracteriza como a tentativa de eternizar uma memória, ainda que recente.

Em qualquer contexto de universo, seja na moda, na música, na sala de aula, as imagens, cada vez mais, são fundamentais para que conceitos sejam entendidos e a potência em seus múltiplos significados, passíveis de análises, reflexões, conhecimentos. As imagens são capazes, portanto, de ilustrar e significar lembranças e narrativas que fazem parte da vivência de cada um. As pinturas, neste sentido, são as primeiras tentativas de escrever imprimindo em imagens as percepções, os sentimentos e as sensações experienciadas.

Desde a criação de aparelhos tecnológicos capazes de captar uma imagem, eternizando-a no espaço e no tempo, a fotografia tornou-se um "instrumento de expressão pessoal" acerca de um determinado objeto, local ou sentimento (TACCA, 2005, p. 9). Para Barthes, "A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo. Mas esta verdade não é a do indivíduo, que permanece irreduzível; é a da linguagem" (BARTHES, 2012, p.94). E a escrita (grafia) da luz (foto) é um dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica, a escrita do cinema, que no caso é circunstanciada na premissa do próprio construir cinematográfico que possibilita, pela sua riqueza e diversidade, inúmeras formas de encaixes e desencaixes que refletem, inevitavelmente, na interligação dos elementos da sua arquitetura. Uma escrita da luz em diálogos múltiplos com uma escrita da cor, com a do espaço, do enquadramento, da encenação, do movimento, da montagem, entre outras. Imagens que registram, apresentam, representam um cinema que Artaud (1982, p.7) reivindica "en el sentido denso, filosófico de la palabra, films psíquicos. Lo que no excluye ni la psicología, ni el amor, ni el esclarecimiento de ninguno de los sentimientos del hombre".

Essas escritas, imagens, lembranças e narrativas armazenadas, entrelaçadas e difundidas, a depender do campo de estudo, podem ser atribuídas, de maneira mais específica, à memória. Maurice Halbwachs traz um olhar próprio a este tipo de investigação, quando inclui os acontecimentos da vida cotidiana em seus estudos sociológicos. O teórico une a memória do sujeito à memória coletiva e afirma que lembrar é refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado, constatando que memória não é sonho, mas trabalho. Ou seja, as imagens são guardadas nas lembranças que acompanham os sujeitos ao longo da vida, mesmo que estas representações só reapareçam em sonhos vividos pelo(s) guardador(es) das memórias¹.

Halbwachs defende, assim, que o que se conhece como memória individual existe, porque parte do ponto de percepção individual do sujeito, mas existe "enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente" (HALBWACHS, 1990, p. 14). As lembranças pessoais, pois, estão situadas nas confluências das experiências compartilhadas conjuntamente e dentro das quais todos estão engajados e comprometidos.

Pollak, tendo como base os estudos de Halbwachs, conduz o estudo da memória ao campo da identidade social. Para explicar esse fenômeno, o autor cita como exemplo os acontecimentos vividos pessoalmente e também os acontecimentos que ele mesmo denomina como "vividos por tabela" (POLLAK, 1992, p. 2). Estes últimos são, para o autor, de natureza regional e podem ser transmitidos durante um longo período de tempo e com um elevado grau de identificação, transformando uma determinada lembrança em sentimento de pertencimento (POLLAK, 1992). Para o estudioso, existem três critérios que contribuem direta ou indiretamente com o processo de identificação, que são os:

acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, [e que] podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundada em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção e outros eventos (POLLAK, 1992, p. 3, grifo nosso).

É preciso, no entanto, fazer ponderações sobre os elementos de regionalidade na composição de uma identidade individual ou coletiva. Arendt

¹ GUILHERME, D. O guardador de memórias. Ed. Moderna. 2021

(2015), em suas notas sobre o regionalismo e a literatura regional, problematiza a conceituação do termo ao dizer que "o termo regionalismo provoca confusões de natureza conceitual, especialmente porque (...) ele é empregado para englobar todas as manifestações literárias de ambiência rural, sem que se considere a diversidade de posicionamentos ou de pontos de vista dos escritores" (p. 112). O fazer artístico regional, para o autor, parece estar continuamente aproximado de elementos tanto espaciais, quanto temporais, cumprindo o seu propósito de construir a imagem de si mesmo e de outros a partir das particularidades de cada um. Para o autor, portanto, um fazer artístico que se assume regionalista

costuma qualificar a sua região por meio da representação positiva de suas regionalidades. Ela se alia ao regionalismo com intenções pragmáticas, tais como: preservar ou revalidar uma linguagem e um conjunto de hábitos em via de extinção, tentar impedir o avanço da mecanização e da indústria sobre as formas tradicionais de produção; construir mitos de origem e exaltar os fundadores da região; defender os valores naturais em oposição aos artificiais (...) (ARENDDT, 2015, p. 116).

Pelinsler (2012), em seu ensaio sobre memórias e imagens do regionalismo literário brasileiro, faz uma reflexão sobre julgamentos de valor produzidos, veiculados, aceitos e apreendidos na memória coletiva. Fazendo um recorte, entre as diversas abordagens de seu estudo, traz-se uma afirmação que beira o fazer poético quanto ao desvelamento dos fazeres literários regionais, sendo pertinente neste estudo incluir-se as diversas modalidades de fazeres artísticos. Para o autor, "se existem memórias e imagens de um regionalismo, logo se compreende que haja outros, os quais talvez possuam outras imagens e sejam relacionados a diferentes memórias" (PELINSER, 2012, p. 231).

Na produção imagética, cita-se a do espaço do "sertão nordestino", que nos meados do século passado, era enquadrada por um olhar cinematográfico – *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; *O país de São Saruê* (1971), Wladimir Carvalho etc. – marcado por uma luz ofuscante-saturada (contraste entre o branco e o preto), evidenciando uma devastação-seca, que terminou se tornando uma espécie de "imagem padrão", que paulatinamente vem sendo desconstruída.

De modo que, em se tratando de uma projeção ou outros eventos, a memória pode ser em parte herdada e, assim, receber modificações/alterações em sua articulação ou expressão nos processos de identificação social. Os

elementos regionais, ao ganhar evidência em uma determinada produção cultural, se estabelecem como parte daquilo que compõe a identidade de um povo. Stuart Hall, ao abordar o tema da identidade cultural na pós-modernidade, oferece o conceito de identidade a partir de uma concepção sociológica que, para ele, “preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público” (HALL, 2006, p. 11). Esse é um pressuposto que vai ao encontro do que também defende Pollak, ao discutir memória e identidade social, para afirmar que a memória se constitui tanto a nível social, quanto a nível individual, a partir das quais se estabelece uma tênue ligação “entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p. 5).

Com isso, Pollak (1992) traz à sua reflexão sobre a construção da identidade, por meio da memória, inferências de outros campos do saber, como a Psicologia e a Psicanálise, argumentando que

Nessa construção da identidade - e aí recorro à literatura da psicologia social, e, em parte, da psicanálise - há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do copo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados (POLLAK, 1992, p. 5).

De sorte que na construção de uma identidade, coletiva ou individual, a memória constitui e dá continuidade e coerência à imagem que uma pessoa tem de si, ou à imagem que um grupo constrói e reconstrói para si mesmo. O confronto entre a memória individual e a memória coletiva, por outro lado, configura, para Pollak (1992), uma disputa de valores e conflitos sociais e intergrupais, porque são valores e conflitos compartilhados entre um grupo de pessoas que dividem o mesmo espaço social. Halbwachs aborda, com maestria, esse confronto e essa relação estreita entre memória individual e memória coletiva, ao dizer que

Dois seres podem se sentir estreitamente ligados um ao outro e ter em comum todos os seus pensamentos. Se, em certos momentos, sua vida transcorre em meios diferentes, ainda que eles possam, através de cartas, descrições, através de suas narrações quando se aproximam, fazer conhecer em detalhes as circunstâncias em que se encontravam quando não estavam em contato (HALBWACHS, 1990, p. 45)

Para ele, os indivíduos, que vivem em grupo/comunidade, estão tão bem afinados com os sujeitos que o cercam, que podem se identificar e vibrar em uníssono a ponto de não mais saber em que ponto exato está a partida dessas vibrações, em si mesmos ou nos outros (HALBWACHS, 1990). Ao argumentar em favor dessa coexistência, o sociólogo vê a construção das identidades individuais e coletivas como um eco, que dá voz a outros que o precederam e, àqueles que o ouvem, certa ilusão de que os próprios sentimentos e convicções não vieram de fora, mas são inerentes a eles próprios.

Nessa perspectiva, o ícone, enquanto componente fixador de recordações e memorações, é capaz induzir os sujeitos a determinados momentos, sejam eles bons ou ruins, vividos em tempos remotos e que estão guardados em cada memória (individual ou coletiva), trazendo à tona fascínios, mistérios, vivências, significados e um universo de interpretações de cada um para cada imagem. A imagem é capaz de contar uma história sem que palavras precisem ser ditas; ou seja, a imagem faz-se como uma forma de comunicação completa, levando ao observador informações e conclusões, concretas e subjetivas, acerca daquilo que vê. A imagem, portanto, está à disposição dos olhos que

nos permitem ver em perspectiva: não vemos as coisas chapadas, mas as percebemos em profundidade. (...) A imagem cinematográfica também nos mostra coisas em perspectiva e por isso ela corresponderia à percepção natural do homem (BERNARDET, 1985, p. 17).

Ela exerce uma função particular na memória, porque é a representação de algo, ou seja, é a significação de determinado símbolo, letra, coisa ou objeto que está à frente daquele que observa. O ponto de vista de uma imagem, estática ou em movimento, é sempre o ponto de vista de quem falou e nunca é, portanto, neutro. Jean-Patrick Lebel (1975, p.43) é enfático "cinema é uma pintura ideológica natural".

Após essa breve reflexão sobre a relação entre memória individual e coletiva, bem como a construção da identidade individual e social, por meio da utilização de imagens que elencam elementos regionais, conduz-se o estudo a uma análise do curta-metragem de animação *Até o sol raiá*² (2007), dirigido e roteirizado por Fernando Jorge e Leandro Amorim.

² O curta-metragem está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>>

MEMÓRIA E IDENTIDADE: uma leitura à luz da linguagem cinematográfica

Para Carrière (2006, p.16), dispor imagens em movimento não equivale ao surgimento de uma linguagem cinematográfica "até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem [...] na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema gerou uma nova linguagem. Uma confluência de inúmeras expressões artísticas, a esquadrihar espaços, intensificar imagens, recursos sonoros como recursos expressivos. Cinematografar é, pois, o mesmo que escrever por meio do cinema, utilizando uma linguagem que lhe própria.

É neste fundar que Pudovkin (1951, p. 115), ao teorizar sobre o cinema, vai redimensionando fronteiras, no caso, com relação ao literário, "sempre deve ter presente o fato de cada frase que escrever deve aparecer plasticamente na tela em alguma forma visível. Por conseguinte, o que é importante não são as palavras que escreve, mas imagens plásticas externamente expressas que naquelas palavras descreve". Assim, o cineasta/teórico russo referenda a ideia de um realizar artístico que tem como princípio do desvelamento do que é dito e, principalmente, o que não é dito verbalmente. Em perspectiva outra, no que se refere ao cinema e sua linguagem, Moscariello (1985, p. 07) acrescenta que

o filme é dotado de uma capacidade significativa que lhe permite recriar a realidade sob a forma de uma linguagem recorrendo a uma série de processos de reelaboração poética, que transformam num gênero técnico-formal mais variado para a expressão do que para a comunicação.

De modo que o registro cinematográfico é múltiplo, pois carrega em si perspectivas, as memórias e a ideologia de quem o produz. Pode-se identificar, com isso, os diferentes tipos de memória com potencial de serem usadas na construção de uma narrativa fílmica, as quais misturam fatos presentes e passados capazes de (re)construir a identidade de uma coletividade.

No curta-metragem de animação *Até o sol raiá* (2007), as personagens de barro ganham vida própria e agitam uma vila numa noite de festejo, aludindo a personagens da cultura cangaceira nordestina, que ganham vidas nas mãos do mestre artesão. O curta se volta para contextos populares específicos do Nordeste, fixando-se, assim, na memória coletiva de um grupo de pessoas

pertencentes a uma mesma região. Esse cinema, que encontra força cultural em sua expressão, por meio do qual é possível exprimir certas inquietações estéticas, culturais, sociais ou políticas, se estabelece em forma de recorte cultural, de maneira mais precisa no Brasil.

A produção audiovisual tem seu início com a apresentação de um folheto de cordel³, ícone da cultura nordestina e fator memorável na contação de histórias dessa região. O texto narra a trajetória de Virgulino Ferreira, imperador do sertão, conhecido como Lampião: procurado pela polícia, respeitado pelo povo e amado por Maria Bonita. É um tipo fazer literário que se origina em narrações orais para depois serem impressas em forma de folhetos. No curta-metragem, a narrativa inicial se faz na imagem do folheto de cordel, intitulado *Até o sol raiá* (2007), que nomina também o filme assistido. Dois fazeres artísticos em comunhão com um terceiro, que é a *estampa-capá* (do cordel) feita em serigrafia, acrescida dos acordes de um violão que, instantaneamente, trazem em memória a presença do poeta-cantador popular, um eterno Cego Aderaldo⁴, a *contar-cantar* as peripécias de uma aventura “Nos sertões do Nordeste / Beatos e cangaceiros, / Donos da vida e da morte, / Ajudados por coiteiros, / Viraram o mundo ao avesso / Como heróis justiceiros.” Que em declamos, em sotaque característico, à medida que as páginas são passadas, às vistas do espectador, ocorre sob uma orquestração *imagética-sonora*, “construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos” (BORDWELL, 2008, P. 29).

Isso se deve porque, frequentemente, o cinema proporciona ao espectador, como foco principal, o desenrolar da trama e este, por sua vez, direciona o seu olhar, como resposta instantânea, para as palavras, para os gestos e para as ações das personagens, deixando em segundo plano a percepções de

³ A literatura de cordel teve sua origem na França inspirada nos romances de *Pliegos sueltos* ibéricos e na própria literatura de cordel portuguesa que baseava suas histórias em algo fantástico e escritas de fundo histórico. Tempos depois, sob influência da colonização, surge a nossa literatura de cordel, contando as sagas e as proezas de um povo que luta contra a seca e o descaso do governo. Esses folhetos, em versos, são encontrados em todas as regiões do país, mas é no Nordeste que tem um valor primordial de expressão cultural para a população. São textos poéticos-narrativos que, de maneira peculiar, descrevem a vida e pensar do povo sertanejo. Nele, a figura do valentão é peça essencial e atributo à sobrevivência local. É comum vermos também, como coadjuvante deste tipo nordestino, o fanático religioso que, relegado a tanta fome, sede e abandono resvalou para a aceitação do seu destino como ser predestinado ao sofrimento. (NASCIMENTO, 2011, pág. 15).

⁴ Referência ao poeta popular cearense, Cego Aderaldo, reconhecido pela qualidade e destrezas dos improvisos em rimas e repentes. Ser presente no canto, “A prosa impúrpura do Caicó”, de Chico César (1995) – “Cego Aderaldo olhando pra mim” –, e na imagem do cego cantador no filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha (1964).

construções que, dadas as suas sutilezas, não são prontamente identificadas. Vide no curta *Até o sol raiá* (2007), ser possível identificar, logo de imediato, que a produção favorece a difusão cúmplice de uma narrativa tradicional, principalmente para a região, de uma cultura regional forte e engajada, que se faz presente em cada objeto, seres redimensionados em traços, cores, gestos. No embalar sonoro de cantos, sotaques, sons, ruídos que o cineasta Tarkovsky (1990, p.194-95) considera como aqueles que ultrapassam o seu papel de simples acompanhamento, possibilitando ao espectador, de forma consciente ou não, uma espécie de aura emocional ao redor dos objetos mostrados.

As imagens selecionadas para análise foram divididas em conjuntos, cada um deles contendo quatro *frames*⁵ que se entrelaçam e se traduzem em memórias, histórias e significados.

Figura 01 - Elementos de identificação regional



Fonte 1 - <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>

Neste conjunto de imagens aparecem quatro elementos característicos da região sertaneja do nordeste brasileiro, tanto da poesia e sua forma de registro, quanto a exposição de objetos em uma disposição própria das culturas do sertão nordestino, além da paisagem geográfica da região. A literatura de cordel, *frame* 1 da figura 1, é um elemento significativo no registro dos saberes orais da região. O aparecimento imediato de um folheto cordelizado marca a presença da cultura regional e da memória que um determinado grupo registra para a sua história. É a utilização da linguagem para a manutenção dos saberes, das tradições e da própria história de um povo.

⁵ *Frames* são imagens fixas de um produto audiovisual.

O *frame 2* mostra um enquadrar de um olhar de cima, de cima para baixo, no caso, um voo de um pássaro-ser imaginário que desbravando nuvens, descerra no raiar de luz uma paisagem. O sentido de vastidão de estabelece. Um lugarejo perdido na imensidão de um sol que a tudo alumia e no piscar do tempo cinematográfico, de 16 segundos, adormece.

Nesta curta cena, é possível identificar uma vegetação própria do nordeste brasileiro, com escassas árvores de pequeno porte, a presença de cactos e uma ampla quantidade de serras. Essa paisagem tem servido, ao longo do tempo, de inspiração para muitas composições artísticas de diversas naturezas, na intenção de elencar elementos que caracterizam a identidade regional e geográfica do nordeste brasileiro. Porém, faz-se necessário afirmar que o cineasta opta por uma desconstrução da tradicional imagem do nordeste como o lugar da seca, miséria, solo esturricado, seres esqueléticos, vide, como exemplo *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963)⁶. Em seu lugar, optam pela presença de uma vegetação verde, lugar, no caso, singelo, porém aprazível, como a afirmar que existem outros nordestes além daquele retratado e consolidado secularmente. A exemplo de *Abril despedaçado*, de Walter Salles (2001).

A estética das pequenas casas dos sertões nordestinos muito se parece, como é possível observar no *frame 3*. É possível observar na literatura e no cinema representativo dessa região as casas com suas estruturas, portas e janelas de madeira a caracterizar essa particularidade regional. Por dentro, como mobília, é comum a presença de estantes de madeira, além de quadros com imagens dos familiares, como pode ser observado no *frame 47*. Segundo Hall (2006), os objetos fazem parte da construção de uma identidade e inserem o indivíduo em uma sociedade.

Vê-se também, no *frame 4*, uma espingarda, muito utilizada para caça e proteção pessoal em comunidades rurais, disposta na parede também como representação de um símbolo regional de uma comunidade rural e sertaneja do nordeste brasileiro. Há algo de curioso no curta-metragem, os quadros de fotografias emolduradas, nos quais as imagens são de pessoas reais, e não

6 Tanto é que após a apresentação o cordel, a cena seguinte é de um *movimento-voo* entre nuvens, a um se aproximar de um lugar, radiante à luz do sol e do verde da sua vegetação, banhado pelo azul do céu.

7 Nesta abordagem vale apontar uma espécie de aproximação de sentidos-diálogos, construção de identidades, entre a cena de apresentação do interior de uma casa (no curta) e a sequência do Museu Histórico de Bacurau, no filme "Bacurau", de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles (2019), quando são descortinados, aos olhos do espectador, objetos, utensílios do cotidiano, fotografias, arma etc.

personagens da animação como é o protagonista do filme. Animação e registro de pessoas reais se fundem em uma mesma narração fílmica, sugerindo uma distorção da própria realidade, ou distorção entre o real e o imaginário em uma mesma lembrança de uma história contada.

Figura 02 - fragmentos da lembrança



Fonte 2 - <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>

Os bonecos artesanais de barro tornaram-se não só uma forma de trabalho, mas também de manutenção da cultura e identidade de toda uma sociedade que tem essa produção artística como representante de sua história e vida, como é possível ver no *frame* 1 deste segundo conjunto de imagens. Dessa forma, o artesanato é mais um ícone cultural nordestino. Os elementos se mesclam entre a atividade artesanal do protagonista, que acidentalmente se machuca na agulha e sangra. De um olho que vê, de um *olho-cego* sangrado e do barro se faz Lampião. A simbologia do sangue, no *frame* 2, sugere significados múltiplos como a vida, a morte e as paixões. É um elemento que vem, no filme, como um estímulo restaurador de memórias, de acontecimentos pretéritos. Há o rádio, *frame* 3, que eventualmente toca músicas populares, impelindo o personagem à sonolência:

*"[...] Levo a vida assim cantando
Sufocando a minha dor
Sou sangue de nordestino
Marcado pelo destino
De ser sempre um sofredor [...]"*
(*"Sangue Nordestino"*, canção de Luiz Guimarães, 1979, grifo nosso)

O cantar "*Sangue Nordestino*", de autoria de Luiz Guimarães e interpretação de Luiz Gonzaga e Fagner, traz à baila, ao *ouvinte-espectador*, a memória coletiva de como o povo nordestino tem sua vida marcada por lutas,

mas, principalmente, pela insistência, resistência em sobreviver. Dessa forma, o sangue que sai do dedo do artesão e toca o boneco de barro pode ser visto como uma metáfora para a vida. A mensagem se concretiza no curta, quando o próprio Lampião, agora em vida, mancha seus parceiros com o sangue que vê no chão, com a finalidade de que eles também “acordem” e possam então ajudá-lo.

Aqui se tem o início, de fato, da trama apresentada no curta-metragem: o artesão, cansado de um dia árduo de trabalho, caminha até seu quarto para dormir e esperar o dia seguinte, onde iniciará novamente sua labuta. Note-se que, ao dormir, é possível criar imagens que se associam às memórias e aos contextos vividos individual ou coletivamente, funcionando como um propulsor para as lembranças e para as ressignificações das identidades culturais, à imagem que um sujeito tem e constrói sobre si mesmo.

O protagonista do curta cai em sono profundo ao espetar seu dedo na agulha com que trabalha, lembrando o conto de fadas no qual uma maldição se materializa quando a protagonista espeta seu dedo em um fuso de artesãs. Em *Até o sol raiá* (2007), no entanto, o artesão não adormece por feitiço algum, mas pelo cansaço e pelo horário que já entardece. O rádio ligado também exerce uma função significativa, é o resgate de lembranças por meio da memória musical. Configura-se, então, um cenário perfeito para uma noite de sono em que a mente produzirá, resgatará e reviverá memórias compartilhadas e esquecidas.

A sonolência é o momento em que o tempo real e o tempo abstrato se fundem, pois o corpo ainda recebe sensações que pode identificar conscientemente, mas também começa a ser embevecido pelo inconsciente que age durante o sono. Halbwachs diz que “o momento inicial de um tempo está inteiramente livre de qualquer relação com um momento qualquer do tempo real” (HALBWACHS, 1990, p. 102). O *frame* 4, da figura 2, é este momento inicial de um tempo que já passou, por meio do qual as lembranças serão resgatadas e revividas.

Em um ensaio sobre a fotografia e a memória, Koury diz que a “fotografia provoca no olhar uma síntese da memória pessoal (...) e é apresentada como o real reproduzido” em um encaixe perfeito de duas formas: a fotografia “parece realizar sua utopia de produtora da memória” (KOURY, 2017, p. 77). O *frame* 1, deste terceiro conjunto de imagens, traz essa tentativa não apenas de produzir uma memória, mas de materializá-la na imagem, fixando-a no espaço e no

tempo. Este conjunto de imagens mostra uma espécie de memória sinestésica, porque é captada pelos sentidos.

Figura 03 - Memória sinestésica



Fonte 3 - <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>

Segundo Randal Johnson (2003, p.18), os recursos sonoros de uma obra cinematográfica, em geral, se constituem em três categorias distintas e coexistem: a linguagem verbal (diálogo, narração e letras de música), os sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros) e a música. No curta, o uso da música, como construção imagética e sonora, é uma das suas marcas fortes, *frame 2*. Ela é uma das formas de apresentar e representar o Brasil para os seus, para o mundo e para suas próprias entranhas, ou seja, essa representação artística é capaz de levar tradições e costumes, sendo, portanto, objeto de grande valia para o reconhecimento e valorização da diversidade cultural das regiões do país. No Nordeste, entre vários gêneros musicais existentes, se destaca o forró, típico dos brasileiros e, em especial, do povo nordestino, servindo não só como uma expressão cultural do país, mas também como uma forma de contar parte da sua história, assim como outros estilos musicais igualmente o fazem.

Ao som da música que age sobre a percepção e a memória do personagem, Lampião entra na vila em festa e se enamora de uma moça, *frame 3*. O personagem, entretanto, vê-se diante de um impasse ao perceber que é procurado pela polícia, *frame 4*, e que poderia ser preso a qualquer momento⁸. A

⁸ É quase inevitável, no universo da memória coletiva, que o espectador ao tomar conhecimento da imagem do Lampião em um cartaz de "procurado", com sua imagem seguida do valor da recompensa, estabeleça uma relação de diálogo como as imagens consolidadas no gênero cinematográfico nominado como *western* ou *faroeste*.

narrativa fílmica, escrita por meio da escolha dos planos, sugere que, embora o cangaceiro esteja impelido a se aproximar de sua amada, há algo que precisa resolver primeiro. A necessidade de resolver uma pendência pessoal dá início, no filme, à tragicidade da história contada e rememorada.

Figura 04 - A persistência da memória



Fonte 4 - <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>

No quarto conjunto de imagens se evidencia um diálogo com o movimento vanguardista, o Surrealismo. Sabe-se que o protagonista já dorme, portanto, sonha. O *frame* 1 mostra um facão que se derrete, e o *frame* 2 traz uma espingarda que se derrete de igual maneira. Pode-se, assim, fazer uma ponte com as pinturas de Salvador Dalí, de modo especial com a obra "A persistência da memória", que remete à subjetividade do tempo, a uma relação imprecisa e inconsciente que o artista tem com a passagem das horas. De igual modo, a poética de Álvaro de Campos que anuncia:

"Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz"
(Passagem das Horas, Álvaro de Campos)

Halbwachs, ao falar sobre a divisão social do tempo, diz que

O tempo faz pesar sobre nós um forte constrangimento, seja porque consideramos muito longo um tempo curto, ainda quando nos impacientamos, ou nos aborrecemos, ou tínhamos pressa de ter acabado uma tarefa ingrata, de ter passado por alguma prova física ou moral; seja porque, ao contrário, nos pareça muito curto um período relativamente longo, quando nos sentimos apressados e pressionados, quer se trate de um trabalho, de um prazer, ou simplesmente da passagem da infância à velhice, do nascimento à morte (HALBWACHS, 1990, p. 90).

De modo que o cangaceiro e suas armas derretidas podem, também, ser relacionadas à virilidade em um conceito mais psicanalítico, trazendo um sentimento de impotência diante de determinado acontecimento trágico. Também o ângulo da câmera, no *frame* 3, encontra-se na diagonal, como a expressão de certa distorção de uma memória, em consonância com a gota de sangue derramada pelo Lampião que o artesão produz.

A função do ângulo, enquadramento, como elemento cinematográfico, pode expressar opressão ou sufocamento, heroicizar uma figura, ressaltar o pequeno tamanho do ser em relação a um objeto maior, e outros (BERNARDET, 1985). Isso provoca o resgate de memórias vividas tanto individualmente, quanto memórias transmitidas através das gerações, suscitando e resgatando sentimentos e sensações pretéritas com a sensação de certa disformidade de uma memória.

Nota-se também que, com gestos e mímicas, Lampião se comunica em sons onomatopéicos, sem esboçar sequer uma palavra⁹. Através da comunicação gestual, corporal e ruídos, ele é capaz de dizer tudo que é necessário àqueles que o observam com calma e atenção. A gesticulação é uma modalidade da linguagem essencialmente imagética. Assim, seus parceiros percebem a intenção de Lampião em sua autodefesa e iniciam, junto a ele, um embate na vila, antes em festa.

Figura 05 - Simbologia cultural e a construção da memória



Fonte 5 - <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>

⁹ Joseph Climber, personagem criada e interpretada por Welder Rodrigues, da Companhia de Comédia Os Melhores do Mundo. Embalado pelo jargão, "a vida é uma caixinha de surpresas", depois de uma congestão, paralisia, surdez, braço e pernas decepados, se comunica através de sons onomatopéicos, tal qual o Lampião do curta. https://www.youtube.com/watch?v=dM3Wi_DnLpc

O quinto conjunto de imagens traz simbologias fortemente regionais. O curta também acentua as lembranças para questões religiosas. Em *Até o sol raiá* (2007), há a presença de uma figura que, mesmo não contendo informações como nome ou função, a imagem nos leva a saber de quem se trata: Padre Cícero, considerado "Santo Popular" por muitos fiéis católicos nordestinos, presente no *frame 1*.

A luta chega então ao seu final, e Lampião, vencedor, caminha até sua amada para que a paixão possa se concretizar. O *frame 2*, de maneira sugestiva, traz o espelho como símbolo da autoimagem, do apreço pelo reconhecer-se. É um objeto que reflete a imagem de quem o observa. Sua simbologia remete à vaidade e à forma como uma pessoa vê a si mesma, sugerindo o apreço que um indivíduo tem por sua própria aparência. Na literatura popular, Maria Bonita é conhecida por ser uma mulher vaidosa, que tem respeito por sua própria imagem. No curta-metragem, o autocuidado do cangaceiro, que se olha no espelho, reporta a esse esmero pelo seu visual.

O cangaceiro Lampião leva consigo, para presentear a sua amada, um chapéu típico do cangaço nordestino, como pode ser observado nos *frames 3 e 4*. Nessa sequência coexistem os principais elementos da história contada no filme: o cangaceiro, sua amada e o chapéu que é um dos mais conhecidos símbolos regionais do nordeste brasileiro, revelando que essa memória se insere em um determinado contexto no espaço, no tempo e em uma região.

17

Figura 06 - Entre o fim e o despertar



Fonte 6 - <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>

Este sexto e último conjunto de imagens selecionadas traz o espectador do curta-metragem à "realidade" primeira, que é a de um artesão que recria o centro de um vilarejo de uma história popular, com personagens emblemáticos

Afluentes: Revista de Letras e Linguística, Bacabal, v. 9, n. 26, p. 01-21, jul/dez. 2024

de uma memória coletiva da região e do país, com a tragicidade do sentimento e da reverência, como parte de suas próprias vida e história. A moça se faz em Maria Bonita, quando aceita o chapéu, símbolo do cangaço nordestino, de aceitação de um amor solicitado.

O casal é surpreendido, neste entretempo, por um policial que, mesmo machucado, consegue apontar uma arma para os dois. Ouve-se um barulho de tiro, mas não se sabe o que aconteceu. Há um corte na imagem, em *fade out* a tela lentamente vai ficando escura, e na escuridão o estampido de um tiro a tragédia se anuncia, para em seguida, em *fade in*, o nascer de um novo dia no despertar do sonho do artesão. A esse corte na imagem e redirecionamento de um tempo outro, percebe-se como a construção cinematográfica age e direciona o olhar do espectador. Bernardet (1985) diz que filmar é uma atividade de análise, porque no ato da composição de um filme, as imagens são recortadas e colocadas umas após as outras. Para o estudioso, essas indicações

deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma *sucessão de seleções*, de escolhas: *escolhe-se* filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem, portanto, um processo de manipulação que vale não só para ficção, mas para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real (BERNARDET, 1985, p. 37, grifos nossos).

Essa ruptura da sucessão de imagens, resultando em telas tomadas pela escuridão tem, de certa maneira, a finalidade de dizer do momento do desalinho, da impenetrabilidade, de um abismo entre um curto intervalo de tempo e outro que advém. Eis o fim do mistério! A resposta para as questões que antes, em suspense momentâneo, foram tragadas pela cerração escura, termina com o artesão analisando seu local de trabalho e constatando que algo realmente havia acontecido. Eis Lampião sem cor, sem vida, caído nos braços da amada. Uma referência explícita à imagem da escultura *Pietà*, de Michelangelo (1449), *pintor*, escultor e arquiteto do Renascimento italiano.

Este momento final da narrativa fílmica se apresenta por meio de uma memória estampada de dor, desalento, a ser envolvida pelo dedilhar de um violão como o lamento. A imagem da *Pietà* fílmica se faz em serigrafia de um folheto, o *contador-cantador* em voz, adentra em cena, a anunciar a última estrofe de uma história *contada-cantada*: "Essa história se passou / Nas veredas do sertão, /

Entre Deus e o Diabo, / Pelo sim e pelo não, / do Artesanato do povo, / Com o sangue da sua mão". O canto cordel, de certa maneira, adverte que o que era história de Lampião se faz em história de Artesão que permanece, na singeleza do seu fazer artístico, a afiançar histórias que, por mais que sangrem, devem e merecem ser contadas, esculpidas.

Pollak (1992) aborda o fenômeno de uma memória coletiva, ou social, e a capacidade de envolvimento real de um fato não vivido pessoalmente. Segundo o estudioso, "podem existir *acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação*" (p. 2, grifo nosso). Não é possível identificar nitidamente se o artesão esteve presente na história popular, gravada em folheto de cordel, ou se sua memória e sua relação com o tempo – ou com a impossibilidade de controlar o tempo – está inscrita em uma memória coletiva, passada de geração em geração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todo o exposto, percebe-se que é possível narrar uma história e dar a ela uma sequência de fatos sem que haja a presença de falas para as personagens. Através de imagens e gestos, somos capazes de compreender diversos sentidos, adentrar no labirinto de portas de possíveis significados que uma obra de arte possibilita. Além disso, constantemente, a mente aciona mecanismos da memória que nos fazem reviver, lembrar momentos já vividos ou vistos, os quais permanecem no memorial coletivo.

O cinema, neste sentido, enquanto arte que se utiliza de uma linguagem própria, repleta de sequências, planos, de escolhas inúmeras de ângulos e imagens, montagens e ruídos, não reproduz a realidade ou uma memória estritamente real, mas produz uma narrativa sinalizada de ações, atitudes, memórias. A cinematografia é, portanto, uma escrita criadora, visto que não se limita a contar uma história ou uma estória, mas pode, também, produzir e defender ideias, canalizando inclusive medos e inseguranças, venturas e aventuras, cravados na memória dos personagens, dos fazedores, dos espectadores.

Constata-se, com isso, que o curta-metragem *Até o sol raiá* (2007) expressa sentimentos e estados de espírito em relação a um local/ambiente,

aspirações e até mesmo em relação a um sentimento nostálgico de uma memória que ultrapassa as questões individuais, porque é compartilhada coletivamente. Trata-se de um filme que se insere em uma cinematografia capaz de expressar memórias coletivas, dotadas de elementos que caracterizam a identificação regional de um povo.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, J. C. *Notas sobre Regionalismo e Literatura Regional: Perspectivas Conceituais*. *Revista Todas as Letras*. v. 17, n. 2, p. 110-126. Maio/Agosto de 2015. Disponível em DOI: <<http://dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v17n2p110-126>>. Acesso em 5 de dezembro de 2021.
- ARTAUD, A. *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Até o Sol Raiá. Direção: Fernando Jorge e Leandro Amorim. Produção: Página 21, Fantonche Studio. Pernambuco: SET Produções audiovisuais, 2007. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>>. Acesso em: 16 de novembro de 2021.
- BARTHES, R. *A Câmara Clara. Nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERNARDET, J-C. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- BORDWELL, D. *Figuras Traçadas na Luz. A Encenação no Cinema*. São Paulo: Papirus, 2008.
- CARRIÈRE, J-C. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- KOURY, M. G. P. *Fotografia e memória*. Dossier "Las razones y las emociones de las imágenes". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. v. 16, n. 47, p. 75-81. Agosto de 2017. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/RBSEv.16n.47ago2017completo.pdf>> Acesso em 7 de dezembro de 2021.
- LEBEL, J-P. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- MOSCARIELLO, A. *Como ver um filme*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- NASCIMENTO, L. D. *A importância da literatura de cordel no cotidiano dos alunos da eja*. Universidade de Brasília. 2011. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/4463/1/2011_LourgenyDamascenodoNascimento.pdf>. Acesso em: 05 de dezembro de 2021.

PELINSER, A. T. *Crítica literária: memórias e imagens do regionalismo brasileiro*. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 7, n. 2, p. 230-241, jul./dez. 2012.

Disponível em

<https://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/1190>. Acesso em 25 de novembro de 2021.

POLLAK, M. *Memória e identidade social*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em:

<<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>> Acesso em 11 de novembro de 2021.

PUDOVKIN, V. I. *O ator no cinema*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1951.

TACCA, F. de. *Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação*.

Psicologia & Sociedade [online]. 2005, v. 17, n. 3. pp. 9-17. ISSN 1807-0310.

Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-71822005000300002>> Acesso em 19 novembro 2021.

Enviado em: 30 de setembro de 2024

Aprovado em: 28 de janeiro de 2025