



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Paiva, Samuel

Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco  
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 64-82  
Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# **Cinema, intermidialidade e métodos historiográficos: o *Árido Movie* em Pernambuco**

*Cinema, intermediality and historiographic methods: the *Árido Movie* in Pernambuco*

Samuel Paiva<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Professor vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar. Pesquisa financiada pela FAPESP. E-mail: sampaiva@uol.com.br.

**Resumo:** o artigo diz respeito à historiografia do cinema, procurando investigar a possibilidade de compreensão da *intermedialidade* como método historiográfico. Parte das proposições de Lúcia Nagib sobre “políticas da impureza”, por sua vez pautadas pela noção de “cinema impuro”, de André Bazin, cotejando-as com os “fenômenos intermidiáticos” apresentados por Irina Rajewsky e também com a “historiografia de metodologias” da intermedialidade nos filmes, tal como proposta por Ágnes Pethö. Como estudo de caso, considera a produção do cinema de Pernambuco, com maior interesse na longa metragem *Baile perfumado* (1996), embora referindo outras obras dos anos 1990 aos dias atuais.

**Palavras chave:** cinema e intermedialidade; método historiográfico; cinema e música em Pernambuco.

**Abstract:** the article concerns to the history of cinema, looking into the possibility of understanding *intermediality* as a historiographic method. It starts with Lúcia Nagib's propositions about "politics of impurity", in turn guided by André Bazin's notion of "impure cinema", comparing them with the "intermedial phenomena" presented by Irina Rajewsky and the "historiography of methodologies" on films' intermediality, as proposed by Ágnes Pethö. As a case study, it considers the production of cinema in Pernambuco, with increased interest in the feature *Perfumed ball* (1996), while also referring other works from the 1990s to nowadays.

**Key word:** cinema and intermediality; historiographic method; cinema and music in Pernambuco.





Ainda seguindo os argumentos de Nagib, sua noção de política chega à concepção de “dissenso”, em termos de Rancière, que, entre outras questões, entra no debate ao se opor à distinção sobre cinema clássico/moderno, ao criticar a arte didática, ao tratar da dimensão política na perspectiva de um “regime estético”. Nagib cita o seguinte trecho de Rancière: “Se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser proposta em termos de dissenso, o próprio núcleo do regime estético: obras de arte podem produzir efeitos de dissenso precisamente porque não dão lições nem têm qualquer destinação” (apud NAGIB, 2014, p. 30). Ela procura pensar tal chave conceitual no campo da história do cinema, questionando paradigmas diacrônicos convencionais – clássico e moderno, por exemplo -, associando a noção de *dissenso* à de *intermedialidade*, na medida em que o recurso a mídias diversas em um filme tende, em sua visão, a suspender o eventual caráter didático da obra, introduzindo dilemas. A concepção de *dilema*, no sentido de uma *crise dialética*, de fato, é central em seu projeto, como diz a própria pesquisadora:

Esta seria então uma abordagem propícia ao método historiográfico pautado na intermedialidade na medida em que atualiza a questão baziniana fundamental: o que é o cinema? Aqui vamos testar tal abordagem de modo a compreender o que é o cinema pernambucano, em termos de uma história que possa ser construída a partir de tais parâmetros intermediáticos. Como dado inicial incontornável há o fato de que existe uma forte relação entre esse cinema que se dá a partir dos anos 1990 e o Movimento Manguê, cuja expressão mais forte, eclodindo no mesmo período, é a música, ainda que chamando para uma experiência entre várias mídias, todas convo-

Desde então, é reconhecível como uma característica recorrente de várias produções cinematográficas e audiovisuais pernambucanas a sua conexão com a música produzida no Recife e em seus arredores, o que, além do referido *Baile perfumado*, pode ser observado também em outros curtas e longas metragens, além de videocliques, programas de rádio e de TV, instalações, etc.<sup>4</sup> Observado tal conjunto, reitera-se em seus discursos a intenção de ressaltar o trabalho produzido por músicos relacionados ao Mangubeat. Em alguns desses filmes, há uma instrução de leitura fílmica, como diria Roger Odin (2012), que expõe a música como um dado fundamental, inclusive, no que diz respeito às tensões entre ficção e documentário. Essas tensões aproximam interseções entre o Árido Movie e o Mangubeat, por exemplo, relacionadas à crise perceptível na cidade do Recife, a qual é explicitada no manifesto *Caranguejo com cérebro*, lançando em 1992, marco do movimento que, em resposta à crise, propõe um circuito energético midiático:

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 69

Há aqui um dado histórico presente no próprio manifesto, que propõe um circuito midiático com o propósito de reverter a crise da cidade e projetá-la no mundo (daí inclusive as expressões em inglês presentes nos dois termos: Manguêbeat e Árido Movie). Considerado tal contexto, como pensar um método historiográfico partindo da intermedialidade entre o Árido Movie e o Manguêbeat? De um lado, alguns referenciais teóricos e metodológicos já bem consolidados em relação à historiografia do cinema permanecem em pauta, por exemplo, Jean-Claude Bernardet (1995) e as questões que ele aponta, entre outros trabalhos, em sua *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Com base em suas proposições, podemos levantar a hipótese de que existem “linhas de coerência” permitindo a possibilidade de uma historiografia que tenha como prerrogativa a intermedialidade entre cinema e música, no caso aqui estudado. A propósito da proposta metodológica de Bernardet, vale de fato observar como vários de seus argumentos coincidem em grande medida com as premissas teóricas que foram apresentadas a partir de Lúcia Nagib, por exemplo, o interesse no circuito multimidiático – imprensa, teatro, literatura – como forma de compreender os primeiros tempos do cinema no Brasil.

Mas, por outro lado, focando-se especificamente a questão da intermidialidade como problema epistemológico, uma das referências mais notáveis é Irina Rajewsky (2012), que compreende a intermidialidade como qualquer fenômeno midiático que envolva mais de uma mídia, como diz, “qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra no espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermidialidade [grifos da autora]” (RAJEWSKY, 2012, p. 52). Tal dimensão de fronteira, que pressupõe um espaço *entre* uma mídia e outra(s), de fato nos obriga a fazer uma opção sobre qual das mídias relacionadas será privilegiada em termos de uma abordagem historiográfica. A opção é por uma história do cinema, no caso, sobre o Árido Movie, privilegiando-se os filmes, considerados em seus textos e contextos de

<sup>2</sup>A rigor, na base desse manifesto e do movimento que ele deflagra, estão dadas referências anteriores igualmente investidas de uma dimensão social abrangente, por exemplo, a obra de Josué de Castro (1908-1973), intelectual multi e interdisciplinar, autor de títulos - como *Geografia da fome* (1946), *Geopolítica da fome* (1951) e *Homens e caranguejos* (1967), entre outros - que servem de parâmetro para o referido manifesto até mesmo em sua exposição do “mangue” como “conceito” fundamental, lugar de diversidade biológica, ecossistema complexo que se torna uma metáfora invocadora “de fertilidade, diversidade e riqueza”, capazes de reverter a iminente falência da cidade.







2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 73



Além disso, as cenas de fato filmadas por Benjamin Abrahão nos remetem ao filme *Memória do cangaço* (1965) no qual Paulo Gil Soares, um realizador vinculado à geração do Cinema Novo e à chamada Caravana Farkas, nos dá a ver as cenas do grupo de Lampião captadas por Benjamin Abrahão, as quais são reapresentadas no *Baile perfumado*. Tal fenômeno poderia ser uma transposição, aliás. Mas, no que diz respeito às referências, há ainda outros *dilemas* a serem considerados no *Baile perfumado*, por exemplo, a locação no sertão que, contudo, aparece verdejante e com muita água, numa espécie de reversão de sua imagem mítica presente em tantos filmes cinemanovistas.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 75



Resumidamente, podemos afirmar que o primeiro deles diz respeito ao filme como experiência sinestésica, sendo um exemplo, entre outros, Eisenstein e sua teoria da montagem, ao pressupor o filme como “música para os olhos” (apud Pethö, 2011, p. 51), expressão que não por acaso está no título do filme *Cartola, música para os olhos* (2007) dos pernambucanos Lírío Ferreira e Hilton Lacerda. Haveria, segundo Eisenstein, uma estrutura rítmica capaz de ser transposta da música ao filme. Em suma, existiria uma correspondência possível entre todas as artes pela sinestesia, o cruzamento de sensações. A ideia aqui seria investigar, nos filmes do Árido Movie, momentos nos quais a montagem emula ritmos musicais, em especial, aqueles imbuídos como instantes de videoclipe, o que no *Baile perfumado*, como indicamos, acontece várias vezes, por exemplo, na própria sequência do baile dos cangaceiros.

O segundo paradigma apontado por Ágnes Pethö diz respeito ao filme como experiência transmidiática. A ênfase aqui está na narratologia, no aspecto narrativo que se sobrepõe ou relaciona distintas mídias, sendo várias as referências apontadas por ela, que inclui os primeiros formalistas russos, Kristin Thompson, David Bordwell, Edward Branigan e Seymour Chatman. Pensando livremente tantas possibilidades em relação ao nosso objeto, há uma dimensão narratológica que parece ser transposta da música ao filme, em especial, nos casos em que a música foi concebida anteriormente e à revelia da narrativa fílmica – como “Salustiano Song”, em *Baile perfumado*. Mas a recíproca é verdadeira. Ou seja, os videocliques das bandas que participam da trilha sonora, extraídos da narrativa fílmica, podem circular por outras janelas além da sala de cinema, por exemplo, na TV, com um valor acrescentado por sua presença no próprio filme. As estruturas narrativas tendem a se complementar, mesmo com as suas especificidades e distinções em razão dos diversos meios.

O terceiro paradigma considera o filme em comparação com outras artes (análises comparativas). Há uma conjunção pressuposta do *cinema* e ... pintura, música, arquitetura, televisão, novas mídias, etc. São conexões que pressupõem a pers-

O quarto paradigma concerne à “historiografia paralaxe” ou “arqueologia de mídia” (PETHÖ, 2011, p. 36). A noção de “história paralaxe” tem a ver com a forma como passado e presente, e vice versa, podem se conectar, por exemplo, pela maneira como o *primeiro cinema* pode ser relacionado a produções contemporâneas, em perspectiva sincrônica, pressupondo, por exemplo, Méliès como um precursor da computação gráfica. Nesta seara está em pauta uma arqueologia do meio, inclusive no que concerne a materiais técnicos, formas de visionamento, etc. Deve-se a Catherine Russell a criação do termo “história paralaxe”. Como explica a própria Russell: “o termo paralaxe é útil para descrever essa historiografia, porque invoca tanto uma mudança de perspectiva como um senso de paralelismo” (apud PETHÖ, 2011, p. 36). Aqui parece oportuno pensar, no caso do *Baile perfumado*, que a narrativa está diegeticamente localizada na década de 1930, quando Lampião e Maria Bonita vão a uma sala de cinema para assistir ao filme *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares, ou quando Benjamin Abrahão persegue o bando de cangaceiros para filmá-lo. Desse modo, a perspectiva do cinema dentro do filme, construída nesses vários tempos, nos remete à dimensão paralaxe, uma vez que o objeto cinema é constantemente deslocado e observado sob distintos ângulos, do passado para o presente e vice versa, com materiais de arquivo e materiais atuais. Na perspectiva da trilha sonora, a história paralaxe seria possível de ser pensada a partir do caráter simultaneamente retrô e de vanguarda presente na música do Manguebeat, por exemplo, no caso de Chico Science, em sua pesquisa sobre o maracatu associada ao pop.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 78



2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 79





