

De cidades, máquinas e desejos: territórios urbano-corporais no cinema nordestino contemporâneo¹

Ana Ângela Farias Gomes²
Universidade Federal de Sergipe

Resumo

No contexto de uma pesquisa mais ampla que investiga as configurações contemporâneas sobre o Nordeste a partir de filmes que abordam o território urbano, o artigo analisa o curta-metragem pernambucano *Eletrodoméstica*. O filme aborda a relação dos indivíduos com a tecnologia, da máquina como extensão do corpo, e do corpo como extensão de uma cidade onde, para a fruição de desejos, faz-se necessária a construção de linhas de fuga.

Palavras-chave

urbano; Nordeste; rizoma; cinema; auto-poiese

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla que investiga as novas representações sobre o Nordeste instituídas a partir da produção cinematográfica nacional contemporânea. Em especial, representações sobre o território urbano e a sua estreita relação com a noção de meio ambiente. Uma perspectiva, pois, que atrela de tal modo uma noção a outra ao ponto de não diferenciar “cidade” de “meio ambiente”, fugindo da ideia romântica e redutora de que este segundo conceito diria respeito apenas à presença do verde das plantas e dos animais.

O meio ambiente urbano nordestino, principalmente o das grandes metrópoles da região, quase nunca foi cenário no cinema brasileiro. Por outro lado, foi justamente uma simbólica ambiental a grande marca imagética e, por consequência, identitária, do Nordeste no cinema: o chão de terra rachada, o sol escaldante e o estado de seca. Trata-se de uma série de filmes (dentro de um contexto maior de produtos midiáticos, em especial a televisão) que desde a fase das chanchadas constrói no cinema um “Nordeste-caricatura”.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Sociologia (UFC), Doutora em Comunicação (Unisinos), professora do Curso de Audiovisual – UFS. E-mail: anaangelaufs@gmail.com

Faz parte também dessa construção caricata outra imagem ambiental, contrária à seca, de onde a água excede, que é o litoral. E se o sertão assolado pela falta é tantas vezes o território da tristeza e da carência social geral, no litoral mais uma vez o excesso em contraponto: da felicidade, do prazer, da fruição turística. Ou seja, o Nordeste como lugar de apenas duas possibilidades de vivência subjetiva: a tristeza e o sofrimento da miséria, da escassez; a alegria e o prazer do nada a fazer, senão vivenciar a hora do não-trabalho, que é também, na lógica capitalista, a hora da não-produção. Na simbólica construída em torno desse Nordeste caricato, esta é a região onde o desenvolvimento econômico anda de modo mais lento.

De um lado, a impossibilidade de realização de desejos básicos, tais como beber água, alimentar-se; de outro, a possibilidade do desejo pelo desejo. Trata-se de uma representação irreal e redutora sobre o Nordeste, que é a do cenário ambiental baseado no binômio sertão-mar, onde no final das contas se vêem fortalecidos acima de tudo uma atmosfera de autoindulgência, vitimização, pobreza e fome.

Tais apropriações imagéticas do Nordeste sempre buscaram apagar sinais de diversidade para em seu lugar propor um tom unívoco em torno da simbólica nordestina. Os motivos – sociais, históricos e principalmente econômicos – permanecem em debate. Em *A invenção do Nordeste*, Durval Muniz Albuquerque (2006) aborda o conteúdo e as modalidades de ação das bases culturais que desenharam o Nordeste dessa forma, marcado pela subjugação frente às demais regiões, em especial o Sul e o Sudeste. O autor observa que “seja na imprensa do Sul, seja nos trabalhos intelectuais que adotam os paradigmas naturalistas, seja no próprio discurso da seca, o Norte aparece como uma área inferior do país pelas próprias condições naturais (...)” (ALBUQUERQUE, 2006 p.69). De fato, os problemas do Nordeste nascidos a partir da seca, segundo os discursos instituídos de poder, têm sempre a questão ambiental como dado natural, e contra o qual o homem não consegue lutar. No máximo, quem sabe, remediar.

Este tem sido o discurso midiático geral, inclusive no próprio cinema. Entretanto, o cinema no Brasil tem cumprido também um papel diferenciado de mediador social. Como em nenhum outro meio de comunicação, tem sido capaz de instituir linhas de fuga a partir de discursos dados como fechados. Na cartografia discursiva sobre o Nordeste, abre possibilidades para outros discursos, rompendo com as linhas de continuidade, instituindo rizomas: “O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre

desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso." (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 32-33)

Esta ideia de flexibilidade, diversidade e contínuo movimento coaduna-se com uma perspectiva de cinema potente para pensar o país a partir das relações que instaura entre produção imagética e vida social; entre sujeitos e perspectivas identitárias; entre um Nordeste diverso e a ideia de um regionalismo que pretende unificar esse diverso. Interessamos aqui um cinema contemporâneo que deseja falar do Nordeste sob uma perspectiva plural, e este é um fenômeno contemporâneo, mais forte na última década.

Não que antes disso o cinema brasileiro já não tivesse se insurgido contra essa “invenção” – parafraseando Albuquerque (2006) - socialmente danosa. Esse processo não é novo, se temos em vista, para citar apenas dois exemplos, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, além de parte da obra de Glauber Rocha, que propõem ao Brasil uma re-visão sobre a “simbólica Nordeste”. Se Nelson traz uma perspectiva nitidamente influenciada pelo neorealismo, evocando um Nordeste cru, referencial, Glauber vai além, explorando o potencial singular do cinema como linguagem para propor um Nordeste potencialmente revolucionário.

Entretanto, devido a uma série de questões de ordem histórico-políticas (crise do cinema, ditadura, crises sociais), esse potencial discursivo tornou-se exceção dentro de um contexto onde a regra é a de um Nordeste não-diverso e caricato. Mais recentemente, uma série de obras vem sendo produzida, propondo novos olhares sobre o Nordeste. Diretores como Claudio Assis, Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Karin Ainouz, Marcelo Gomes, entre outros, demarcam uma geração que tem investido em linhas de fuga que por vezes (mas nem sempre) desconstroem esse Nordeste inventado. Em meio a essa nova safra de produções, algumas – ainda poucas – investem nos cenários urbanos.

Não se trata de afirmar que apenas as obras que exploram o meio ambiente urbano conseguem evocar uma visão complexa sobre o Nordeste. *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, 1996), para citar um filme, é um trabalho contemporâneo que embora tenha o sertão como cenário, traz uma série de inovações a respeito de uma “simbólica Nordeste”. O caso é que esse processo de emancipação frente a uma construção estereotipada da região tem no cenário urbano uma série de experimentações que instigam reflexões singulares.

Especificamente, nos interessa o Nordeste urbano que surge nesses novos filmes. Se até hoje a região quase sempre foi representada pelo rural - seja sertão ou litoral -, atualmente temos a oportunidade de assistir a um Nordeste de metrópoles, constituído de cidades tão modernas e corrompidas pelo desenvolvimento quanto qualquer outra grande cidade latino-americana.

Nas incursões realizadas pela pesquisa até agora, já é possível afirmar que a “ousadia” em mostrar as metrópoles nordestinas está muito mais presente nas produções em curta-metragem do que nos longas. Em um levantamento sobre a presença do urbano no Nordeste entre os longa-metragens produzidos desde os anos 2000 até agora³, concluímos que são poucos os filmes que utilizam a metrópole como cenário e, quando o fazem, na maioria das vezes investem nas representações caricatas. Um bom exemplo está no reforço à ideia de que a cidade de Salvador resume-se ao Pelourinho e seus arredores periféricos, como é possível constatar em *Cidade Baixa* (Sergio Machado, 2005), *Ó Pai ó* (Monique Gardenberg, 2007) e *Quincas Berro D’água* (Sergio Machado, 2010).

Já em curta-metragem, o urbano nordestino está presente de forma mais plural, instituindo uma espécie de produção rizomática, que a partir de contextos diversos, em linguagens diversas (ficção narrativa, documentário, experimental, animação etc.) propõe novas leituras não apenas sobre o urbano no Nordeste, mas sobre o Nordeste propriamente dito. Os motivos que fazem do curta um terreno fértil para a constituição dessas linhas de fuga ainda não foram investigados a fundo, mas é possível desenhar a hipótese de que mais livres das amarras de um mercado que impõe regras (de conteúdo e forma) para que as obras ganhem espaço nas salas de cinema, os realizadores dos curtas atuem de maneira mais emancipada.

Some-se a isso um espaço que vem sendo aberto a novos realizadores no Brasil, em especial a partir de 2003, com a entrada de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, instituindo políticas de descentralização da produção cultural do país (embora esse processo ainda precise melhorar muito), somado à criação de diversos cursos de Cinema e/ou Audiovisual em nível de graduação. Tem-se hoje um terreno muito mais propício e

¹ Trata-se da pesquisa “O novo cinema nordestino: diversidade e ressignificações do meio urbano nos longa-metragens da última década”, em curso atualmente na Universidade Federal de Sergipe (UFS), coordenada pela autora deste artigo.

incentivador da produção cinematográfica no país, o que abre espaço para trabalhos capazes de instigar novas miradas sobre a região nordestina.

Historicamente o cinema sempre foi uma janela para a consecução de imaginários sobre as cidades. Nessas experiências – as mais diversas e muitas de alta qualidade cinematográfica – foi quase sempre perceptível o ressoar de uma separação entre cidade e ambiente. Na verdade, muito antes do cinema o mundo tem investido nessa distinção, que como aponta Diegues (1994), nega a cidade como parte da natureza. Segundo o autor, a dicotomia urbano/natural e natural/selvagem é fundamentalmente uma percepção urbana. Já Eduardo Duarte explica que “com o advento das cidades, o desejo coletivo de criação desse habitat criou também a crença de que ela existe em separado do ecossistema” (DUARTE, 2006, p. 101).

Nessa perspectiva, à cidade cabe o “desenvolvimento”, o “progresso”, em oposição ao “atraso” do interior. O Nordeste muitas vezes presente no cinema brasileiro tem sido justamente esse território interiorano e “atrasado”, enquanto que capitais do eixo sudeste surgem nas telas como ícones de uma modernidade à brasileira. O que tem sido possível perceber na recente safra de filmes em curta-metragem que aborda as capitais nordestinas é que a metrópole surge como reflexo irredutível do fracasso de um modelo de desenvolvimento, como explica Viveiros de Castro:

O capitalismo é sistema político-religioso cujo princípio consiste em tirar das pessoas o que elas têm e fazê-las desejá-las o que não têm – sempre. Outro nome desse princípio é “desenvolvimento econômico”. (...) A noção recente de “desenvolvimento sustentável” é, no fundo, apenas um modo de tornar sustentável a noção de desenvolvimento. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, s/p)

Esse insucesso, mostrado feito “fratura exposta” em alguns filmes, desvela duas mentiras essenciais construídas pelo discurso desenvolvimentista. A primeira, de que quanto mais rodeado de evolução tecnológica, mais “seguro” o homem estaria em relação aos problemas causados pela natureza, como por exemplo, tragédias ambientais. A segunda toca a ferida do conceito de “desenvolvimento sustentável”, mostrando o quanto este tem funcionado muito mais como instrumento retórico do que como uma estratégia social que vise efetivamente um equilíbrio ambiental em larga amplitude.

Eletrodoméstica

Para pensar sobre essa urbanidade que vem surgindo através da produção curta-metragista de nosso cinema, escolhemos *Eletrodoméstica*, produzido em 2007, na cidade do Recife, pelo diretor Kleber Mendonça Filho. Embora passado quase que completamente no interior de um apartamento, o filme é uma excelente obra a nos fazer compreender um modo urbano de ser inscrito nos corpos e nos desejos dos indivíduos moradores das grandes cidades.

Eletrodoméstica é um curta de 18 minutos de duração que mostra cenas diversas de uma mulher de cerca de 35 anos em fragmentos de um dia ordinário dentro da própria casa. A temporalidade histórica é a década de 90 e o filme conta com uma direção de arte fiel àquele que é tão protagonista quanto nossa personagem feminina: o eletrodoméstico. Na verdade, não um, mas um numeroso grupo de eletrodomésticos que cercam a vivência dessa mulher em todas as suas ações.

O filme começa com cenas externas a um apartamento situado em um bairro típico de classe média baixa de uma cidade: construções cinzas, ausência de verde, muitos prédios, muito concreto. Pela janela, nossa protagonista fuma um cigarro e olha para um “horizonte” constituído de prédios colados ao seu. Olha para baixo, flagra um casal de adolescentes trocando beijos ardentes, solta um leve sorriso no rosto e volta pra dentro de casa. A partir daí, assistimos a uma série de cenas em que todas as ações não só dessa personagem, como a de seus dois filhos, estão marcadas pela ação de algum eletrodoméstico: a máquina de lavar roupa que é ligada na mesma hora em que a mulher cronometra o tempo de funcionamento da lavagem em seu relógio digital, a televisão que os filhos assistem, o sem número de controles remotos dispostos na mesinha da sala, o microondas que prepara o almoço etc.

Segundo Simmel (1987, s/p), “A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resultam da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores”. A personagem de *Eletrodoméstica* é o retrato do indivíduo urbano cuja racionalidade atua sob a tensão de dar conta dos mais diversos estímulos, muitos deles provocados pela tecnologia. Sendo essa tecnologia a doença e o remédio, pois em muitas vezes é a tecnologia a grande aliada desse indivíduo para dar conta desses estímulos.

Cercada de eletrodomésticos, nossa personagem, como diria Simmel, “se acomoda nos ajustamentos às forças externas” (SIMMEL, 1987, s/p). Resolve cada questão doméstica com a ajuda da tecnologia. Cercada e limitada pela condição de morar em um pequeno apartamento na periferia da cidade, sem espaço e sem horizonte, dependente de um sem número de máquinas, institui linhas de fuga a partir de suas próprias “grades”. É um eletrodoméstico, por exemplo, que vai permitir que ela fume um baseado sem que seus filhos percebam. Para isso ela conta com a ajuda de um aspirador de pó, para onde ela canaliza a fumaça produzida por esse momento de prazer.

A função do aspirador se amplia e, diante do efeito do baseado, ela começa a se divertir de ter partes de seu corpo sugadas por essa máquina. Sua brincadeira para em função do telefonema de uma loja que necessita do endereço correto para a entrega do mais novo eletrodoméstico da casa, que é uma TV de proporção imensa. Ao explicar a localização, informa que “o prédio fica perto a uma nova favela” no bairro. Resolvido o problema do endereço, explica ao filho que a família ganhará uma nova televisão, onde o garoto poderá jogar seu videogame. É a máquina que chega para auxiliar no uso de outra máquina.

Terminada a aspiração da casa, senta no sofá e pensa na máquina de lavar roupa que está em pleno funcionamento. Levanta-se inquieta, parece não ter direito ao ócio, e corre em direção à cozinha. “Equipada” com uma faca elétrica, corta um pão em fatias. Parte então para o liquidificador, e inicia a produção de um suco interrompida pela falta de energia no apartamento.

Abre-se um vácuo na casa, seus moradores não sabem o que fazer diante da impossibilidade de usar seus eletrodomésticos. A primeira providência da personagem é pausar o cronômetro de seu relógio ligado no momento em que a máquina de lavar roupa iniciou o funcionamento. Enquanto tenta “sobreviver” à falta de energia, ouve um homem gritando lá fora, é um transeunte que pede água. De garrafa e copo na mão, ela atravessa a porta do apartamento, a grade que vem após a porta, desce escadas, para enfim chegar a outra grade na portaria do prédio. Passa o copo pelas frestas de ferro e ouve do homem que depois de pedir água em 30 casas, finalmente alguém o atendeu. Ao final, ela ainda oferece uma manga, que para chegar às mãos de seu receptor precisa ser jogada por cima da grade do prédio.

A energia retorna e ela retoma o funcionamento do timer no relógio digital de pulso. A narrativa assume definitivamente um ritmo crescente que instiga uma expectativa no espectador. Diversas ações parecem surgir em ritmo cadenciado, como que na preparação por um acontecimento. A personagem tira a lasanha do microondas, confere o timer do relógio, ensina à filha a tarefa de matemática e, de repente, alertada pelo próprio relógio, segue em direção ao banheiro onde fica a máquina de lavar avisando que precisa tirar as roupas da máquina.

Na verdade, a máquina não terminou a lavagem, mas entrou no momento de centrifugação, quando o aparelho vibra fortemente. Este vibrar é o momento aguardado pela personagem e marcado intencionalmente no timer. É nessa hora que o eletrodoméstico torna-se concretamente um meio de vivência de prazer: a personagem encosta-se à máquina e masturba-se a partir da vibração produzida.

Micro-sistema auto-poiético

Diante do desafio de sobreviver no contexto que a rodeia, a personagem desenha linhas de fuga apoiada de todas as formas pelo funcionamento de eletrodomésticos. Para conviver com o outro/estranho, que chega à casa pedindo água, ela atravessa diversos mecanismos de segurança (porta, grade), mas se resguarda mantendo fechada a última grade que a deixaria mais próxima do visitante desconhecido.

Em casa, “guardada” por portas e grades do mundo lá fora, dialoga com seus eletrodomésticos. Eles permitem a consecução dos afazeres domésticos, garantem que ela esteja sempre em estado de alerta (a impossibilidade do ócio) e garantem, mais do que isso, a vivência de seu desejo até o ápice-orgasmo. Nossa personagem eletrodoméstica cria assim um micro-sistema auto-poiético, que induz a uma ideia de auto-suficiência. Dessa forma, desenha-se uma forma de vida marcada pela circularidade existencial de determinados componentes que se bastariam.

Como explicam Maturana e Varela (1997), um sistema auto-poiético produz sua própria organização, organização esta definida pelas relações particulares de funcionamento de seus integrantes. Segundo os idealizadores desse conceito, a auto-poiese exige que as

relações de produção que a definem sejam regeneradas pelos componentes que a produzem, trabalhando pela constituição de uma unidade.

A personagem do filme cria em seu entorno uma realidade que tem como suporte fundamental um sem-número de eletrodomésticos de modo a suprir, das mais diversas formas, sua situação de indivíduo desamparado. Concretamente, os eletrodomésticos mediam a relação da personagem com o mundo.

A proposta de ecosofia de Guattari sinaliza para uma perspectiva larga, quando desenha a articulação entre o que ele considera como os três registros ecológicos – meio ambiente, relações sociais e subjetividade humana. Segundo ele, a única saída para a crise ecológica planetária não pode se resumir “às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo” (GUATTARI, 1990, p. 9).

Retratando um indivíduo urbano fragmentando, que busca um sentimento de unidade através da máquina e da tecnologia, o curta *Eletrodoméstica* mostra que o desenvolvimento urbano retira das pessoas suas marcas identitárias de origem, suas referências culturais. Podemos pensar a protagonista como uma moradora de qualquer metrópole mundial degradada por um modelo de desenvolvimento devastador.

Neste curta-metragem, Recife é Recife, mas é também qualquer lugar do mundo. A cidade, impressa no corpo de nossa personagem, se ressignifica naquilo que Hall (2003) vai falar ao tratar do indivíduo pós-moderno: “Duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2003, p.9).

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez; Recife, Massangana, 1999.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Diversidade socioambiental**. In: Beto Ricardo e Maura Campanili (eds.). *Almanaque Brasil socioambiental*. ISA, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1995.

DIEGUES, A.C. **O mito moderno da natureza intocada**. São Paulo, NUPAUB-USP, 1994.

DUARTE, Eduardo. **Desejos de cidade**. In: Prysthon, Angela. **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&Z, 2003.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Editora Universitária/Funape/UFPb, 1982.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. SP: Paulus, 2005.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos – autopoiese: a organização do vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas: 1997.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Oct. 2007.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosaf Naify, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. RJ: Paz e Terra, 1984.