

## IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (1964) E *BACURAU* (2019). UMA APROXIMAÇÃO ENTRE GEOGRAFIA E CINEMA<sup>1</sup>

Lucas Costa André<sup>2</sup>  
Antonio Carlos Vitte<sup>3</sup>

### RESUMO

A partir de duas grandes produções cinematográficas nacionais: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, do cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), e *Bacurau*, de 2019, da dupla de cineastas pernambucanos Kleber Mendonça Filho (1968- ) e Juliano Dornelles (1980- ), buscamos investigar os simbolismos, representações, discursos e imaginários espaciais acerca da formação do território brasileiro (na figura da região Nordeste) que, por conseguinte, conformam ideologias geográficas de cada época. Para isso, realizamos articulações teórico-qualitativas dos diversos aspectos simbólicos e representacionais presentes nos filmes e por meio de paralelos entre as obras, investigando o que permanece, o que se difere e como tais obras se relacionam nos planos estético, ideológico e histórico-geográfico, em suas interpretações referentes à formação do território nacional. Por meio da discussão levantada, tecemos algumas considerações preliminares a respeito dos filmes em questão e demonstramos a coerência temática entre as ideologias geográficas e as obras. Ao fim, podemos considerar que ambas as obras são contra-hegemônicas e políticas, no sentido que desvelam ideologias (geográficas) de seus contextos de produção e elaboram críticas assim como constroem imaginários políticos para cada um dos cenários interpretados, sem escamotear suas próprias ideologias e posicionamentos.

**Palavras-chave:** Ideologias Geográficas, Território, Nordeste, Cultura, Cinema.

### ABSTRACT

Based on two major national cinematographic productions: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, from 1964, by the Brazilian filmmaker Glauber Rocha (1939-1981), and *Bacurau*, from 2019, by the Brazilian duo Kleber Mendonça Filho (1968- ) and Juliano Dornelles (1980- ), we sought to investigate the symbolisms, representations, discourses and spatial imaginaries regarding the formation of the Brazilian territory (in the figure of the Northeast region) which, therefore, shape geographic ideologies of each era. To this end, we carry out theoretical-qualitative articulations of the various symbolic and representational aspects present in the films and through parallels between the works, investigating what remains, what differs and how such works relate to each other on the aesthetic, ideological and historical-geographical dimensions, in their interpretations regarding the formation of the national territory. Through the discussion raised, we make some preliminary considerations regarding the films in question and demonstrate the thematic coherence between geographic ideologies and the works. In the end, we can consider that both works are counter-hegemonic and political, in the sense that they reveal (geographical) ideologies of their production contexts and elaborate criticisms as well as construct political imaginaries for each of the interpreted scenarios, without hiding their own ideologies and placements.

**Keywords:** Geographical Ideologies, Territory, Northeast Brazil, Culture, Cinema.

<sup>1</sup> Pesquisa de mestrado financiada pela CAPES-PROEX.

<sup>2</sup> Mestrando do programa de pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas – IG/UNICAMP, [1182409@dac.unicamp.br](mailto:1182409@dac.unicamp.br);

<sup>3</sup> Orientador, professor da graduação e pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas – IG/UNICAMP, [vitte@unicamp.br](mailto:vitte@unicamp.br);

Neste estudo temos como motivação a promoção de discussões entre política e cultura nacional para um possível equacionamento da problemática das ideologias geográficas, uma vez que se trata de dois domínios fulcrais que não devem ser dissociados na ciência geográfica, ainda mais no âmbito da geografia cultural e social. Para tal feita partimos de fontes culturais (filmes) que, em nossas interpretações, estão atreladas a preocupações eminentemente políticas e geográficas.

Conforme relata Moraes (2005, p. 11), “apesar de os imperativos territoriais cumprirem um importante papel em nossa formação, a discussão brasileira acerca das relações entre política e cultura não tem atentado o suficiente para as representações e discursos referentes ao território.” Nota-se desta maneira que pouca atenção é dada aos aspectos que vão além das materialidades quando discute-se as relações entre política e cultura na geografia brasileira, particularmente no tocante à categoria “território”. Ainda segundo o autor, tende-se a reduzir as ideologias aos discursos da Geopolítica, não atentando-se aos vieses ideológicos nos demais campos. Deste modo, as ideologias geográficas podem ser definidas enquanto esses discursos a respeito do espaço e de sua imagem coletiva, com explícita conotação política.

Nesta perspectiva, os espaços (e as categorias que os recortam) propiciam leituras de suas dinâmicas, das relações econômicas, sociais e políticas que os concernem e os produzem, mas juntamente a isso temos também as representações, imaginários e discursos sobre tais espaços que aparecem em diferentes contextos (científico, midiático, artístico, etc.) e são capazes de conformar e transformar seus conteúdos em grande medida, uma vez que propagam valores e visões de mundo. Podemos assim compreender que não só o espaço, mas suas representações e discursos são condutos do poder. (MORAES, 2005).

Ligada a estas problemáticas e ao seu próprio tempo, a presente pesquisa privilegia fontes pertencentes ao universo da cultura – entendida aqui como um campo de disputas simbólicas (compostas por diversos fatores, como a tradição, costumes, linguagens, etc.) que geram efeitos diretos no campo das ideias e da produção do espaço (indissociáveis) – mais precisamente à cultura visual moderna por meio do cinema. Haja vista que no escopo cultural é possível notar, hodiernamente, a centralidade das imagens enquanto produtoras de conhecimento assim como de subjetividades, compondo dessa maneira uma construção visual da vida social, conforme explana Paulo Knauss, desde a História, ao desdobrar os sentidos e potencialidades do termo “cultura visual”:

A cultura visual pode ser definida não apenas como o campo de estudos da construção social do visual em que se operam imagens visuais e se realiza a experiência visual.

Pode ser também entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais. (KNAUSS, 2006, p. 108).

No que diz respeito mais propriamente às formas artísticas, podemos apontar como marco o pensamento pioneiro do crítico literário e teórico da cultura Walter Benjamin ([1936] 2015), que evidenciou o estatuto singular das imagens e representações visuais na contemporaneidade, contexto de nascimento do cinema, bem como a decorrente mudança epistemológica no entendimento da arte devido aos desenvolvimentos tecnológicos. Outrossim, muitos geógrafos adentraram tal debate ao assinalarem a importância das imagens (em suas múltiplas manifestações) na constituição do pensamento geográfico e nas práticas de pesquisa em geografia, o que culminou numa adoção crítica dessas expressões. (COSGROVE, 2008; GOMES; RIBEIRO, 2013; GOMES, 2013).

No que se refere as imagens em movimento ou filmes, mais especificamente, há uma presença significativa e consolidada dessas fontes na ciência geográfica, como bem nos mostra Fioravante (2016). Presença que chega a constituir linhas de pesquisa diversas e que, dentre suas várias abordagens, dialogam diretamente com as questões relacionadas à intersecção entre cultura e política através da ideologia.

Nesta senda, partindo de duas grandes produções cinematográficas nacionais: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, do baiano Glauber Rocha (1939-1981), e *Bacurau*, de 2019, da dupla de cineastas pernambucanos Kleber Mendonça Filho (1968- ) e Juliano Dornelles (1980- ), buscamos investigar os simbolismos, representações, discursos e imaginários espaciais, políticos e sociais acerca da formação do território brasileiro (a partir do Nordeste) que, por conseguinte, conformam ideologias geográficas de cada época.

No tocante às obras selecionadas, julgamos que apesar de não se configurarem enquanto estritamente populares, tampouco são registradas apenas por padrões hegemônicos ou normas mercadológicas que legitimam e qualificam suas produções. Além de que os filmes em questão se caracterizam como objetos de análise praticamente inéditos na ciência geográfica, mesmo que o audiovisual e a cinematografia sejam instrumentos de análise familiares nesse campo do conhecimento.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, é um dos filmes mais representativos de Glauber Rocha, no qual critica a representação idealizada da miséria e propõe agressividade como forma estética para significar a realidade da fome, visto que, para o autor, o elemento que forja o território nacional é a violência. (RAMOS, 2000). Como resultado desse pensamento, surge seu manifesto intitulado *Estética da fome*, apresentado na Itália em 1965, um ano após a exibição do filme, e que serviu de bússola norteadora ao movimento do Cinema Novo. *Bacurau*,

2019 a obra mais premiada dos proeminentes cineastas Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, por sua vez, oferece um interessante contraponto ao filme de Glauber, dado que aborda diversas das questões tratadas pelas produções cinemanovistas, nitidamente fontes de inspiração, mas com novas roupagens e dilemas próprios do contexto atual.

Destarte, faremos articulações teórico-qualitativas dos diversos aspectos simbólicos e representacionais presentes nos filmes e por meio de paralelos entre as obras, investigaremos o que permanece, o que se difere e como tais obras se relacionam nos planos estético, ideológico e histórico-geográfico, em suas interpretações referentes à formação do território nacional. Por ora, este estudo tem desdobrado frutíferas comparações temáticas entre as obras, uma pertinência da sua temática central e opções metodológicas, além de evidenciado grandes desafios. Por fim, preconizamos o uso das imagens cinematográficas para a análise das ideologias geográficas nas discussões atinentes à política e cultura na geografia, haja vista suas inúmeras potencialidades e singularidades.

## **METODOLOGIA**

Para alcançarmos os objetivos propostos nos valeremos de articulações teórico-qualitativas entre os diversos aspectos simbólicos evocados nos filmes, como as imagens, discursos e representações, juntamente aos aspectos socioeconômicos, políticos e culturais de cada época, que perfazem os contextos de tais produções. Um modo de compreendermos a dinâmica produtor – produto – contexto de produção, atentando para suas clivagens, limites e independências, isto é, não deixar que o contexto determine os sentidos da obra de modo totalizante, sem com isso desatentar às condições de produção da mesma.

Os filmes serão analisados basicamente em duas partes, uma primeira que pode ser chamada de “técnico-estética”, visando a descrição dos aspectos próprios à linguagem cinematográfica (como plano, sequência, movimento de câmera, enquadramento, etc.). E uma segunda parte que consistirá em uma análise “representacional”, focando nos discursos, sons (diegéticos e não diegéticos), assim como os silêncios, atuações, etc. (NAPOLITANO, 2008). Composto, deste modo, descrições minuciosas seguidas de reflexões temáticas e teóricas que estejam ligadas à formação territorial.

## **REFERENCIAL TEÓRICO**

### **I.**

O termo ideologia carrega diferentes sentidos a depender da área do conhecimento, autor e abordagem que se adota. Assim, antes de adentrarmos a proposta das ideologias geográficas, é salutar contextualizarmos brevemente o surgimento e os desenvolvimentos do conceito de ideologia, além de suas diferentes acepções dentro de uma mesma corrente de pensamento, qual seja, o materialismo histórico e dialético.

Segundo Marilena Chauí (1981), o primeiro registro do termo está na obra *Elementos de Ideologia*, de 1801, do francês Destutt de Tracy, uma proposição que pretendia criar uma “ciência da gênese das ideias”. Um sentido muito próximo da etimologia da palavra (estudo das ideias). Essa proposta teve por base a crença de que a formação das ideias sobre o real, a partir da observação e dos dados sensíveis, ou seja, da empiria, poderiam ser regidas de modo objetivo ou quase exato – como acreditavam ser o caso dos fenômenos da natureza à época – visando um melhor desenvolvimento da ordem social.

Juntamente a outros teóricos liberais do período, como Canabis, De Gerando e Volney, De Tracy passa a levar a alcunha de “ideólogo francês”. Porém, como relata Chauí (1981), o sentido negativo da palavra nasce com uma declaração de Napoleão Bonaparte que, diferentemente de como tais ideólogos se enxergavam, os acusava de inverter a relação entre o real e as ideias, privilegiando as últimas. Perspectiva que Marx conserva ao incorporar o termo à sua teoria, como veremos adiante.

Grosso modo, na história da filosofia ocidental houve a tendência de se pensar que as ideias brotavam puramente do intelecto e da destreza dos teóricos e filósofos por si próprios, como se suas elaborações fossem independentes do real, sem conexão direta ao contexto material circundante e às relações sociais a ele atreladas. Transformava-se um aspecto da realidade em uma ideia universal e, depois, todo o real era derivado dessa idealidade. Dessa maneira, as ideias e as representações das coisas passavam a explicar a realidade e não o contrário. (CHAUÍ, 1981).

Logo, podemos apreender um sentido de ideologia enquanto inversão da dinâmica da realidade, na medida em que se oculta intencionalmente as relações intrínsecas e de determinação entre a produção material da realidade e a produção das ideias, o que significa dizer que o surgimento e conservação das ideias em cada época dependem das condições materiais em cada momento histórico. Nas palavras de Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*, ([1932] 2019):

Os indivíduos são tal e como manifestam sua vida. O que eles são coincide, portanto, com sua produção, tanto com *o que* produzem quanto com *como* produzem. O que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais de sua produção. (p. 14).

É justamente a partir desta interpretação de substituição ou distorção do real pela representação ou ideia é que Marx e Engels (2019) vão conceber a ideologia, chegando mesmo a afirmar que até então os conceitos e o mundo das ideias dominaram e determinaram o homem, mas que isso deveria mudar. Assim, seria preciso tomarmos a história enquanto história dos homens e não como uma abstração desta, que troca o real pelo aparente ou coloca o real de cabeça para baixo.

Não negando a dimensão das representações e ideias na vida humana, a dupla de filósofos alemães defende que tais processos do intelecto, expressos na política, nas leis, na moral, religiões, etc., estão inextricavelmente associados à vida material através da linguagem, portanto, como manifestação do comportamento material do ser humano, o qual é condicionado por suas formas de (re)produção uma vez que “a consciência nunca pode ser outra coisa senão o ser consciente, e o ser dos homens é seu processo de vida real.” (MARX E ENGELS, 2019, p. 21). Isto é, as maneiras de realização da vida, sua produção material, determinam a consciência e os produtos desta e não o oposto.

Apesar do mérito em destacar o papel da determinação social na ação política e na natureza humana, a concepção marxista de ideologia é criticada, como defende Freedden (2022), sobretudo, por uma suposta desconsideração com o pensamento da classe proletária que não conseguiria transcender ou mesmo compreender sua situação de subordinação, enquanto que a classe burguesa teria total consciência e tomaria vantagem da situação por meio da retórica e da produção de mentiras. Levando em consideração essa questão, algumas perspectivas atuais, principalmente na teoria política, passam a privilegiar o pensamento político dito vernacular no lugar do pensamento político formal e abstrato.

Seguindo essa discussão, veremos que o conceito de ideologia não se caracteriza somente por seu sentido considerado “negativo” presente nas proposições marxistas. Mas também por sua polissemia, advinda de diferentes períodos históricos e contextos, além dos diferentes domínios do conhecimento que fazem uso desse conceito, fortemente presente nas ciências humanas, em especial nas ciências sociais, que demarcam epistemologias, filosofias e abordagens diversas. (GERRING, 1997; FREEDEN, 2022).

Segundo Moraes (2005), alguns autores como Michel Foucault, privilegiando as formações discursivas, consideraram ideologia um conceito desgastado e propuseram até

mesmo abandoná-lo, o que, no entanto, não condiz com sua permanência no debate atual seja no discurso popular ou acadêmico.

Por outro lado, alguns intelectuais mais afeitos ao conceito, mesmo que por distintas linhas teóricas, passaram a atribuir à ideologia sentidos de conceitos circunvizinhos, como visão de mundo, sistema de símbolos, sistema de crenças, valores políticos, etc., num movimento que acabou por alargar demasiadamente seu campo semântico e reduziu sua relevância nas análises sociais. O antropólogo Clifford Geertz, por exemplo, é um dos que compreende a ideologia enquanto um complexo sistema de símbolos. Mais recentemente, os neo/pós-marxistas como Castoriadis, Lefort e Habermas, além de muitos estruturalistas e pós-estruturalistas também propuseram definições nesse sentido abrangente. (GERRING, 1997).

Em leituras declaradas marxistas, mesmo que se afastando do sentido negativo de ideologia, há Antonio Gramsci que pontuava a força do pensamento das massas frente ao esquema hegemônico, György Lukács com suas elaborações a respeito da formação da consciência de classe, Karl Mannheim com uma abordagem sociológica e histórica, em certo sentido continuada pelos teóricos da chamada Escola de Frankfurt, e Louis Althusser que evidenciou a materialidade das ideologias nas instituições e aparelhos de Estado. (MORAES, 2005; FREEDEN, 2022).

Vemos, desta maneira, que mesmo entre os estudiosos marxistas não há um consenso quanto ao significado do conceito de ideologia. Há em realidade um grande leque de proposições heterogêneas derivadas, obviamente, de diferentes preocupações e de diferentes leituras do materialismo histórico e dialético. Apesar disso, tais teóricos, como Gerring (1997) e o próprio Moraes (2005), entendem que Marx e Engels não chegam a propor uma definição do conceito, ao menos não de forma normativa, por mais que *A ideologia alemã* tenha sido dedicada à questão e, por isso, optam por desdobrar novos sentidos de ideologia tendo em vista as dinâmicas do mundo contemporâneo ou mesmo em desacordo com algumas proposições do cânone.

De modo contrário, há autores marxistas como Chauí (1981) e Baldi (2019) que não seguem esse caminho de novas interpretações ou de reformulação do conceito. Assim, mantêm o mais fielmente possível os sentidos dados pela dupla de filósofos alemães, isto é, a defesa da ideologia em seu sentido negativo, enquanto falsa consciência, uma vez que acreditam ser uma definição satisfatória mesmo hodiernamente. Faz-se importante ressaltar que mesmo fora das abordagens marxistas há concepções de ideologia que a tomam nesse sentido negativo, de distorção da realidade e visão tendenciosa do mundo, o que caracteriza uma interpretação

recorrente, e um elemento padrão dentre os vários possíveis para o conceito. (FAGERHOLM, 2016).

## II.

A partir desse breve panorama que se torna possível qualificarmos certos tipos de ideologias em ideologias geográficas, como o faz Moraes em seu livro homônimo. Em sua interpretação do materialismo histórico, mostra-se crucial o papel da consciência na produção social do espaço. Papel o qual o autor chama de valorização subjetiva do espaço.

Moraes (2005) compreende que a valorização do espaço, a preocupação geográfica por excelência, se dá em duas vias: uma valorização objetiva, que diz respeito a agregação de trabalho ao solo, e uma valorização subjetiva, que passa pelas visões de mundo, valores e interesses, sendo que estas duas dimensões são inevitavelmente perpassadas pela ideologia, cultura, política e pelos seus contextos de produção. Dessa forma, resultam em uma dialética entre ideia e matéria, expressando uma ligação entre teoria e prática.

“Acatando a circularidade desse processo, percebe-se que o espaço produzido propicia leituras. Estas, em si momentos de produção dos lugares, retroalimentam o processo ao veicularem projetos e interpretações, ao realizarem a valorização subjetiva do espaço. A manifestação da consciência, que diretamente nos interessa.” (MORAES, 2005, p. 25).

Percebemos, assim, que o espaço também é lugar de representação e discursos e estes são reveladores da valorização subjetiva do espaço. Portanto, configuram-se enquanto elementos importantes da produção e transformação espacial. E são justamente esses discursos e representações que veiculam uma visão espacial ou geográfica que o autor chama de ideologias geográficas.

Dentre as concepções de ideologia apresentadas neste trabalho, a visão do autor se aproxima bastante das definições mais polissêmicas, que alargam os sentidos de ideologia numa mescla a diversos conceitos circunvizinhos, como fazem muitos teóricos não materialistas. Além disso, podemos afirmar que não há uma preocupação direta em definir tal conceito para o posterior desdobramento de sua ideia apesar de tecer críticas à obra *A ideologia Alemã*, de Marx e Engels, e às concepções mais arraigadas a esta.

De todo modo, baseando-se em um ensaio de José Carlos Bruni de 1986 – *Cultura e Ideologia*, Moraes (2005) defende que é no universo das relações ente política e cultura que devem ser equacionadas as ideologias, num movimento dialético dessas dimensões que tome a ideologia em sua positividade e enquanto valor simbólico.

importante pontuarmos que mesmo declarando que “as ideologias geográficas alimentam tanto as concepções que regem as políticas territoriais dos Estados, quanto à autoconsciência que os diferentes grupos sociais constroem a respeito de seu espaço e da sua relação com ele” (MORAES, 2005, p. 44), grande parte dos trabalhos que se desdobraram de sua proposta possuem aplicações bastante restritas, tomando as ideologias geográficas como sinônimo de discursos e representações espaciais de textos oficiais/normativos.

Neste sentido é que nos propomos a trabalhar com outros tipos de fontes, na tentativa de ampliarmos o debate para além dos discursos do Estado ou oficiais e para além de expressões estritamente verbais, uma vez que o cinema e as imagens em movimento possuem estatuto singular na contemporaneidade, regulam nossa percepção sobre as espacialidade e são capazes de influenciar diretamente na sociabilização, disseminando valores ético-morais da sociabilidade, como as igrejas, escolas, os núcleos familiares, entre outras instituições sociais.

Além disso, corroboramos com Moraes (2005) quando este afirma que compreender os discursos geográficos enquanto ciência é restritivo, pois não se considera o que ele chama de “as geografias espontâneas do cotidiano”, como os mitos, os saberes populares e as produções artísticas – como o cinema, no caso deste estudo.

### III.

Na passagem do século XIX para o XX, marco do nascimento da cinematografia e da reprodutibilidade técnica da obra de arte (BENJAMIN, 2015), as produções culturais passam a ser mercadorias dentro de um complexo industrialmente articulado e cientificamente planejado – a chamada Indústria Cultural. Porém, essa indústria não se configura enquanto mera mercadoria, mas a mercadoria mais mediada que existe porque sua finalidade é a consciência humana, visando conformar sentimentos, emoções, visões de mundo, etc. (ADORNO & HORKHEIMER, [1944] 1985). Podemos afirmar, no limite, que com o advento da Indústria Cultural passamos a agir e nos organizar também por meio de representações, imagens e seus imaginários no mundo contemporâneo.

No que diz respeito à ciência geográfica, é inegável a presença das expressões imagéticas na constituição e história do pensamento geográfico, como já demonstrado por geógrafos como Denis Cosgrove (2008) e, no Brasil, Paulo César da Costa Gomes (2013). Cada vez mais novas expressões artísticas e novas tecnologias visuais passam a ser incorporadas nos trabalhos de geógrafos (as), mas dessa vez não somente enquanto meros procedimentos metodológicos ou ilustrações de algum fenômeno e sim enquanto fontes e objetos de pesquisa,

ou seja, como pontos de partida para a reflexão. Pensa-se pelas imagens ou junto a elas, reconhecendo-se seu valor heurístico. (GOMES; RIBEIRO, 2013).

O interesse pela arte cinematográfica pode parecer novidade ou algo incipiente dentro dos estudos geográficos, mas traçando sua origem, nota-se que é uma linha de pesquisa que desperta interesse há aproximadamente setenta anos e pode ser reunida sob diversas nomenclaturas, como *Geografia e Cinema*, *Geografia de Cinema*, *Geography of Cinema*, *Geography of Film*, *Film Geography*, entre outras.

Tendo em vista tamanha diversidade, é evidente que existam distintas maneiras de se trabalhar com obras cinematográficas na ciência geográfica. Segundo Fioravante (2018), apesar de podermos identificar trabalhos acerca da relação entre Cinema e Geografia já em meados da década de 1950, este campo vem crescendo mais expressivamente desde os anos de 1980, sendo possível a partir de então definir quatro linhas de pesquisa que possuem maior consolidação: 1) A primeira e mais antiga delas busca avaliar a potencialidade do Cinema enquanto um instrumental na educação geográfica; 2) Uma outra linha é a que busca investigar as dinâmicas espaciais e econômicas da indústria cinematográfica, com nítidas influências das reflexões da Escola de Frankfurt acerca da chamada indústria cultural. 3) Uma terceira abordagem usual, influenciada pela Nova Geografia Cultural, é considerar aspectos simbólicos e subjetivos por meio de temas como a representação das cidades, gênero, e identidade cultural, por exemplo. 4) Por último, mas não menos importante, é a linha de pesquisa que investiga as relações entre o binômio Cinema – Geopolítica, a partir de temas como ideologia política, o papel dos Estados Nacionais, a concepção e legitimação de Nação, dentre outros.

Podemos considerar que a última abordagem possui maiores influências no presente estudo dentre as tradições de pesquisa apresentadas, embora não nos limitemos a ela. De qualquer maneira, esperamos contribuir analítica e conceitualmente para o avanço dos estudos de cinema na geografia como um todo através do uso das categorias *território* e *região*, que são pouco trabalhadas visto a dificuldade existente de aplicá-las a questões simbólicas e representacionais, sendo majoritariamente e quase estritamente ligadas a questões econômicas, administrativas e geopolíticas. (FIORAVANTE, 2018). Fato que corrobora os apontamentos iniciais dessa pesquisa e se complementa aos argumentos de Moraes (2005) que chega a esta conclusão de outro modo.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir de toda discussão levantada anteriormente, podemos tecer algumas considerações preliminares a respeito dos filmes em questão, mais como um exercício de justificativa de nossas escolhas por tais obras e não quaisquer outras, e de demonstração da coerência temática entre os filmes e as ideologias geográficas em foco.

Começemos por algumas colocações iniciais a título de contextualização.

O crítico e cineasta Glauber Rocha foi o precursor e o maior expoente da vanguarda cinematográfica do Cinema Novo – movimento que, através de uma estética própria<sup>4</sup>, marca a chegada da herança modernista ao cinema e o surgimento de uma militância política por parte dos cineastas frente ao contexto da década de 1960. Dessa forma, abrangeu filmes que expressavam um sentido político em sua mise-en-scène, que tinham como propósito atuarem como respostas a demandas das esferas política e social da época. (XAVIER, 2019).

Por um lado, havia um horizonte revolucionário e reformista alimentado pelo cenário político internacional devido a experiências de libertação nacional ou revolução social em vários países, como a Revolução chinesa de 1949, a Revolução boliviana de 1952, a Revolução cubana de 1959, e a independência da Argélia em 1962, para citar alguns exemplos. Do outro, havia organizações e movimentos políticos que possuíam vínculos estreitos com o quadro ideológico do populismo nacional-desenvolvimentista vigente no pós-guerra. Ramos (2000) afirma que na contradição dessas duas vertentes que surge o movimento cinemanovista.

Glauber Rocha também foi um grande pensador que mesmo com notáveis influências nacionais e estrangeiras, mostrou-se muito original em suas leituras e críticas sobre a miséria no país, ao pensar questões como a relação “homem–terra” e “a identidade brasileira”. Além disso, denunciou abertamente o imperialismo estadunidense e a ditadura militar brasileira. Tudo isso por meio da potência das imagens em movimento e manifestos.

Consoante Xavier (2019), é preciso reconhecer o que sempre houve de figurativo no cinema de Glauber, de religioso em sua crítica da alienação e de contraditório em sua encenação da história, em que diferentes temporalidades ganham expressão. As formas do tempo em seus filmes trazem um ponto de intersecção entre mito e história. O teor das ações práticas e da dimensão espiritual se tece junto a ideia de determinação material-histórica.

---

<sup>4</sup> No que diz respeito à estética da fome, a fome não é tema, objeto do qual se fala, mas se instala na própria forma de dizer, na textura das obras. É um estilo de fazer cinema, no qual a carência deixa de ser obstáculo e se torna fator constituinte da obra. (XAVIER, 2019). Para maior esclarecimento, recomendamos: **Eztetyka da Fome**. [1965]. hambre, sep. 2013. Disponível em: <[http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html)>.



Glauber traz em sua inovação formal a descontinuidade, o que para Ismail Xavier representa um traço típico do dilaceramento da consciência moderna, fazendo com que houvesse um diálogo mais profundo com seu próprio tempo. E pode-se dizer que a invenção de estilo foi a condição para sua intervenção no debate público, além da maior força de seu cinema. Como poderemos perceber no seguinte filme:



**Direção:** Glauber Rocha

**Roteiro:** Glauber Rocha, Walter Lima Jr e Paulo Gil Soares

**Produção:** Luiz Augusto Mendes

**Gênero:** Drama/Faroeste

**Origem:** Brasil

**Lançamento:** 1964

**Duração:** 118 min

(Arte de Rogério Duarte para o cartaz oficial do filme)

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, segundo longa-metragem de Glauber Rocha, foi majoritariamente filmado em Monte Santo, Bahia, mas também teve algumas cenas finalizadas na cidade do Rio de Janeiro. Sua data de lançamento tem a peculiaridade de coadunar com o ano da ditadura militar de 1964, a precedendo por poucos meses.

Esse grande filme aparentemente retrata as mazelas de um casal de trabalhadores rurais, Manuel e Rosa, no sertão nordestino. No entanto, seus nomes próprios são menos importantes do que o que de fato representam, isto é, toda uma classe social na estrutura socioeconômica de um país periférico como o Brasil, qual seja, a classe proletária/trabalhadora. No caso dessas personagens, elas vivem da criação de gado, Manuel é vaqueiro, e de uma pequena roça de subsistência, mantida principalmente por Rosa.

A classe burguesa é representada pelo coronel Moraes, fazendeiro e patrão de Manuel. Além disso, também há a presença da igreja católica na figura de duas personagens distintas:

um padre que está do lado da elite, e o rebelde beato Sebastião, que é contra o governo, a classe detentora dos meios de produção e as práticas corruptas exercidas pelos representantes das igrejas. Em sua jornada messiânica por Monte Santo, faz alusão a figura de Antônio Conselheiro na Guerra de Canudos, retratada por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902).

Representando os “fora da lei” há, de um lado, o grupo de cangaceiros liderado por Corisco que supõe lutar contra o poder e a favor do povo nordestino, claramente inspirado no cangaço de Lampião e Maria Bonita, e do outro, um jagunço chamado Antônio das Mortes que serve aos senhores e a igreja e vive no encalço do grupo de cangaceiros, uma figura genuinamente criada no universo de *Deus e o Diabo*.

O Estado está presente em sua ausência figurativa, aparecendo apenas nos discursos das personagens.

Vemos deste modo que há uma estrutura formada a partir de grandes alegorias que trazem à baila ideologias e personagens/figuras-tipo históricas da região sertaneja do Nordeste brasileiro. Ismail Xavier (2019) comenta que a década de 1960 é o momento do que poderia se chamar “crítica dialética da cultura popular” no país, marcada pela categoria da alienação e pela visão marxista do processo social e da ideologia.

Além disso, o autor diz que o cinema de Glauber sempre procurou dialogar criticamente com as grandes formas da memória social e do imaginário popular. Inventou formas originais de articular as imagens e sons, incorporando traços da cultura popular (no caso deste filme, trouxe a tradição do cordel para a narração da história), do teatro moderno, da tradição literária, fora o intenso diálogo com o cinema de autor europeu ou mesmo com o western dos anos 1950.

Através de sua clara inspiração no teatro brechtiano, o filme pode ser dividido em três grandes atos: o primeiro é marcado pelo confronto entre Manuel e o coronel Moraes, ato em que o vaqueiro se defende do abuso do patrão e acaba por abandonar sua casa e fugir com Rosa. Em sequência, o casal junta-se ao bando que segue o beato Sebastião em sua peregrinação. Contudo, Rosa não se identifica com Sebastião e sua missão, ao contrário de seu marido que o segue com fanatismo. Esse cenário acaba por anunciar o segundo grande ato que é a morte de Sebastião pelas mãos de Rosa. Já o terceiro e último grande ato é marcado pela fuga do casal para se juntar aos cangaceiros, que termina com a morte de Corisco, líder do grupo, na emboscada de Antônio das Mortes.

Por fim, mesmo que sucintamente, podemos enxergar algumas temáticas que perpassam as ideologias geográficas nessa obra, como muitas características do chamado “mito fundador”, da sociedade autoritária, do papel do território na formação nacional, a questão da região Nordeste, entre outras.

De modo a tecer um paralelo entre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e suas problemáticas, partamos para a segunda obra de interesse para este estudo:



(Cartaz oficial do filme)

*Bacuraru* foi gravado no povoado da Barra, município de Parelhas e na zona rural do município de Acari, ambos no Sertão do Seridó, no Estado do Rio Grande do Norte, apesar de fazer referência ao Estado de Pernambuco na ficção. Essa obra venceu o “prêmio do juri” no Festival de Cannes, na França, um dos festivais mais aclamados, disputados e famosos do mundo cinematográfico. De fato estreou primeiro lá, na disputa pelo prêmio, para só depois de alguns meses estrear no Brasil. O nome Bacurau refere-se a uma ave de hábitos noturnos que é endêmica da região Nordeste, mas também é o nome dado ao último ônibus da madrugada na cidade do Recife – PE. De qualquer forma, assim como o filme anterior, que se passa na “Terra do Sol”, *Bacurau* também é um lugar fictício no sertão nordestino.

Essa obra faz nítidas menções formais e temáticas a tradição do Cinema Novo como um todo, contudo, não pode ser considerada como um tributo completo a esse movimento cinematográfico. Mais correto é filia-la ao cinema contemporâneo, marcado por mesclas entre diferentes gêneros, e mais especificamente ao Cinema Pernambucano contemporâneo, por debater a construção simbólica do Nordeste brasileiro em suas especificidades na medida em que atualiza o imaginário dessa região no contexto atual.

**Direção e Roteiro:** Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles

**Produção:** Emílio Lesclaux, Tiago Melo, Said Ben Said e Michel Merkt

**Gênero:** Drama/Faroeste/Terror Gore/Fantasia e Ficção Científica

**Origem:** Brasil-França

**Lançamento:** 2019

**Duração:** 132 min

À primeira vista, a história parece simples e bastante lenta, mas ao passo que a narrativa avança, percebemos se tratar de uma história instigante e cheia de reviravoltas. A grosso modo, se trata de um povoado rural no interior de Pernambuco, chamado Bacurau, que é negligenciado pelas autoridades e até mesmo cerceado de acessos básicos, como à água. Apesar disso, os moradores são unidos e criam um modelo de auto-gestão comunitária, liderado por algumas figuras como a doutora Domingas, o professor Plínio, Teresa e Pacote/Acácio. Mesmo em uma situação já bastante difícil, tudo se complica com a chegada de um grupo de bandoleiros estrangeiros que querem exterminar a população de Bacurau a troco de diversão, pois fazem parte de um jogo de apostas. Como se não bastasse, todo esse infortúnio é diretamente apoiado pelo candidato a reeleição para a prefeitura do município, Toni Jr. Mas o que todos eles não esperavam é que a população fosse resistir e se vingar com tamanho êxito.

Levando em consideração a repetição de um ciclo baseado na maior parte das vezes em atos de violência e defesa, o filme pode ser esquematizado em onze momentos: 1) a abertura, com a chegada de Teresa até o enterro de Carmelita, a anciã do povoado. 2) Plínio e seus alunos descobrem que Bacurau sumiu do mapa. 3) A chegada de Tony Jr. e a consequente resposta da população que se esconde (uma alusão clara ao comportamento do pássaro que dá nome ao povoado e uma prévia do que ocorrerá no clímax da história). 4) Os cavalos soltos e a galope que perturba o sono da população, anunciando a morte de Manuelito e de sua família na fazenda (1º ataque dos bandoleiros). Na sequência, o casal de motoqueiros chega ao povoado e corta o sinal de internet (2º ataque). A morte de Manuelito leva Flávio e Maciel a irem investigar o que aconteceu, o que acaba por vitimá-los também. (3º ataque). 5) O casal de motoqueiros descobre da pior maneira que não pertence ao grupo dos bandoleiros estrangeiros. 6) Lunga é requisitada. E assim começa um plano de defesa da população. 7) Uma criança é assassinada (4º ataque) e logo após, há um black-out (5º ataque). 8) Ataque à cabana de Damiano e sua esposa, que contra-atacam na mesma medida (começo da reação). 9) Encontro entre Domingas e Michael (abertura do confronto final). 10) Clímax da história – chegada dos caixões, emboscada na escola, no Museu de Bacurau e a exposição das consequências do confronto na escadaria da igreja. 11) Humilhação pública do prefeito e prisão de Michael (fechamento da história).

Ao compararmos a estrutura cênica de *Bacurau* com a de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, importantes apontamentos podem ser realizados. Enquanto que em *Deus e o Diabo* temos os camponeses, Manuel e Rosa, representando a classe trabalhadora, em *Bacurau* temos um povoado que não se define por apenas uma função ou por figuras centrais. Caracterizam-se como uma comunidade heterogênea, organizada por meio de assembleias. A classe burguesa

não é representada diretamente, mas temos rugosidades na paisagem que nos mostram essa relação de classe, como a fazenda aonde se hospedam os bandoleiros estrangeiros. O Estado é representado pela figura do candidato a prefeito e nas obras paradas da represa, que cerceiam a população do direito à água. A religião perde totalmente sua importância, apesar de haver uma igreja católica e outra protestante na vila, que mais servem como almoxarifado. Por sua vez, uma instituição que ganha relevância é o Museu, lugar de memória e lócus estratégico para a resistência da população. O banditismo social está na figura de Lunga e seu grupo de justiceiros. O elemento de repressão aliado às classes dominantes não é o jagunço como em *Deus e o Diabo*, mas os atiradores estrangeiros.

Notamos assim que, como no filme anterior, *Bacurau* também traz problemáticas de seu contexto de produção, isto é, de seu próprio tempo e lugar, como a questão de identidade e representação, perpassada pelos marcadores de raça, gênero e sexualidade, além de trazer a importância dos saberes locais e das figuras mais velhas na construção de conhecimentos e de práticas de resistência. O papel da tecnologia no mundo atual e os seus usos criativos e possíveis dentro de contextos periféricos e marginalizados socialmente, numa dialética global-local ou nordeste-mundo. Entre muitas outras questões, como bio/necropolítica, reação do oprimido frente a situações de violência e extermínio.

No entanto, as diferenças também são notórias. Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* nos oferece uma análise diacrônica do Nordeste, que mergulha profundamente no passado. Além do mais, o autor aposta num “pedagogismo das massas” que iluminaria a classe trabalhadora alienada em suas mazelas. Processo este que está presente na própria estrutura formal da obra que é teleológica, como genialmente interpretado por Xavier (2019). Assim, tanto Manuel e Rosa quanto Corisco, Antônio das Mortes e todas as outras personagens não importam, mas o que elas representam alegoricamente, pois a História se cumprirá através e a revelia deles, mesmo que não tomem consciência disso.

Tais características são totalmente reelaboradas e recontextualizadas em *Bacurau*, por mais que esteja no mesmo espectro político. A obra de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles é uma análise sincrônica do Nordeste, dos dias de hoje, não se apoia completamente no passado e em seus arquétipos. Dessa forma, não produz esteriótipos. O Nordeste de *Bacurau* é global, coloca questões latentes na atualidade e tenta perscrutar o futuro que se aproxima, mas apostando completamente nos sujeitos e agentes concretos, ligados comunitariamente e em relações horizontais e não na astúcia da História.

De todo modo, ambas as obras podem ser consideradas contra-hegemônicas e políticas, no sentido que desvelam ideologias (geográficas) de seus contextos de produção e elaboram

críticas assim como constroem imaginários políticos para cada um dos cenários interpretados, sem escamotear suas próprias ideologias e posicionamentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como inicialmente exposto a respeito das relações entre cultura e política, defendemos uma maior adoção da dimensão simbólica e imaterial para as análises políticas sobre o território em geografia, mais especificamente, por meio do uso das imagens (aqui num sentido amplo) produzidas pelos imaginários políticos, sociais e culturais, seus discursos e representações. Além do mais, pretendemos evidenciar como o contato com outras linguagens e discursos, no caso o cinematográfico, pode estabelecer novas possibilidades de abordagens e perspectivas analíticas para a Geografia, assim como as interpretações geográficas podem contribuir para estudos críticos das expressões artísticas.

Em suma, consideramos que uma obra cinematográfica pode funcionar como um instrumento hermenêutico que possui uma maneira própria de pensar pelas imagens em movimento juntamente aos sons. Assim, configura-se enquanto um campo transversal que converge diversos saberes, articulando diversos conceitos plurais. Uma totalidade em aberto capaz de criar novos significados e interpretações da realidade espacial de forma crítica e engajada, como o fez o movimento do Cinema Novo brasileiro e os autores dos dois filmes estudados.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. [1944]. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BALDI, L. A. P. **A categoria ideologia em Marx e a questão da falsa consciência**. Revista *Katálysis*, Florianópolis, vol. 22, n. 3, p. 631-640, set./dez. 2019.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. [1936]. Organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva. Tradução Gabriel Valladão Silva. - 1. ed. - Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COSGROVE, D. **Geography and vision: seeing, imagining and representing the world**. London-New York, I. B. Tauris, 2008.
- FAGERHOLM, A. **Ideology: a proposal for a conceptual typology**. *Social Science Information*, vol. 55, n. 2, 2016, p. 137-160.
- FIORAVANTE, K. E. **Geografia e Cinema: a produção cinematográfica e a construção do conhecimento geográfico**. Tese de doutorado em Geografia. 287 p. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.



- FIORAVANTE, K. E. **Geografia e Cinema**: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. *Ateliê Geográfico, Goiânia – GO*, v. 12, n. 1, abr/2018, p. 272-297.
- FREEDEN, M. **Ideology Studies**: New Advances and Interpretations. 1ª ed. Londres, Routledge, 2022, 219 p.
- GERRING, J. **Ideology**: A definitional analysis. *Political Research Quarterly*, vol. 50, n. 4, 1997, p. 957–994.
- GOMES, P. C. C.; RIBEIRO, L. P. A produção de imagens para a pesquisa em geografia. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, n. 33, p. 27-42, jan./jun. de 2013.
- GOMES, P. C. C. **O lugar do olhar**. Elementos para uma geografia da visibilidade. Bertrand Brasil, 1ª ed., 2013, 320 p.
- KNAUSS, P. **O desafio de fazer história com imagens**: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Milton Camargo Mota. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. (Coleção Vozes de Bolso).
- MORAES, A. C. R. **Ideologias Geográficas**. Espaço, Cultura e Política no Brasil. São Paulo: Annablume, 5ª edição, 2005.
- NAPOLITANO, M. **A História depois do papel**. In: *Fontes Históricas*. Carla Bassanezi Pinsky (organizadora). 2ªed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.
- RAMOS, F. P. **Breve panorama do Cinema Novo**. *Revista Olhar*, ano 02, n. 4, dezembro, 2000. Disponível em: <[http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/Fernao\\_Ramos.pdf](http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/Fernao_Ramos.pdf)>. Acesso em: 11 out 2021.
- XAVIER, I. **Sertão-Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 1ª Edição, 2019. 288 p.