

DIOGO CAVALCANTI VELASCO

**O PODER DO LOCAL:
Sertões nordestinos no cinema brasileiro contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu

CAMPINAS

2010

III

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

V541p	<p>Velasco, Diogo Cavalcanti. O Poder do Local: Sertões Nordestinos no Cinema Brasileiro. / Diogo Cavalcanti Velasco. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Sertão – Brasil, Nordeste. 2. Representação cinematográfica. 3. Espaço (Arte). I.Abreu, Nuno César Pereira de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: "The Local Power: Northeastern Countrysides in the Brazilian Cinema."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Northeastern Countrysides ; Cinematic representation ; Space (Art).

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu.

Prof. Dr. Wenceslao Oliveira Machado.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luíza Martins de Mendonça.

Prof^ª. Dr^ª. Cristina Bruzzo.

Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

Data da Defesa: 27-08-2010

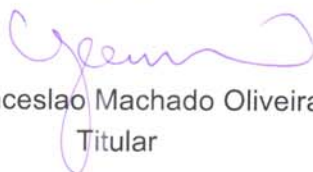
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo Mestrando Diogo Cavalcanti Velasco - RA 79300 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Presidente



Prof. Dr. Wenceslao Machado Oliveira Junior
Titular



Profa. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça
Titular

Dedico este trabalho ao exemplo de vida que me orienta: minha Mãe.

Agradecimentos

Depois do esforço e energia despendidos nesta dissertação, nada mais justo do que agradecer aos principais responsáveis por ela. Sendo assim, agradeço:

Ao meu orientador Nuno Pereira César de Abreu que soube conduzir, habilmente, um estudante a se formar como futuro pesquisador.

A dois outros inspiradores, Prof. Dr. Paulo de Arruda Menezes e Prof. Dr. Wenceslao de Oliveira.

Aos professores que despertaram minha paixão pela pesquisa: Profa. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça, Prof. Dr. Pedro Plaza e Prof. Dr. Lizandro Nogueira

Às pessoas mais importantes da minha vida: Lana, Libâneo, Lucas, André, Rodrigo, Nilva, Matheus, Zilda, tios e primos.

Aos amigos que fiz ao longo do mestrado, em especial Gabriela, Laécio, Kênia, Bernardo, Matheus, Márcia e Sônia, pelas eternas conversas produtivas. E aos antigos amigos que me ajudaram sempre: Damyler, Evelyn, Monike, Sérgio, Camila, Mariela, Laura, Carime, Douglas e Cris.

À Unicamp, Instituto de Artes, professores e funcionários do programa de Pós-graduação.

Ao suporte da FAPESP, necessário e importante para uma dedicação verdadeira de um pesquisador.

A imagem é universal, mas sempre particularizada.
Aumont (2002, p. 131)

RESUMO

VELASCO, Diogo Cavalcanti. *O poder do local: sertões nordestinos no cinema brasileiro contemporâneo*. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

O Sertão Nordestino sempre permeou o imaginário do homem brasileiro por meio dos discursos que a história produziu. Vários campos discursivos, como a política, a economia, as ciências sociais e as artes, sedimentaram um universo simbólico acerca desse espaço. Logo, o cinema também contribuiu nessa simbolização, principalmente nos ciclos do *Nordestern* e do Cinema Novo. Agora, nos anos 2000, ele volta a ter novas correntes de representação cinematográfica. Uma delas se encontra no grupo de produtores do Nordeste, que faz asserções sobre os seus Sertões e os ressignifica de acordo com um mundo contemporâneo globalizado, característico de sua época. A presente pesquisa busca, por meio da metodologia analítica de Pierre Sorlin, mostrar como isso acontece num grupo de quatro filmes: *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

Palavras-chave: Sertão, Representação, *Árido Movie*.

ABSTRACT

VELASCO, Diogo Cavalcanti. *The local power: sertões nordestinos in the contemporary Brazilian Cinema*. 2010. 119 f. Dissertation (Master Degree in Multimedia). State University of Campinas. Campinas, 2010.

The *Sertão Nordestino* has always been in Brazilian people imagination through the history discourses that has been produced. Several fields of discourses, like politics, economy, social sciences and arts, created a symbolic universe about this space. Therefore, the Movies also contributed in this symbolization, mainly in the *Nordestern* and *Cinema Novo* cycles. Nowadays, in the 2000s, there are new currents of cinematographic representation. One of them is the group of *Nordeste* that wants to talk about their *Sertões* and gives them new meanings according to a contemporary globalized world. This present dissertations searches, through the analytical methodology of Pierre Sorlin, to show how this happens in a group of four films: *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

Keywords: Sertão, Representation, *Árido Movie*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - O Sertão vai virar mar: oceano de imagens áridas na história do cinema brasileiro	7
1.1 O Sertão vai virar mar de mimetismos, “westerns” e Virgulinos	20
1.2 O Sertão vai virar mar de revolução, utopia, maremoto social	23
1.3 O Sertão virou mar – Aquosidade, liquidez e dilúvio de imagens	31
CAPÍTULO 2 - Áridos Movies: o encontro metodológico de Pierre Sorlin com o cinema árido brasileiro contemporâneo	39
2.1 Árido <i>moviement</i>	40
2.2 O sistema de Produção	44
2.3 A aridez em análise	45
2.3.1 Personagens e segmentação dos enredos	47
2.4 Zonas de consenso: o visível na aridez e umidade do Sertão nordestino cinematográfico	51
2.5 A estrutura dos filmes: faturas sertanejas	66
2.6 Sistemas relacionais: relações de conflito, sistemas de dominação	71
CAPÍTULO 3 - Sertões autóctones	75
3.1 Sertão trânsito	77
3.2 Sertão “muderno”	82
3.3 Sertão líquido	86
3.4 Sertão sujeito	91
3.5 Sertão estético	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

O Brasil é um país continental entremeado por espaços longínquos, de pouco conhecimento de sua população. Sabemos que conhecer não é somente estar fisicamente nesses espaços. Há um amplo acesso de informação, compilada em discursos do verbo e da imagem, que nos permite presenciar, mesmo que virtualmente, lugares distantes de nós. Como consequência deles, se somos do Sul, imaginamos sobre o Norte. Se somos da cidade, imaginamos sobre a zona rural. Se somos do “litoral”, imaginamos sobre o Sertão.

É essa forma de imaginação última do Mar (no sentido de metrópole) sobre um Sertão, que vamos trabalhar nesta pesquisa. O Mar que inventou e inventa o Sertão. Por que meio? Pela imagem cinematográfica. Pelos Cinemas que produziram discursos e constituíram uma história de referências sobre esse espaço. Os espectadores, enjaulados em suas esferas urbanas, simbolizaram, para si e para um coletivo, um interior do Nordeste da seca, do lampião, do cordel, do beato... Cristalizaram visões sobre um espaço produzido na pintura, na literatura, na fotografia, na academia e no cinema. Assim o conheceram.

Se a literatura fez inventar, o cinema e a fotografia explicitaram, discursaram em imagens. Fizeram reter, emularam, impressionaram a película do cérebro. O enredo se esvaiu, já foi, mas a memória imagética insistiu em ficar. Só modificamos essa memória com o próximo confronto, com a nova ligação com o presente, nas duas acepções do termo (presença e tempo). Presente-passado também é o que pretendemos confrontar aqui: a História e sua renovação e resignificação.

A retenção é sinônimo de formação de imaginário, de produção para um imaginário. O espaço também se constrói pela ideologia das imagens, que transborda nas ideologias dos homens. Intencionalmente ou não, a ligação para e pelo espectador se concretiza no cinema. Entretanto, não se trata de arbitrariedades, mas de possibilidades.

Então, recapitulando: História, ideologia e Sertão. A partir do entrecruzamento dos três, indagamos: como se inventaram os símbolos do espaço sertanejo nordestino e de que forma ele é modificado por meio de suas novas invenções por produtores autóctones do Nordeste? Como eles modificam o discurso e a história sobre um local próximo a eles? E como, ideologicamente,

querem que isso se modifique? Como projetam novos discursos sobre locais-mundo para um contexto contemporâneo?

Os filmes *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), em conjunto, tocam essas questões e constituem nossos objetos da pesquisa. São resultados de um eixo de produção deslocado. Cinema nordestino, exceto o filme de Karim¹, que não mais se concentra apenas no Rio de Janeiro e São Paulo. São áridos *movies* e céus de Suely que se alocam no interior do Nordeste. Fazem asserções, direta ou indiretamente, sobre um Sertão revisitado. Espaço intermitentemente pisado e repisado pela história do cinema brasileiro e que volta a ser tomado na retomada do cinema nacional. Novas formas de representação que se enquadram no contexto atual vivenciado por seus diretores. É o novo Sertão globalizado.

É nas misturas dos novos-velhos símbolos e discursos reproduzidos por esses filmes e as asserções que fazem sobre o espaço sertanejo e sua relação com o espaço global, que sentimos a necessidade de analisá-los. Eles são responsáveis, em parte, pela formação contemporânea do espectador sobre o Sertão. Mas são também porta-vozes (assim como qualquer obra que se expressa) de seu eixo sincrônico na história, das questões que vão além da perspectiva local, principalmente em uma época em que nada mais se localiza rigidamente, em que a negociação entre o particular e o universal se faz tão presente.

Para a busca disso nos filmes, utilizaremos a metodologia de Pierre Sorlin (1985), historiador francês que vai entrecruzar cinema, história e sociologia para compor um método analítico que, em uma série filmica, nos dá a ver elucubrações sobre a sociedade², suas problemáticas e características, situadas no tempo e no espaço. Segundo ele, desde que nascemos, somos invadidos pelas imagens em seus vários meios. Formamos um arcabouço histórico de referências por causa delas, o qual não somos capazes de mensurar. Não imaginamos a quantidade de signos transmitidos, traduzidos, reinterpretados, esquecidos, de programas de TV ou cinema, para citar duas de suas fontes. Conjunção de imagens que são características de uma vida moderna industrial. Sorlin (idem), dentro dessa impossibilidade de mensuração, enxerga no

¹ Excluo, em parte, Karim, porque a produção de seu longa é feita toda através da Vídeo Filmes, do Rio de Janeiro. Entretanto, o diretor é de Fortaleza e o filme *O Céu de Suely* é fruto das suas memórias do Sertão.

² Essas elucubrações podem ser intencionadas pelos produtores ou não.

cinema um conjunto menos vasto, uma possibilidade de análise, um começo para a compreensão das imagens e as suas implicações na sociedade em sua “duração”³ histórica.

Quando o homem começou a frequentar cinemas, ele continuou a capitalizar um conjunto de experiências particulares já estabelecidas na prática fenomenológica de uma exposição a outros meios artísticos. Entretanto, os filmes, dentro das salas escuras do lugar-cinema⁴, caracterizaram-se como rituais coletivos destas particularizações. Todos são testemunhas das experiências espectatoriais singulares.

Os signos, modelos e construções reproduzidas pelo cinema tornaram-se comuns aos grupos que praticavam o fazer cinema e os que, na outra ponta, se deleitavam dele. Seriam o que Sorlin (1985, p. 44) denomina de “mentalidades”: “um conjunto de material conceitual, um conjunto de palavras, de expressões, de referências, de instrumentos intelectuais comuns aos grupos, em relação uns com outros”. Isso não quer dizer, como ele afirma, que representações periódicas representem o conjunto unívoco da “mentalidade” de uma nação, por exemplo, tal qual queria Kracauer (1988), ao fazer a análise dos filmes da República de Weimar na Alemanha, que representariam o povo alemão em sua ansiedade pelo projeto nazista subsequente. Mas, que, em um determinado grupo, elas multiplicam-se, diversificam-se, encontram variações, doravante se reconhecem por oposição, paralelismos etc.

Essas “mentalidades”, aqui representadas pelo conjunto de signos sonoros e imagéticos (audiovisuais), conseguem no cinema um meio de retradução ideológica. Ideologia que se periodiza, mas que se encontra de forma dominante em determinada época, em determinado grupo, e que reproduz, difunde, uma série de conflitos e conjecturas culturais, políticas e econômicas atuantes numa formação social.

Então, a produção de uma série de filmes pode ser uma manifestação ideológica particular em uma determinada “mentalidade” historicizada, que se debate com um conjunto de ideologias de vários grupos, de várias “mentalidades”. Estas, por sua vez, traduzem de diferentes formas as questões ideológicas, sejam elas paralelas, conflitantes ou concordantes. Como afirma Sorlin (1985), são fragmentos de uma totalidade inconstituível. As possibilidades dessas manifestações

³ O termo duração se encontra entre aspas, pois Pierre Sorlin impossibilita a capacidade de mensuração de uma influência signica em uma história totalitária do cinema, relativizando-a nos períodos e segmentos grupais de espectadores e produtores.

⁴ Utilizamos a expressão lugar-cinema para designar a especificidade do dispositivo cinematográfico (a sala escura, em silêncio, com uma projeção grande na tela).

retraduzidas pelas “mentalidades” de determinada época e grupo são a ponte pela qual podemos encontrar uma ressonância entre os produtos fílmicos e os meios em que essas manifestações nascem. Estas, por sua vez, podem forjar o discurso de alguns grupos da sociedade. Como exemplo disso, podemos estabelecer a relação entre a exposição dos espaços mais característicos do cinema brasileiro em sua história, a favela e o Sertão, como lugares para situarem discursos sobre a sociedade e a propagação disso para o público, que internalizou tal associação.

É para vislumbrarmos possíveis associações entre o meio e os filmes-objetos da pesquisa, que utilizaremos o método de Sorlin. Ele afirma que é necessário iniciarmos a análise pelo levantamento de materiais fílmicos: os elementos sonoros e os visuais. O instrumento para esse fim é a decupagem, sempre incompleta, uma vez que é impossível serem arrolados todos os elementos, e deve ser contemplada com um objetivo, um guia do resultado pelo qual o pesquisador quer chegar.

A decupagem é relevante em seu início por dois motivos. O primeiro, como descrição do código sígnico do filme. As obras criam códigos próprios, estabelecem maneiras de mostrar seus elementos de acordo com a intenção de construção, consciente ou inconsciente, dos produtores. O segundo é a decomposição do processo discursivo do filme, artística e tecnicamente imbricadas. São os elementos de construção que vão dar a forma do todo: planos, movimentos de câmeras, o uso de artifícios fotográficos, entre outros. Essa gama de apontamentos sobre o filme contribui para a memorização informativa, para conjuntos relacionais entre diferentes momentos da obra, e permite a sistematização do que grupos da sociedade dão a ver e produzem em determinada época.

A escolha dos filmes não deve ser feita de maneira aleatória. De acordo com Sorlin (1985), eles são manifestos ideológicos que são intrinsecamente representativos de uma época, ou porque o alcance público é imponente, ou porque o filme compreende questões estéticas e argumentos relevantes, em sua representatividade como produto artístico e socialmente debatido. Se o conjunto for fechado em um corte específico de tempo, os filmes devem ter uma coerência cronológica e podem ser compostos por um quadro diverso de gêneros produzidos.

Concluída a etapa da escolha e da decupagem, respectivamente, parte mais objetiva do método, devem ser recortados os assuntos mais relevantes e os secundários nos filmes. Esse levantamento é importante devido ao que Sorlin (idem) denomina como “zonas de silêncio” e “zonas de consenso”, ou seja, quais são os tópicos e signos dos filmes que são mais visíveis e

quais são ignorados. Isso contribui para a análise do que é permitido abordar em um meio social, o que o público aceita, o que lhe é imposto, ou o que ele rejeita.

A etapa anteriormente descrita é concentrada no conteúdo do filme, a próxima se concentra mais na estruturação das imagens e do enredo (discurso), sem perder de vista que a relação entre conteúdo e forma é parte constitutiva da fruição filmica, e estes não são separados arbitrariamente. Até aqui, a análise, então, concentra-se em duas principais necessidades, quais sejam: a de *apontar possibilidades do que pode ser “visível”* para a sociedade e a de *compreender a forma de construção discursiva* que possibilita a observação de quais tipos de convenções são utilizados para a composição das obras, como estas convenções são aceitas e de quais outras elas divergem.

Depois dessa compreensão da estrutura e do conteúdo dos filmes, buscam-se os pontos de fixação estabelecidos nas obras, em grupo, nessas duas instâncias, o que se repete no quadro de análise, um *estilema*, os assuntos abordados etc. Eles são responsáveis pela tentativa de guiar o espectador para as suas possibilidades de construção de sentido de uma determinada época ou de um determinado grupo e pela criação de debates extra-fílmicos que possam ser suscitados. Finalmente, levantamos os sistemas relacionais que, de acordo com Sorlin (1985), são as relações sociais entre grupos e indivíduos (hierarquias, valores, redes de intercâmbio e de influências) dentro do filme. Em outras palavras, são maneiras de composição dos conflitos que estabelecem papéis sociais para os seus personagens, que se relacionam uns com os outros e com os seus meios.

Esse procedimento de pesquisa é inserido na dissertação, que é composta de três capítulos. No primeiro, “O Sertão vai virar mar – Oceano de imagens áridas na história do cinema brasileiro”, abordamos o processo de representação espacial pelo cinema e sua relação com o conceito de espaço. Apresentamos como o Sertão nordestino foi alvo de uma invenção por meio da dizibilidade e visibilidade ao longo da história. Como podemos pensar esse espaço dentro de um cruzamento de discursos históricos, políticos e artísticos ao longo do século XX.

Eles partem, primeiramente, de uma construção da região do Nordeste a partir de seu interior e não da metrópole. O objetivo, como estratégia política, era obter subsídios para o seu desenvolvimento. Parcialmente por esse motivo, os símbolos do Sertão se sedimentaram ao redor da seca, do sol escaldante, da decadência dos engenhos, do coronel, do cangaço, entre outros. Todos eles elementos caracterizados como arcaicos para uma modernização efetiva da região. Por

outro lado, forjaram um pensamento dúbio em torno desse Sertão simbólico, pois, justamente por ser um espaço que ainda não era “contaminado” pela cultura metropolitana, era tido como um repositório de tradições que diziam ser genuinamente nacional. O Sertão virou espaço relevante para a construção da nação, importante para a formação de uma identidade nacional.

O cinema vai dar continuidade aos discursos científicos, literários e artísticos forjados na região. Vai reconstruir nas imagens esse conjunto de símbolos do Sertão nordestino e dar representatividade para tal espaço na formação de uma cultura brasileira. Dentro da história do cinema nacional, tivemos vários surtos que o abarcaram como locação de suas obras. Neste capítulo, vamos separá-las em três fases: O surto regional do Recife, o ciclo do cangaço e o Sertão *cinemanovista*. Essa primeira parte da dissertação também vai dar luz à contemporaneidade no cinema dito “retomado”. Isso por meio de uma contextualização de como esse processo pode dar nova forma nos discursos sobre o Sertão.

No segundo capítulo, “Áridos Movies: O Encontro Metodológico de Pierre Sorlin com o Cinema Árido Brasileiro Contemporâneo”, antes da análise dos filmes com base no método de Sorlin, situamos o leitor no que concerne ao contexto de produção dos filmes, principalmente sobre o “movimento” Árido *Movie*, no qual três filmes são enquadrados. Depois, temos os passos da análise dos filmes: personagens e segmentação do enredo, zonas de consenso (o visível), estrutura fílmica e seus sistemas relacionais.

O terceiro capítulo compreende a interpretação da análise. Ele tem denominação de “Sertões Autóctones” pela relação direta e afetiva dos produtores com o espaço nordestino, pois são procedentes da região e vão buscar nela as suas locações. Vamos mostrar nos filmes que o Sertão adquiriu novas formas de discursividade. Ele deixa de ser só simbólico ou mítico, para dialogar com tais concepções ou adquirir outras. Ademais, mostraremos que o espaço não é apenas localizado, mas tem relação com o mundo contemporâneo e suas questões.

CAPÍTULO 1

O SERTÃO VAI VIRAR MAR: OCEANO DE IMAGENS ÁRIDAS NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Existe um limite espacial objetivo, material, em uma tela cinematográfica. Um espaço de bordas limitado que projeta outro ilimitado, entrecruzando campo e extracampo fílmico.⁵ Ali, dentro de uma moldura retangular, temos a extrapolação do quadro-objeto, pois, diferentemente da fotografia ou da pintura, temos o movimento⁶, que nos ajuda (espectadores) a compor um espaço a ser inventado pela câmera. Aumont (2004), em seus estudos sobre a diferença da constituição espacial no cinema e na pintura, nos fala sobre essa relação entre o quadro e a constante fuga do olhar do espectador para as bordas, a fim de buscar um espaço cinemático.

O quadro, por si só, é centrífugo; ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição, obriga o olhar do espectador a voltar sempre para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, *pintura*. (AUMONT, 2004, p. 111)

Sendo assim, a câmera e o espectador inventam, ficcionalizam o espaço, pois ambos fazem parte do processo da ilusão de uma composição total. É por meio de metonímias, fragmentos, construídos pelo aparato com seus movimentos, angulações, escalas de planos, que se tem a idéia do todo e dá possibilidades de invenção do todo pelo espectador. Nesse sentido, Aumont (2002, p. 226) observa que

⁵ As bordas como um limite físico, material, para a imagem cinematográfica, são nomeadas por Aumont (2002, p. 144) de moldura. Em seu aspecto tangível, é uma moldura-objeto. Já no intangível, é uma moldura-sensível, ou o que limita a capacidade de visão de um espaço representado. O campo e o extracampo são categorias utilizadas pelo autor para designar o que está dentro do quadro fílmico e o que está fora. Para uma maior compreensão do processo da percepção espacial construída pelo dispositivo, pela imagem e pelo espectador, ver os livros *A imagem* e *O olho interminável*, ambos de Aumont.

⁶ O movimento pode ser tanto das mudanças de ponto de vista da câmera (*travelling* e panorâmica), um dos aparatos técnicos da imagem, quanto o da *mise-en-scène*, o que é colocado em cena e movimenta-se.

foi o cinema que deu a forma mais visível às relações de enquadramento e do campo. Foi também ele que levou a pensar que, se o campo é um fragmento do espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um fragmento desse espaço – logo, que é possível, a partir da imagem e do campo que ela representa, pensar o espaço global do qual esse campo foi retirado.

Logo, o espaço, por meio da bidimensionalidade, é inventado, tridimensionalmente, pelas nossas mentes. Aceitamos essa ilusão e montamos o espaço físico da obra. Dentro dele, existem signos que são projetados e que o constituem. É por meio deles que o espaço deixa de ser meramente físico e adquire simbologia. De materialidade, ele vira cultura. O referente torna-se constructo cultural para o espectador, uma vez que ele lida com essa invenção, transformando-a em sua “realidade”⁷. Ela é, então, construída fora do campo do filme, de onde partiu como substrato para ser explorada, significada, com base nas referências culturais dotadas pelo espectador. Trata-se de um conhecimento que pode ser de senso comum, escolar, artístico, empírico, imagético etc. Temos, com isso, um conjunto de referências espectatoriais que se problematiza na experiência da *representificação* do espectador com o espaço diegético. Quando ele é representado na tela, as experiências empíricas, culturais e imaginárias anteriores acerca deste são confrontadas com a sua nova presença, atualizando-o e reinventando-o. De acordo com Menezes (2004, p. 84), tal fenômeno já acontece com a fotografia. Segundo ele, “uma fotografia surge, assim, sempre como a representificação de coisas e pessoas. Ela nos coloca de novo em presença de”.

Aqui, extrapolamos a idéia de coisas e pessoas, singularmente, para ajuntá-las ao espaço. Mais a frente, o discurso de Menezes (2004, p. 89) é complementado para abordar o cinema. Para este autor,

o cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da representificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória através da construção de espaços da proposição de experiências diferenciais de tempos.

⁷ O termo realidade se encontra entre aspas para demarcar que o real filmico e o espectatorial são diferentes. A construção da realidade do espectador é garantida por sua experiência fenomenológica com o espaço representado, enquanto que o filmico é a própria representação, o campo diegético.

Assim, o cinema *representifica* tempos e espaços. Ateremo-nos aos últimos, apesar de não promovermos nenhuma cisão.

Abordamos o espaço cinematográfico, até então, como o fim de um processo que envolve a soma de uma projeção material, física, do referente e a construção de sentido de seus signos feita pelo homem, no caso, o espectador em sua experiência de *representificação*. Por conseguinte, temos algo que é variável, a recepção e o significado, e outro que não é, a composição da imagem. Como exemplo, podemos imaginar que uma câmera capta uma caveira de um boi no solo rachado em um ambiente com sol a pino. Temos o espaço físico e os signos que os compõem. Essa composição é a mesma para todos os espectadores, entretanto, se eles vão remetê-la ao Sertão nordestino, por exemplo, ou a qualquer outro lugar, e se vão dar significado à caveira como símbolo de um espaço miserável é outra questão que vai depender de seus conhecimentos prévios.

Essa fixidez e variabilidade são também utilizadas, de outra forma, na construção do conceito de espaço pela Geografia, fora do campo do seu processo de representação. Para Santos (1999), o espaço é a dinâmica existente entre as dualidades que o compõe: o fixo e o fluxo, a configuração territorial e as relações sociais, o sistema de objetos e o sistema de ações⁸. Interligadas entre si, essas dualidades equivalem ao sentido de espaço como materialidade mais vida, como interação, interdependência entre objetos (tudo que é externo ao homem, natureza ou artificial) e as ações humanas que os modificam ao longo do tempo.

Ao juntar o processo de representação e sua composição com o conceito de espaço de Santos, podemos ampliar o que os signos no cinema representam. Eles mediam um sentido do espaço na interligação dos sistemas de objetos (os signos) com os sistemas de ação (pensamentos, idéias e ações). Entretanto, essa forma de construção de sentido na representação do espaço no cinema não é estática, pois ele próprio tem dinamismo. Então, as formas como o imaginamos, como o inventamos, também são dinâmicas. Por isso, devemos levar em conta as trajetórias históricas de um espaço, conhecidas principalmente pelos discursos sobre ele. Massey (2008), ao abordar as formas de imaginar o espaço, enfatiza a importância de sua multiplicidade de histórias, a co-presença de trajetórias que o configuram. Para ela, o espaço é constituído na inter-relação das diferentes maneiras de imaginá-lo, de “histórias contadas até aqui”. O cinema é um dos

⁸ Essas dualidades do espaço são abordadas por Milton Santos (1999). De um lado, o fixo, a configuração territorial e o sistema de objetos são o lado material que possibilita a vida dos homens, que os modificam por meio do que é fluxo (móvel, atravessa o fixo), das relações sociais e dos sistemas de ações.

dispositivos que conta essas histórias e as confronta com as do espectador. Logo, o cinema *representifica*: 1 - os espaços em sua porção material, física; 2 - o imaginário espacial de quem o assiste; 3 - as múltiplas formas de discurso sobre ele.

De forma complementar, esse processo é uma ferramenta de formação para os espectadores, pela impressão de realidade que nele se encontra. Sabe-se que o espaço *representificado* não é o real. Entretanto, existe uma ligação física, indicial, entre a representação e o referente. Característica que é garantida pela captação mecânica realizada pela câmera, que confirma que algo existiu naquele momento. Conforme afirma Pasolini (1982, p. 162), na representação fílmica do real, por mais que ele não o seja na tela, ele está no momento da produção, no sentido de natureza. Então, tudo o que é filmado existe no momento da captação. Como consequência, o jogo estabelecido entre a representação e o espaço é garantido pela credibilidade. O enredo (ficção) forma as demais construções de sentido.

Então, quem assiste ao filme inventa ou reinventa a sua “realidade” (semelhante ou diferente da inventada pelo produtor). Ela pode, por meio da constante repetição, tornar-se coletiva em alguns aspectos e povoar as mentes de um grupo social. As variantes são imprevisíveis, mas algumas estruturas de significado podem levar a uma (re)invenção que se abra para dimensões política, cultural e histórica do espaço coletivamente. Estas são representativas dos agenciamentos diversos das práticas culturais humanas na produção e reprodução de uma dizibilidade e visibilidade sobre ele. No nosso caso, o cinema, na forma audiovisual, também diz e faz vê-lo.

Dessa maneira, levando em consideração o que foi exposto acima, pretendemos aqui analisar as novas possibilidades de invenção de um dos espaços mais recorrentes no cinema brasileiro desde o seu nascimento: o Sertão Nordestino. Tentamos compreender de que forma os filmes contemporâneos – *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007) –, contribuem para o agenciamento de novos sentidos na construção de um caráter político, cultural e histórico desse espaço do Nordeste em nossa época. De acordo com estes filmes, indagamos como eles *representificam* ou fazem *representificar* novos Sertões no cinema brasileiro contemporâneo.

Os filmes a serem analisados estão contextualizados no cenário mundial dos anos 2000. Novamente, por meio de novas produções audiovisuais, somos colocados em contato com um

espaço representado com forte discurso histórico, e que se modifica de acordo com os anseios de uma nova época. O Nordeste já foi inventado por inúmeras vezes e de diversas formas discursivas: na literatura, na música, no cinema. Essa conjunção das artes, dos meios de expressões do espaço, também é/foi responsável por uma elegia de símbolos que perdurou durante muito tempo de forma sólida, esperando, assim como o Sertão, pela chuva. A chuva, enfim, bateu na terra seca para molhar beatos, coronéis, cangaceiros, volantes e trouxe novas formas de significação para o assolado espaço dessa terra. Uma dessas formas é a de dialogar, por exemplo, de maneira ressignificada, com esses símbolos e discursos já cristalizados na história. Uma outra é trazer questões emergentes de nossa época. Assim, novas ideologias do Sertão vão se formando. Nesta nova *representificação* do espaço sertanejo, narra-se um encontro com o passado e o presente, na tentativa de trazer elementos culturais, sociais e políticos que condizem com o seu momento de produção. Um passado de representações que foi também construído pela história do cinema brasileiro, desde que o cinematógrafo chegou ao Brasil.

O cinema brasileiro nasceu na capital federal, Rio de Janeiro, em 1896. A imagem da Baía de Guanabara, de Afonso Segretto, trouxe o surgimento da representação espacial por um olhar metropolitano e “quase”⁹ moderno. Um registro seminal que dispararia a constituição das novas imagens do país, de uma nova visibilidade nacional neo-republicana. Uma construção imagética do novo Brasil que surgia com um cinema definitivamente Nacional¹⁰.

Nessa época, as imagens viriam a compor mais uma das formas de povoamento do imaginário da cultura metropolitana sobre os Brasis desconhecidos. Eram potencializadoras da invenção destes. A falta de interlocução entre espaços, dificultada por um baixo poder de deslocamento humano, trazia ao espectador as imagens de interpretação do Norte pelo ponto de vista do Sul. Como exemplo disso, em 1897 e 1898, fotografias foram expostas na capital sobre a Campanha de Canudos no Sertão baiano¹¹:

Campanha de Canudos
46 – Rua Gonçalves Dias – 46
Curiosidade! Assombro! Horror! Miséria!
Tudo representado ao vivo em tamanho natural por projeções elétricas hoje.

⁹ O Brasil nessa época começava a sua modernização. Podemos até utilizar a expressão “idéias fora do lugar” de Schwarz (1988) para o cinema, pois ele é característico de uma civilização moderna quando o vemos como um meio de comunicação de massas. O Brasil vivia um momento ainda pós-escravocrata e dominado por uma oligarquia rural.

¹⁰ Ênfase Nacional, pois o Brasil se desvencilhava definitivamente da colonização de Portugal.

¹¹ Cf. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 40.

Cenas de toda a guerra de Canudos tiradas no campo de ação pelo fotógrafo expedicionário Flávio de Barros, por consenso do comandante em chefe das tropas. Apresenta-se o verdadeiro e fiel retrato do fanático Conselheiro, fotografado por ordem do General Artur Oscar, a prisão do comandante das forças fanáticas na Serra do Cambaio e o bravo 28º de infantaria em cerrado fogo de artilharia contra os inimigos, 400 jagunços prisioneiros. São apresentados 25 quadros. As crianças nada pagam. Entrada 1\$000

O primeiro aspecto que atrai a atenção é a chamada do anúncio: “Curiosidade! Assombro! Horror! Miséria!”. Ele congrega duas idéias influentes na época: a falta de conhecimento do Norte pelo Sul brasileiro; colada a essa falta, temos também, uma curiosidade pelo Sertão, antes dito apenas por veículos da oralidade e da escrita, e a outra idéia é a reprodução de um elemento característico da dizibilidade acerca do Sertão nordestino: a miséria. O segundo aspecto é a utilização das fotografias como estratégia política do Sul ao tratar a Guerra de Canudos como obstáculo da sociedade para a civilização (“Horror!”). A comprovação de tal teor político pode ser evidenciada em julho de 1897 em um anúncio da Gazeta de Notícias: “Realiza-se, hoje, conforme já noticiamos, na Inana, o benefício das viúvas e órfãos dos bravos que sucumbiram em Canudos, em defesa da República [...]” (ARAÚJO, 1976, p. 59). O terceiro aspecto é o “verdadeiro e fiel retrato do fanático Conselheiro”, ícone nordestino, que depois seria reproduzido em diferentes formas no cinema nacional. Por último, a dimensão da liberdade da censura, o que não impediria o público infantil de ver a sessão, contribuiria para uma formação imagética do Norte¹² já tendenciosa.

A composição imagética destes retratos é um exemplo de como o imaginário coletivo da metrópole já dava, precocemente, indícios da formação de estereótipos dos elementos de composição espacial do, até então, Norte, com suas características principais de reprodução: a miséria e o fanatismo (banditismo e beatismo). De acordo com Albuquerque Júnior (1999, p. 20), essa estratégia de *estereotipização* vai ser utilizada inúmeras vezes na invenção do Nordeste.

Para confirmar isso, o cinema, já em 1900, projetava uma das primeiras vistas de um imaginário sobre o Nordeste, mesmo que não em seu espaço, que pontua outra característica

¹² Não nos referenciamos a região Nordeste logo de imediato, pois, quando o cinema chegava ao Brasil, ainda não havia sido institucionalizada a divisão das regiões. Sendo assim, tendo apenas um Norte e um Sul, adotei tal separação nebulosa, para dar ênfase no desconhecimento dos seus habitantes.

recorrente do Sertão nordestino representado: a seca. O anúncio de vistas nacionais que, de acordo com Araújo (1976, p. 126), eram as mais aplaudidas e tinham público, assim é escrito:

Foram ontem, em sessão especial dedicada à imprensa, inaugurada mais de cem vistas, no cinematógrafo do Salão Paris no Rio.

Com a sala completamente cheia, às 7 horas da noite deu-se o começo à exibição, sendo algumas das vistas aplaudidas pela sua nitidez, o que acontece especialmente com as nacionais. Algumas são de fato muito recentes, e entre essas notam-se as seguintes: Piquenique na Ilha do Governador, O Bando Precatório para Seca do Ceará, A Passagem do enterro do Dr. Ferrera de Araújo no largo do Machado, As Festas da Penha, O Palácio do Catete [...].

A seca do Nordeste vai continuar sendo referencial imagético nas expedições do baiano Luiz Thomaz Reis, quando este registrou suas expedições em conjunto com o sertanista Cândido Mariano da Silva Rondon. Um dos encargos era vistoriar as obras contra a seca do Nordeste a partir de 1918. O objetivo, segundo Souza (1981), era utilizar as imagens e os filmes como forma de conhecimento da realidade. Entretanto,

a mediocridade do mundo cinematográfico brasileiro impediu, contudo, que seus filmes tivessem o reconhecimento que mereciam. Os documentários de viagem que atingiram, com algum sucesso, os circuitos exibidores, continuavam repisando a exaltação ao berço esplêndido: “O Brasil Pitoresco”, “O Brasil Maravilhoso”, “O Brasil Grandioso”. (SOUZA, 1981, p. 33)

A idéia de Brasil pitoresco e grandioso do Sertão brasileiro em geral, e, por isso, também do Sertão nordestino, ainda é representativa na formação de um espaço “sólido”¹³ para o Sul¹⁴. Um grupo de imagens alimentava a população sulista na idéia de que o Nordeste é representativo das secas, da miséria, do banditismo e do fanatismo religioso. Daí, a complementaridade do cinema ao forjar este espaço simbólico.

Diante de uma construção estereotipada do Sertão pelo Sul, a imagem autóctone, nascida no próprio espaço, teria a possibilidade de contribuir para essa desmistificação. Entretanto, o cinema no Brasil não se importava, em seus primórdios, em contribuir com a construção de uma

¹³ Sólido se encontra entre aspas por ser uma alusão ao conceito de Bauman (2000) em seu livro *Modernidade Líquida*, para a definição de símbolos sedimentados, fortemente enraizados.

¹⁴ A maneira como utilizamos a palavra Sul não é equivalente ao seu significado habitual de região do país (Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul). Apenas promovemos a idéia de embate, contraposição, elegendo o lugar da urbanização, industrialização e das decisões federais em contraste com um Norte, com a idéia de desconhecimento do mesmo.

imagem regional ou nacional. Nem mesmo o Estado via na projeção imagética a potencialidade da imagem para a construção de um Estado-Nação. Nacional era ter uma película que fosse emulada dentro do território brasileiro, independente do objeto ou produção filmica. Nascia como negócio, consequência da era da mercantilização, do entretenimento da vida moderna e se reproduzia como espetáculo de variedades, principalmente no eixo principal da nascente República, Rio de Janeiro e São Paulo. Dentro da história do cinema brasileiro, a pulverização da fatura cinematográfica aconteceu depois do arrefecimento da Bela Época (1908-1912), com os surtos regionais, período denominado por Souza (1981) de Fase Artesanal do cinema brasileiro. Artesanal, pois se ensaiava uma produção organizada por meio de pioneiros do cinema.

Ainda eram tentativas de se formar um cinema de entretenimento, com produção semelhante à americana – o já modelo de linguagem hollywoodiana¹⁵ – que representavam aspectos regionais apenas como pano de fundo, ambiência, para um enredo folhetinesco. Um dos ciclos mais profícuos dessa época surgiu no Nordeste, precisamente em Recife. Sobre ele, Filho (2006, p. 18) comenta:

Uma diferença, porém, se coloca, no século XIX, os temas a serem perseguidos pela literatura nacional estavam ideologicamente delimitados por um sentimento de identidade nacional e cultural – a exemplo da valorização da temática indígena, da exaltação da natureza pátria, da observação e da descrição crítica de uma sociedade que ainda trazia traços coloniais – no chamado Ciclo do Recife (e essa realidade também pode ser estendida aos outros ciclos da época), as temáticas exploradas tentavam reproduzir o que vinha se fazendo na já então meca do cinema mundial: Hollywood. Se a moldura era local – como *Aitaré da Praia*, que tinha a praia da Piedade como cenário, ou *A Filha do Advogado*, que transcorre no Recife e revela, nas cenas externas, o então cotidiano de uma das principais cidades da periferia do capitalismo – os temas tratados pouco ou quase nada diziam ou revelavam do Brasil ou, numa exigência mais provinciana, da região. Se existia alguma ideologia nacionalista nesse grupo de pioneiros da indústria cinematográfica, no Brasil, era a de provar, com todas as deficiências técnicas e humanas que estão explícitas nessas treze películas, que nós, brasileiros, também podíamos realizar histórias folhetinescas tão “boas” e “estimulantes” quanto as que eram realizadas pela então indústria cultural americana do cinema.

¹⁵ A linguagem clássica narrativa foi normatizada por Griffith nos anos 1910. Ela já havia sido compreendida pelos espectadores e utilizada por vários produtores. Entretanto, a teoria do cinema dá estatuto de pioneiro para o diretor.

Por que o cinema, então, não queria ser vinculado à construção de uma nação ou da região, da própria invenção do Nordeste, como acontecia com a literatura¹⁶? Por que o papel de questionamento sobre identidade, nação ou região seria realizado e reafirmado pela literatura mais do que pelo cinema? Essas questões se tornam relevantes para pensarmos na gênese da região Nordeste, nas construções dos signos ali instituídos e na sua implicação com a “nação”, que buscava uma construção legítima perante os brasileiros e que, posteriormente, o cinema ajudaria a reproduzir ou a questionaria.

O modelo de nação (Estado) construído no país era ocidental, capitalista e buscava a vinculação da economia e da política aos territórios. A partir da independência da República e a quebra da ligação com Portugal, era necessária a congregação dos espaços nacionais, de maneira simbólica, para a união e formação efetiva de um Estado-Nação, que pretendia participar do jogo econômico e político mundial. Para tal objetivo, estratégias discursivas e não discursivas eram colocadas em prática para que estimulassem o conhecimento dos distintos espaços nacionais, de modo a “criá-los” como representantes da formação de uma “comunidade imaginada”¹⁷, contribuindo para a ideologia de um Estado que almejava a centralização do poder. Entretanto, a região Nordestina (considerada até então Norte), afastada economicamente e, de certa forma, “independente” do espaço nacional a ser construído, vai se firmar, de acordo com Albuquerque Júnior (1999), em um discurso regionalista na segunda metade do século XIX, contra essa centralização de poder do Centro-Sul imperial. Por oposição, este regionalismo incipiente não buscava a integração territorial, mas a formação de um espaço distinto do nacional, buscando, em atos mais radicais, até a separação do país.

Foi só no começo do século XX, com a emergência de um novo regionalismo, que a fragmentação foi vista como estratégia política ineficiente. Como exemplo disso, num viés econômico, Celso Furtado (1959, p. 23) afirma que a decadência da economia açucareira no Nordeste enfraqueceu a possibilidade da transição da região para uma industrialização por dois motivos: uma *hinterlândia* dominada por um solo que não favorecia a agricultura e que tinha uma população, esfomeada pela seca, que crescia exponencialmente, e o modelo político da fragmentação que os senhores de engenho queriam manter no Nordeste. A economia nordestina

¹⁶ A literatura como um campo maior, de textos acadêmicos e romances.

¹⁷ “Comunidades imaginadas” é uma categoria criada por Anderson (1998), para mostrar a disparidade existente entre a realidade de uma comunidade e a imaginação que ela quer de si. Para isso, ela inventa tradições e aniquila outras que não contribuem para a formação da imagem desejada.

ficou estagnada por mais de 250 anos, e só teve o quadro modificado a partir da estratégia de vinculação ao mercado em rápido crescimento do Centro-Sul. Isto por via da criação de uma região, que se dizia única, como força política.

Então, contrário à radicalização, buscou-se a integração e a formação de uma Região. Forjou-se a Região Nordeste, tendo como modelo a própria formação nacional no sentido de excluir o diverso e formar, criar, dicursivamente, símbolos, imagens, características da região que traduzissem um espaço comum. Desse modo, “a escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara a essa região” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 49).

A invenção de tradições, assim como a própria formação da região, tinha como objetivo a continuação de uma estratégia política de conseguir subsídios econômicos do Centro-Sul para o estímulo da economia local. Desde 1877, com a seca do Nordeste, todo o discurso de oposição do Norte pelo Sul era relacionado à decadência vinculada aos acasos da subordinação dos produtores ao meio em que se produzia, ou seja, ao clima nordestino, ao solo improdutivo etc. A prática discursiva do Nordeste vai ser forjada por uma gama de símbolos que são característicos dessa relação determinista. O coronelismo, o messianismo, o cangaço, a seca, são fatos que eram determinados, então, pelo meio e clima da região¹⁸. O objetivo era a criação de mecanismos de compensação e chamar maior atenção do centro decisório do país.

Esta integração promovida no começo do século XX inventa o Nordeste. A região vai ser assim chamada, a partir de 1919, para designar uma área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS). Uma invenção que é benéfica, em primeira instância, para um direcionamento político menos fragmentado, em busca de melhores resultados. É nesta época, inclusive, que os discursos das ciências sociais e das artes em torno deste espaço vão deixar de

¹⁸Um dos grandes destaques dessa linha de discurso e forjador de símbolos para o Sertão foi Euclides da Cunha (1985) e seu livro *Os Sertões*, em que, em meio à campanha de Canudos, faz um “estudo” determinista da posição dual entre o paulista e o sertanejo. Ele vai discorrer sobre esta dicotomia colocando o habitante do Sertão como um brasileiro descolonizado, livre dos condicionamentos metropolitanos do cidadão. Uma de suas contradições vai se tornar célebre, litoral X Sertão, na sua frase “O Sertão vai virar mar”. Esta frase tem como intenção futura do autor a necessidade de levar os colonizados habitantes do Centro-Sul para a Sertão, no sentido de resgatar a cultura popular e a população que ali vivem. Outra forma de determinismo é a vista por Josué de Castro, em 1948, quando publica um livro chamado *Geografia da Fome* no qual vai atribuir à fome a condição de Beatos e Cangaceiros. Por causa dela, eles usam uma força desproporcional para lutarem contra as suas realidades. Ela também seria a causa do misticismo do povo do Sertão, pelas práticas de jejum.

relacionar a formação e as características sociais a um determinismo do meio, raça e clima, para ligá-las às práticas culturais. As mudanças com relação ao regionalismo naturalista estão vinculadas às mudanças de percepção, entre o olhar e o espaço, trazidas pela modernidade.

Na arte, isto vai ser conduzido pelas vanguardas modernistas, que buscavam reelaborar o fato regional sem desconsiderá-lo. Apesar de ser visto como uma estratégia política de levar o mar ao Sertão pela via moderna paulistana, o movimento reconfigurou o regionalismo, antes impregnado pelo exotismo e o pitoresco, com um projeto antifolclórico. Numa direção oposta, estão as principais referências para uma visão sociológica da região: o livro *Nordeste* de Gilberto Freyre (1937) e o seu *Manifesto Regionalista* apresentado no Congresso Regionalista do Recife, em 1926. Estes trabalhos tinham como principal premissa salvar o “espírito” nordestino. De acordo com Albuquerque Júnior, Gilberto Freyre vai inventar tradições.

Vai se operar nestes discursos com um arquivo de clichês e estereótipos de decodificação fácil e imediata, de preconceitos populares e aristocráticos, além de “conhecimentos” produzidos pelos estudos da região. Usar-se-á sobretudo o recurso à memória individual ou coletiva, como aquela que emite a tranqüilidade de uma realidade sem rupturas, de um discurso que opera por analogias, assegurando a sobrevivência de um passado que se vê condenado pela história. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 76)

Freyre vai homogeneizar o Nordeste com sua visão memorialista dos antigos engenhos, das relações inter-humanas e práticas culturais desses lócus. Mas, mais do que isto, vai destacar a necessidade política de chamar a atenção para o estudo de uma nordestinidade em favor de um regionalismo:

Homens, todos esses, com o sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade tão intenso ou absorvente num Mário Sette ou num Mário Melo – do de paraibanidade – tão vivo em José Américo de Almeida – ou do de alagoanidade – tão intenso em Otávio Brandão – de cada um; e esse sentido por assim dizer eterno em sua forma – o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra – manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais histórica que geográfica e certamente mais social do que político. Realidade que a expressão “Nordeste” define sem que a pesquisa científica a tenha explorado até hoje. [...]. (FREYRE, 1926 apud SILVEIRA, 1984, p. 23)

Freyre aposta em uma invenção tradicionalista do Nordeste que vai se seguir por outros em vários momentos da história, tentando fazer com que a cultura da região não se perca, seja por

estratégia política, seja por um discurso sociológico. Um espaço que busca se defender da descaracterização da política externa de integração da nação. E isso ganha força a partir da visão sociológica do Nordeste promovida por Freyre¹⁹, que usava o discurso de oposição à colonização cultural para continuar a discursar sobre a região e sua ligação com a memória.

Enquanto existia esse furor por quem, na região, vai ser titular das tradições inventadas, a imagem em movimento, produzida por tal espaço, deixou de existir depois de um surto de dez anos e treze obras (ciclo dos anos 20), a qual não contribuiu para essa invenção, a não ser por resquícios de ambientação dos filmes. Os temas que foram sedimentados, posteriormente, pelo cinema, só tinham uma reprodução concisa a partir da literatura regionalista do Nordeste de 1930. Nas considerações de Albuquerque Júnior (1999, p. 117), trata-se de

um sertão que é o Nordeste, espaço mítico já presente na construção cultural popular, no cordel e em romancistas do século XIX, como Franklin Távora e José de Alencar, sistematizado definitivamente por Euclides da Cunha e, agora, agenciado para representar uma região.

A literatura de trinta vai procurar redescobrir as várias realidades do Nordeste. Embebida pela sociologia apregoada na época pela escola Freyreana, os temas regionais a serem levantados visam a composição de uma região que se coloca em um movimento contrário à modernização, ou que vê nela o fracasso de um Nordeste essencial. Nos romances de José Lins do Rego, José Américo e Raquel de Queiroz, a identidade regional vai se firmando pela continuação na reprodução dos símbolos pregnantes do Sertão: a decadência da economia e sociedade açucareira, as narrativas orais, o cordel, a visão negativa da cidade como destruição de um espaço tradicional, o beatismo, o cangaço, o coronel e seus jagunços e, de forma relevante, a seca e a epopéia retirante. Mais importante do que sedimentar tais temas, foi dar alusão a uma identidade regional. Assim, “as dicotomias Deus e o Diabo, tradicional e moderno, mar e sertão, inferno de miséria, fome, seca, e profecia da salvação atravessam a constituição desta identidade regional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 120).

Dar identificação ao Nordeste era partir do Sertão, e não da metrópole. A oposição à possível colonização cultural provocada pela modernidade vai ser motivo, posteriormente, para classificar o Sertão como um dos focos representativos de onde vive o verdadeiro brasileiro, de

¹⁹ Gilberto Freyre tem como principal referência teórica Franz Boas que, em seus estudos, apela para o conhecimento das distintas culturas ainda não ocidentalizadas, não etnocentrizadas.

onde provém uma cultura essencialmente nacional. Por enquanto, o Sertão se estabiliza como um espaço dúbio, entre o memorialismo tradicionalista, que vê nele o melhor lugar para se viver e o êxodo, a fuga da seca (o pior lugar para se viver). É por meio do regionalismo de trinta que a reprodução desse Sertão dúbio e dos estereótipos integrantes deste espaço vai ser institucionalizada e vai corroborar, por meio de sua estratégia homogeneizante, um discurso político sobre o Nordeste.

Enquanto a literatura tradicionalista via no Sertão um local a ser preservado, a não ser esquecido, mas que, com olhos no passado, não modifica o presente, a não ser pela necessidade da preservação, outra geração de trinta vai abrir os olhos para o futuro. O ponto em comum entre essas duas gerações vai ser a negação da modernidade, uma pelo passado e outra pelo futuro. Entretanto, esta segunda geração, em conjunção com outros meios artísticos, vai olhar para todos os símbolos do Sertão como propulsores para a revolta contra a miséria, contra a fome, e buscar o que Albuquerque Júnior (Idem) denomina como uma “reterritorialização” revolucionária.

Os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado, da década de trinta, a poesia de João Cabral de Melo Neto, a pintura de caráter social na década de quarenta, e o Cinema Novo, do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, tomarão o Nordeste como exemplo privilegiado da miséria, da fome, do atraso, do subdesenvolvimento, da alienação do país. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 191)

É também na década de 1930 que Djacir Menezes vai publicar o livro *O Outro Nordeste* para falar de uma contraface Freyreana. Enquanto o Nordeste de Freyre era o da oligarquia rural, regado pelas relações servis dos escravos nos engenhos, Menezes (1937) vai se preocupar com as secas, as caatingas e os currais. Nesse sentido, este autor, segundo a visão de Silveira (1984, p. 26), geograficamente, aborda

a relação homem-meio, distinguindo a área etnográfica da caatinga das áreas etnográficas do litoral úmido e da costa praieira. Sociologicamente, prefigura as interpretações do banditismo e do cangaço, tidas e havidas como de origem recente na historiografia brasileira, ao correlacionar os movimentos sociais e políticos dessa natureza bem como aqueles surgidos no império (Cabanada, Sabinada, etc...) com a falta de uma consciência de classe. [...] Finalmente, aponta para a articulação espacial deste Nordeste sertanejo pecuário/algodoeiro ao *Nordeste litorâneo-açucareiro, aos centros do sul do país e aos centros externos* (ingleses) através do mercado.

As duas gerações literárias, memorialista ou revolucionária, mais a preocupação com um estudo do *Outro Nordeste*, assim como todo o contexto de invenção da região, tornaram-se relevantes para o cinema, que nesse momento se encontrava adormecido na produção de imagens sobre o Sertão. Elas foram fontes de símbolos, histórias e temas para produções inúmeras a partir dos anos 50.²⁰

1.1 O Sertão vai virar mar de mimetismos, “westerns” e Virgulinos

Conforme Marcelo Vieira (2001, p. 22) afirma, o “ciclo” do cangaço é um marco na história do cinema brasileiro. Ele teria começado com filmes que abordavam a figura do cangaceiro nos anos 1920 e 1930²¹, mas foi a partir do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), que o cinema brasileiro ganhou destaque aqui e fora do Brasil, onde conseguiu o primeiro prêmio internacional do país²². As imagens do suposto “Sertão” nordestino, visto que a locação do filme foi no interior de São Paulo, foram pulverizadas. Sertão verde, aquoso, mas que, apesar disso, reproduzia um lugar “primitivo”, reduzido a uma guerra de vendeta, de luta contra uma legislação civilizatória. Os cangaceiros, para o Centro-Sul, seriam os vilões da construção de uma nação civilizada, moderna, corroborando a idéia de que o Norte do Brasil representava uma ameaça para a integração do país.

A partir de então, e, principalmente por causa da boa bilheteria do filme de Lima Barreto, os cangaceiros viraram fonte de renda e se reproduziram por mais de dez anos no que foi conhecido como o gênero do *Nordestern* no cinema nacional. Segundo Bernardet (1978), é com *O Cangaceiro* que se delineia as principais características dos outros filmes do ciclo que se formou.

²⁰ É relevante ressaltar que existem muitas outras práticas culturais que influenciaram na invenção do Nordeste e, principalmente, na da sua hinterlândia mais notável: o Sertão. Nos anos 1940, o baião se torna a música representante do interior nordestino para o resto do Brasil, principalmente na voz de Luiz Gonzaga. Além disso, no teatro, temos a contribuição de Ariano Suassuna, na década de 1950, com o grande manancial de temas nordestinos utilizados em suas peças.

²¹ Marcelo Vieira (2001) fala de *Filho sem mãe* (Édson Chagas), *Lampião*, *Fera do Nordeste* (Guilherme Gaudio) e as imagens realizadas por Benjamim Abrahão em 1936 (filmagens encenadas de lampião e seu bando) que, inclusive, serão retomadas em dois filmes: no documentário *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965) e *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997).

²² Ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e menção honrosa pela canção “Mulher Rendeira” no Festival de Cannes.

Numa visão romantizada da história, o cangaceiro é em geral filho de camponês, que, para vingar uma ofensa praticada por um proprietário de terra ou pela polícia, se torna bandido: passa a viver de violência, agregam-se a ele outros que, por motivos similares, não podem continuar a aceitar as condições de vida que são as do camponês nordestino. (BERNARDET, 1978, p. 59)

O termo *Nordestern*, cunhado por Salvyano Cavalcanti de Paiva, traduz em seu nome o gênero com o qual se assemelha, o *Western* americano. Falar dessa aproximação é condensar, nos dois, a forma como o espaço deixa de ter papel de ambientação para também se apresentar como personagem no imaginário do espectador. O *Western* tem como características principais a representação de um espaço onde a lei ainda não foi institucionalizada. O xerife, representante da força federal, não apresenta poder de mando, o lugar é extenso e árido, sem a riqueza de outras partes do país industrializado, as pessoas são embrutecidas, entre outras características. Para a passagem disso para o Sertão nordestino, as analogias são fáceis de serem feitas. A luta das volantes contra o poder de mando do grupo de Lampião é clara perante a necessidade de impor um modelo civilizatório ao Norte brasileiro. O lugar é pobre e necessita da extirpação deste tipo de rebeldia árida, justificada como consequência das circunstâncias locais. Nessa relação com o *Western*, até o papel da mulher como a que desperta sentimentos no herói é possível de ser evidenciado.

Sendo assim, como num *Western* nordestino, *O Cangaceiro* se situa na proposta de como se pensar, imagetivamente, as fronteiras no Brasil. E pensar nelas como parte integrante de um todo peculiar nacional. Entretanto, como afirma Ismail Xavier (2007), em sua análise do filme, *O Cangaceiro* seria um misto de condenação moral e homenagem. A construção imagética-discursiva desse símbolo da cultura nordestina é apresentada como um produto da história sem volta, posto em uma época imprecisa, mas que já acabou. Ao mesmo tempo, existe um aspecto saudosista no filme, de homenagem, de exposição da cultura local sertaneja.

Declarado arcaico, o cangaceiro recebe um reconhecimento *post-mortem*. Tal como o índio, ele é redimido e homenageado como fator de nacionalidade no momento em que a tarefa do extermínio tornou sua presença menos efetiva e mais simbólica. Diante dele, a atitude do filme é assumir um tom de elegia. As imagens iniciais já nos instalam nesse terreno, trazendo a evocação sentimental de sua vida em campo aberto, de sua caminhada pelo sertão. (XAVIER, 2007, p. 52)

Contudo, Lima Barreto deixa clara sua posição de que o cangaceiro deve ser tomado como símbolo cultural local. Na luta dos protagonistas Teodoro e Galdino, o filme se coloca a favor do primeiro, que possui uma ligação genuína com a terra, enquanto o outro representa a anomalia. Nas cenas finais do filme, é Teodoro, o herói da trama, que se funde à terra, e não Galdino.

A grande preocupação a se pensar nesse deslocamento realizado pela construção da imagem do cangaceiro como descolado da história, como algo posto para a memória local, estanque, é que ela caracteriza o local como arcaico e primitivo, diminuindo seus habitantes, e a cultura sertaneja, que estão à espera da modernização. Tudo o que circunda o cangaceiro compõe o seu espaço. Manter uma época diegética imprecisa é universalizar o lugar que é construído pelo cinema. O Sertão como um espaço que ainda não foi despregado de Euclides da Cunha e sua concepção determinista²³. O cangaceiro é um determinado do espaço em que habita. Seu marginalismo, sua revolta anárquica pelos maus tratos com o camponês nordestino, é posto em cena na conjunção de aventuras que se seguem na narrativa. Ele é emanção do Sertão e dele nômade. Suas andanças descobrem o espaço sertanejo.

As produções do ciclo do cangaço, posteriores a *O Cangaceiro*, vão continuar reproduzindo esse sentido determinista e de varredura do espaço. O banditismo social virou um tipo de espetáculo a ser mercantilizado pelo cinema brasileiro. Sua condição de marginal que não toca nas implicações sociais, visto que é um banditismo que defende sua honra, garantiu identificação com o público, por isso o grande número de filmes. Tirando as obras que tinham um foco mais experimental realizado no Cinema Novo, que tentavam desmistificar essa figura do cangaceiro, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a linha de produção fílmica formou uma máquina de imaginário do espaço sertanejo nordestino. Cristalizados no gênero de aventura, esses filmes repisavam o espaço do Sertão como local hostil onde se configurava a luta pela honra com as próprias mãos. Citando brevemente alguns dos filmes, temos *O primo do cangaceiro* (Mário Brasini, 1955), *A morte comanda o cangaço* (Carlos Coimbra, 1960), *Lampião, rei do cangaço* (Carlos Coimbra, 1963), *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1962), *Entre o amor e o cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965), *Quelê do Pajeú* (Anselmo Duarte 1969), entre outros.

²³ Euclides da Cunha tinha a concepção de que o nordestino era um homem forte por causa do ambiente seco do Sertão.

1.2 O Sertão vai virar mar de revolução, utopia, maremoto social

Nos anos 1960, o Sertão vira mar, de gente, de cinema. É por lá que se rivalizam cangaceiros e volantes, que retirantes vagueiam pelo deserto ruminando a fome, coronéis exploram seus trabalhadores, cantadores cegos caminham *cordelizando* uma estória. O espaço do Sertão profere a *mise-en-scéne* da revolta social, enraíza a cultura nordestina, amplia o olhar sobre o local que recrudescer politicamente, vira metonímia de um Brasil danado por suas condições sociais. Um mar de cineastas vai provocar maré alta no deserto árido sertanejo. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Ruy Guerra, Linduarte Noronha, entre outros, vão fazer do Sertão nordestino personagem da história cinematográfica em um de seus momentos mais profícuos, o do Cinema Novo.

É nessa década que o bordão do espectador vai se formar: “Por que mostrar sempre a miséria? O Brasil não é apenas isso” (fala de um espectador de *Aruanda*, documentário de Linduarte Noronha que se passa no “deserto” nordestino)²⁴. Por um tempo, o cinema do Brasil decidiu fazer isso, mostrar a miséria, assumir sua miséria. E é claro que, como este cinema era nacional, a experiência de ver a pauperização dos homens num espaço que lhe é comum, pois é brasileiro, machuca o espectador. Como bem afirma Bernardet (1978, p. 32), os olhos dos espectadores para o tratamento da realidade nacional é bem diferente dos mesmos que se voltam para o cinema estrangeiro, importado. Não é mero entretenimento. É uma máquina de moer sentimentos mais profundos, pois é, de forma agradável ou não, uma má consciência do seu papel como habitante do país.

Segundo esse autor, essa é a revolta do espectador comum, burguês, que foi e vai ao cinema e não aceita essa miséria diegética. Ainda sobre o mesmo filme, *Aruanda*, Bernardet (1978) comenta a resposta de trabalhadores da construção civil, em sua maioria nordestinos, que tiveram um acolhimento melhor da fita:

Espectadores se levantaram, entusiasmados, para dizer que era preciso mostrar essa fita a todo mundo, aos que participavam das atividades do sindicato, e aos outros também. O entusiasmo foi exclusivamente motivado pelas sequências da cerâmica, por apresentarem técnicas que não são desenvolvidas no Sul. O que a fita pretendia dizer não fora comunicado. (BERNARDET, idem, p. 39)

²⁴ Cf. BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 39.

Isto condensa o pensamento de Bernardet acerca do Cinema Novo: os cinemanovistas faziam cinema para a cura da sua consciência, filmes realizados por uma classe média de esquerda para essa mesma classe, e não para o povo. Entretanto, o entendimento dos espectadores não passa pelo questionamento da miséria (visto que participavam empiricamente dela sem plena consciência), mas por sua *representificação* com o espaço, com a atualização de suas experiências do que já era natural para eles. Apenas demarcaram sua diferença com o Sul, as diferentes técnicas de cerâmica **não** desenvolvidas pelo sul. E, se a cultura foi concebida como prática humana, foi também pelo cinema, que o enraizamento dessa cultura nordestina foi se firmar, e o acolhimento de seus espectadores se tornou eficaz. Em parte, o Cinema Novo também queria isso, mostrar a cultura dos brasileiros, suas formas de vida. Parte do filme foi absorvida, o seu Sertão tinha voz, mesmo que seus espectadores-alvos não se revoltassem contra a miséria da tela.

Questionada ou não a experiência do público referente a esse cinema, ou à mensagem política à qual vão se apregoar as fitas cinemanovistas, é verdadeiro afirmar que a *representificação* do espaço sertanejo estava aí para ser feita. A agitação cultural estabelecida pelos nacionalistas do cinema brasileiro pré-cinema novo, principalmente Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny, tinha como principal prerrogativa mostrar o “povo” na tela, seu modo de vida, sua cultura, o seu espaço. Nos congressos de cinema realizados no Brasil na década de 1950, a discussão que se fazia pela busca por um cinema brasileiro poderia desenvolver uma temática nacional, voltada para a projeção, na tela, da realidade brasileira. Nelson Pereira dos Santos (1949 citado por GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 180) afirmava que

o “conteúdo” é fator preponderante para a aceitação do filme pelo público. As bilheterias dizem que o público brasileiro em primeiro lugar aprecia as histórias dos filmes brasileiros, pois ele fixa na tela sua vida, seus costumes. Se a produção cinematográfica seguir essa orientação nacionalista, ela simultaneamente satisfará os desejos do público e conquistará a totalidade do mercado.

Uma das resoluções dos congressos de cinema era clara: “Reafirmação da utilização de temas e histórias nacionais na elaboração dos filmes brasileiros” (CATANI e SOUZA, 1983, p. 28). Como cinematografia brasileira, dava-se ênfase para o que promovesse possibilidades de formação da identidade nacional. Entretanto, o Cinema Novo foi além, não queria apenas mostrar

a cultura popular, queria projetá-la e provocar a reflexividade do espectador. Era necessário comprometê-lo com o subdesenvolvimento do seu país. Deixava-se o repertório folclórico, compilação da cultura prosaica, para o questionamento desta em seus sentidos humanistas, da práxis humana. Influenciados por uma postura de esquerda típica do nacionalismo da classe média da época, os cineastas queriam provocar um maremoto social. Que o “povo” se rebelasse, que criasse revolta. Era o cinema como expressão cultural, mas também de mudança, de desalienação popular.

Se, de modo geral, as “coisas nossas” foram entendidas na época do mudo, com seus prolongamentos atuais, como um olhar para a majestosa natureza ou a vida interiorana, a partir dos anos 50, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos e outros, e mais radicalmente com o Cinema Novo, voltar-se para o Brasil não quer mais dizer descrever costumes locais, mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica. Filmes como *Vidas Secas*, *Os fuzis e Deus e o Diabo na terra do Sol* (1963-1964) não procuram mostrar como vive “o nosso sertanejo”, “o nosso caboclo”. Mas cada filme, através do assunto particular que focaliza, procura fornecer uma análise globalizante da sociedade brasileira, ou do “Terceiro Mundo”. (BERNARDET, 1978, p. 75)

Esse tratamento de uma realidade brasileira, tentativa de *sociologização* cinematográfica, consegue, no espaço do Sertão, sua concretização inicial. A classe média intelectual orgânica do cinema vai eleger o Sertão Nordeste como espaço metonímico para se falar das condições sociais do país. É a conjunção da miséria e cultura popular das mais representativas do espaço nacional que ganha projeção nos primeiros filmes do Cinema Novo. É um espaço de *representificação* do espectador, que tem a possibilidade de deixar o olhar descritivo, mimético, para o olhar crítico, para a ressignificação.

A relevância de tal espaço se torna completa com o *passo a mais* dado em conjunto com a tematização nacional pelo Cinema Novo, a construção de uma “linguagem nacional”. Não era o bastante para a geração cinemanovista refletir, nas duas acepções do termo, o subdesenvolvimento do país apenas pelo conteúdo, mas também pela forma. A técnica também deveria ser nacional. E a conjunção desses dois fatores vai ser objetificada no documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha. O espaço a ser filmado: o Sertão Nordeste.

Aruanda foi um documentário produzido por um paraibano, portanto reprodutor autóctone do espaço, em janeiro-fevereiro de 1960. Ele foi rodado em 40 dias na Serra do Talhado. O curta-

metragem tem a estrutura de um flashback, inicialmente, para narrar a instalação de um grupo de negros ex-escravos no interior do Paraíba. O local semi-árido passa a ser locação dos costumes de tais habitantes, do seu modo de produção.

O filme foi realizado com recursos técnicos precários, ressaltando a intensidade solar do Sertão e a crueza das imagens. Por conseguinte, estaria aí a demonstração de um documentarismo terceiro-mundista, que refletisse em sua técnica sua condição de país, aliada ao tema abordado. O filme foi exibido na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (1960) e aclamado como o compilador do que deveria ser o cinema brasileiro de orientação nacionalista. Maurice Capovilla, nesta mesma convenção, retratava, tendo como base este documentário e *Arraial do Cabo*, o que o setor nacionalista pretendia, através de três pontos, como futura temática e forma de produção nacional:

1) Um novo tipo de produção, sem escrúpulos técnicos. 2) O homem como tema, isto é, a tentativa de encontrar o homem brasileiro, o homem da rua, o homem da praia e do sertão, a busca deste homem, de sua maneira de falar, de andar, de se vestir, de existir, seu trabalho, sua estrutura mental etc. 3) Uma nova linguagem, que se esboçava naqueles filmes (os documentários). (CAPOVILLA, 1960 citado por GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 196)

Assume-se o precário para dar cara a um cinema subdesenvolvido e que pudesse melhor retratar esse interior do Brasil, composto de seus Sertões e seus habitantes. A harmonia estava estabelecida entre “linguagem”, locação, modo de vida e expressão cultural. Essa maneira pela qual se busca um cinema que representa em si o subdesenvolvimento do país, em seus processos e posicionamento político, será elaborada de uma forma mais radical pelo manifesto escrito por Glauber Rocha, *Estética da Fome*, em 1965.

Como afirma Fernão Ramos (1990, p. 320), foram nesses primeiros anos da década de sessenta que o sol causticante do espaço sertanejo virou personagem do novo cinema. A conjunção entre o interior distante e a terra desértica e “ensolarada” torna-se locação para a narração de histórias de um “povo” de uma cultura própria, apesar da vida danada. Até a famosa busca pela “cor local” ou “luz local” característica da época, vai ser consagrada com a iluminação forte do meio dia do Sertão, com a marcação forte dos contrastes dos filmes em preto e branco, com as sombras chapadas nos rostos dos habitantes e a recusa da utilização de filtros.

O Sertão se enche de ficção e “realidade”. Ramos (1990, p. 348), em sua classificação das trindades fílmicas para historicizar a escola cinemanovista, vai dar relevância, em sua primeira trindade, aos filmes ficcionais alocados em tal espaço. “O Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado” vai dar vazão às angústias dos cineastas da classe média nacionalista por meio de três filmes principais: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). São três filmes de representação incontestável na história do cinema brasileiro. É deles grande quantidade de prêmios no exterior, grandes polêmicas, demarcações de linhas estético-políticas maduras e de transfiguração espacial (Sertão como metonímia para se falar de um Brasil).

Deus e o Diabo na Terra do Sol foi realizado no interior da Bahia, em Monte Santo, Canudos, no deserto de Cocorobó e Feira de Santana. Suas cenas internas foram rodadas em Salvador. Ele narra a história do vaqueiro Manuel e de sua mulher Rosa que, após a explosão violenta de Manuel provocar a morte de Morais, seu patrão, vagueiam pelo Sertão em busca de um novo sistema a se filiar (um misto de fuga e encontro), de um lado Deus, o fanatismo religioso, e o Diabo, a violência (ou vice-versa). O filme realiza uma compilação dos elementos simbólicos do Sertão na tentativa de desmistificá-los e ressignificá-los para uma síntese abstrata maior correlata à Nação. Estão presentes o Coronel, o Cangaceiro, o Vaqueiro, o Beato, o Cantor de Cordel, a Caatinga, a Seca. Uma mistura, que à primeira vista, seria o conjunto que impregna o imaginário do espectador comum na sua construção do espaço sertanejo nordestino. Mas, vai ser por meio da *desfamiliarização* de tais símbolos, que Glauber vai narrar sua história. Todos esses fragmentos estão em função da construção de um todo: o homem. Falar do homem por um espaço simbólico já reconhecido pela população brasileira.

De que maneira essa utilização espacial e cultural sertaneja vai ser profícua para a mensagem estético-política de Glauber? No início do filme, o Sertão já aparece como personagem. São planos gerais que amplificam o espaço, pela sua homogeneidade, para a indicação da presença do sol escaldante, da miséria, da fome e da morte. Já nesse começo, a conjunção áudio-visual se coloca em harmonia, no projeto fílmico, com a utilização da peça “canção do sertão” de Villa-Lobos para a “mostração”²⁵ do lugar. A interpretação espacial do compositor realizada pela música se funde com outra, em mesmo tom, imagética. É a dimensão não ilustrativa da trilha sonora que vai dar importância fílmica para o espaço, que já se constitui

²⁵ Usamos esse termo no sentido de ênfase na exposição de imagens de algo, sem pensar no que elas narram.

no dispositivo imagético, de forma crua, sem filtros, em consonância com a “luz” local. Como bem afirma Xavier (2007, p. 95), essa modulação introduz, emblematicamente, o “drama da seca no sertão”. Esta evocação áudio-visual vai pontuar o espaço natural-social onde os personagens vão transitar e os obstáculos que ele apresenta. Ela se dará novamente com a ressignificação do elemento cultural do cordel, presente como aspecto enunciativo da história no decorrer do filme. Na maioria dos versos do cantador, a ênfase do espaço é reiterada. O Sertão é citado recorrentemente, como se fosse necessário atualizar no espectador a presença imponente do espaço onde a história acontece.

Dentro desse espaço seco, inóspito, estão presentes todas as tentações alienantes que conduzem sua população para sua única forma de vida, a sobrevivência. A subjugação à exploração do coronel pelos seus empregados (o Manuel-vaqueiro), a integração ao grupo de fanáticos religiosos liderados por um “profeta” da salvação (o Manuel-beato) e a aceitação da revolta pela violência do cangaço (o Manuel-cangaceiro) são as três condições, e também as três fases da história do filme, que devem ser contestadas e compreendidas para a construção de um espaço pelo homem, mensagem política principal do filme. Isso é resumido em versos de cordel destacados por Xavier (2007, p. 89):

*Tá contada a minha história
Verdade, Imaginação
Espero que o Sinhô
Tenha tirado uma lição:
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado
Que a terra é do homem
Não é de Deus nem do Diabo!*

Além de o verso deixar clara a postura política do filme, ele também evidencia que a construção fílmica dentro do espaço sertanejo extrapola para os outros espaços nacionais, para a busca humana universal. A terra, nesse caso singularizada, representa o Sertão e suas relações de poder enraizadas. Condições que, se superadas, forjam as condições justas de sobrevivência do homem, nesse caso o nordestino. Entretanto, é como espaço alegórico que o Sertão pode ser ampliado, para uma possível revolta social contra o sistema de exploração vigente.

No mesmo período da produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, também foi produzido *Vidas Secas*. Nelson Pereira dos Santos já tinha o desejo de filmar a obra de Graciliano

Ramos, mas sua primeira tentativa, fracassada pelo florescimento da caatinga, resultou em outro filme, *Mandacaru vermelho*, o que adiou, por alguns anos, a realização de um dos clássicos do cinema brasileiro moderno. O filme, realizado na cidade de Palmeira dos Índios, no interior de Alagoas, narra a história de trânsito dos retirantes Fabiano e sua família pelo Sertão desértico nordestino. O espaço sertanejo, assim como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, também se impõe como personagem, pois é a sua condição natural que decide a vida dos seus habitantes:

A estrutura do filme não é condicionada pela ação dos personagens, mas sim pela natureza: é a seca e a chuva que vão decidir o início, o meio e o fim do filme. Expulsa pela seca de seu lugar de origem, a família caminha pelo sertão à procura de trabalho e de meios de subsistência. Graças à chegada da estação chuvosa, ficará uma temporada numa fazenda; com a volta da seca, continuará sua andança. Fabianos e os seus vivem num mundo onde não agem, mas são agidos. (BERNARDET, 1978, p. 83)

Essa condição determinista do meio, quase euclidiana²⁶, faz com que Fabiano e sua família sejam representados como misto de homem e animal (o que já acontecera no livro de Graciliano Ramos), que só não são reduzidos aos últimos pela compilação de seus desejos de viver em condições humanas melhores, de se tornarem efetivamente homens. Além dessa condição de seres humanos emanados do espaço onde habitam, a conjunção dos personagens símbolos do Sertão, o cangaceiro, o coronel, entre outros, é a responsável pela exposição diegética das relações de poder do filme, encerrando as possibilidades de Fabiano conseguir melhorar suas condições de vida e sua alienação quanto as suas possibilidades de luta.

Conforme escreve Bernardet (Ibid, p. 88), é por meio dessa trajetória de tom realista do filme, permeado pelos longos planos e pelo silêncio, que vai constituir um Sertão também alegórico, com alto grau de abstração, para evocar as condições de vida do homem miserável brasileiro. A exploração do homem pelo homem é ressaltada nessa trajetória de luta da família contra a natureza e os habitantes detentores do poder, o que extrapola as condições espaciais locais.

A “luz local”, denominada como a luz brasileira, representativa do Sertão nordestino, também vai ser explorada em *Vidas Secas* como foi em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Sua utilização vai ao encontro da perspectiva da época da não utilização de técnica elaborada,

²⁶ Euclidiana é um termo que usamos para dar alusão à concepção “sociológica” determinista de Euclides da Cunha.

característica do movimento cinemanovista, além da influência neorealista de produção em locações fora do estúdio, contra a utilizada na maioria dos filmes de Hollywood da era clássica. Estes dois elementos ressaltam a vontade dos dois diretores de ressaltarem a importância da condição natural apresentada em seus filmes manifestos. O espaço fora de quatro paredes garante a condição de nomadismo dos personagens das duas histórias e da luta contra o que é representativo da cultura nordestina simbólica e de sua natureza indigesta. Também apresentam, similarmente, a vontade de provocar o espectador (o “povo” para quem era destinado os filmes) para a conscientização de sua exploração e uma possível ação de revolta contra isso. Esta condição vai se repetir com outro filme, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, filmado em Milagres, no interior da Bahia. Ele apresenta a temática da revolta que não se sucede, assim como em *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tendo como foco principal a incitação da revolta popular por um caminhoneiro, que é morto, ao final, por um grupo de soldados. Outros filmes que vão abordar o mesmo espaço nordestino com o objetivo de conscientização popular, dentro de suas variantes, vão ser *Memórias do Cangaço*, *Santo Guerreiro Contra o Dragão da Maldade*, entre outros.

Portanto, o cinema novo deu seguimento à literatura, à pintura, à música e ao teatro, já de outros tempos, ao representar o espaço do Sertão nordestino nas telas brasileiras. Diferentemente do ciclo do cangaço, que o explorou e iria continuar explorando comercialmente até o final dos anos 1970, fazendo do Sertão uma *franquia* do cinema *Western* americano, os cinemanovistas promoveram uma amplitude política, identitária e cultural para o espaço sertanejo. Se a literatura, grande fonte das histórias do movimento cinematográfico da década de 1960 na retratação do Sertão, já tinha cunho político no começo da invenção do Nordeste como região, com o cinema, essa dimensão foi atualizada, foi transfigurada imageticamente. Sua inserção no projeto estético-ideológico do Cinema Novo contribuiu para a presença da região num cenário nacional que ansiava por alicerces culturais, mesmo que como emblemas do terceiro mundo. Mostrar o Sertão nordestino era a forma de nos descolonizarmos culturalmente. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 279)²⁷,

²⁷ Aqui, Albuquerque Júnior não deixa claro, mas só podemos concordar com ele se estiver falando da transformação da realidade buscada por meio da desmistificação da cultura popular e não da mera atualização.

o que se busca, no Nordeste, além das raízes primitivas de nossa nacionalidade e o nosso povo, é, mais do que isto, o nosso inconsciente de revolta com a dominação, com a opressão e a colonização. Busca-se resgatar as forças messiânicas e rebeldes que ficaram adormecidas na história, para fundamentar um processo novo de transformação da realidade.

O cinema nacional, como será visto mais adiante, até hoje utiliza o espaço do Sertão não só como subsídio de narrativas que “pretendem” discutir os problemas sociais no Brasil, mas como formas de encontro e homenagem ao Cinema Novo, que se tornou referência recorrente de cineastas brasileiros contemporâneos. Obviamente, a representação da imagem do Sertão confirmou, em imagem-movimento, a *mostração* da cultura regional nordestina como tipicamente nacional, mas revelou-a de uma forma cruel e questionadora, gerando o estigma de que falar do Sertão é falar de miséria (bordão que afasta o público comum do cinema de Sertão até hoje).

1.3 O Sertão virou mar: aquosidade, liquidez e dilúvio de imagens

Como promessa e profecia, o Sertão virou mar. Sertão-Mar que toca a baía de outros continentes, tornou-se internacional definitivamente. Internacional-popular, como diria Ortiz (1988). Foi inserido na dinâmica da globalização contemporânea, ou seja, se desterritorializou e foi reterritorializado. Faz parte, em parte, da nação, da região e do mundo. Seus símbolos, tão densamente “sólidos”, construídos com muito labor, foram liquefeitos, tomaram forma de seus recipientes contemporâneos. O Sertão ficou líquido. Dilúvio que inundou sua gente, suas idéias, suas coisas e suas imagens, colocando-as em constante movimento, em encaixe e desencaixe. A cada movimento, uma nova acomodação, se aproximando ora do “sólido”, ora do “líquido”²⁸. Nessa contínua evaporação e condensação, o cinema nacional reencontrou o Sertão em sua contemporaneidade.

Um cinema contemporâneo da retomada. Por conseguinte, não é renascimento. Um espaço já integrado na história do cinema nacional também volta, apenas, a ser retomado: o Sertão nordestino. Como afirma Ismail Xavier (2000, p. 109), sua representação em dias atuais é

²⁸Utilizo os termos “sólido” e “líquido” entre aspas porque são categorias utilizadas por Bauman no livro *Modernidade líquida* (2000), para demarcar uma mudança histórica trazida pela modernidade contemporânea. Tudo que era “sólido” antes, que tinha formas estabelecidas, rigores e padrões, agora se liquefaz, tenta tomar corpo, ganhar forma, encontrar múltiplos discursos de acordo com a época e o espaço onde são difundidos.

uma forma de rememorar a tradição cinematográfica, fazer uma ponte com seu registro histórico. Mas, um Sertão repassado, retomado e ressignificado, em que presente e passado interligados provocam novos discursos, novos rumos para se abordar o espaço, inseridos no momento de globalização intensa no qual nos encontramos.

Os anos 90 têm feito valer a presença da tradição, de um cinema brasileiro que, enfim, mostra ter uma história, não sendo mais possível a idéia de um recomeço absoluto. Somos incitados pelo próprio cinema a fazer cotejos, trabalhar o dado novo em relação ao passado. (XAVIER, 2000, p. 105)

Que passado é esse? Seria o modelo mimético, próprio do ciclo do cangaço, eternizado por sua trajetória aventuresca *western*? Seria o alegórico, principal estética do cinema novo e sua ambição política metonímica? Ambos e nenhum.

Ao longo dos tempos, o cinema e outros modos de produção de imagens do Sertão o constituíram como memória. São as lembranças deste espaço simbólico que o transformou, de certa forma, em um lugar. O não-lugar, longínquo e esquecido, virou lugar. Encheu-se de referências, de imaginários, de invenções. Hoje, na confusão de suas representações, precisa ser constantemente atualizado, reinventado, pois poderíamos estar à beira da transformação do lugar em não-lugar. Como diz Ortiz (1994), com a globalização, vivemos uma época de desenraizamento geral. Somos compelidos para movimentos de simbolização que se esvaem de um projeto modernista de criação de uma cultura enraizada, estável, que contribuiria para uma localização no mundo. Vagamos num vazio que lida com uma nova proposta de sociedade global, que tem, como uma de suas características, o desenraizamento de culturas sedimentadas. Para preencher tal vazio, torna-se necessário o constante reencontro com o local, suas novas representações, seu diálogo com a memória.

O Sertão já foi mundializado com a profusão de suas imagens. Sua memória se constituiu no processo de formação de estereótipos sobre ele. Contemporaneamente, no Sertão mundializado, esse sistema de símbolos que o representa faz parte do que Ortiz (1988) chama de cultura popular internacional. Somos lembrados por esse espaço e os signos que o constituem. “Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, histórias em quadrinhos, televisão, cinema, constituem substrato dessa memória” (ORTIZ, 1994, p. 121). O risco dessa estereotipificação, movimento de repetição do encontro com o passado, pode gerar uma ideologia dominante do espaço. Ideologia que é produzida e reproduzida dentro e fora do país. O cinema da

retomada, em suas produções comerciais, tem, como uma de suas tendências, a reprodução deste estereotipismo. O Sertão com as suas características da memória nos são lembrados de sua forma mais marcante dentro da história, com sua seca, miséria, seus sertanejos fortes, vivos, religiosos fervorosos. Não é por simples coincidência que filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) ou *Eu Tu Eles* (Andrucha Waddington, 2000), foram divulgados e conseguiram espaço nos mercados internacionais. Esta é sua maneira tradicionalista de representação. Reprodução de uma invenção já inventada pela história.

Entretanto, é justamente, na contraface de um movimento globalizante que reproduz estereótipos, que grupos subordinados se inventam a partir do que lhe é produzido por meio da cultura metropolitana dominante. Hall (2003) afirma que essa invenção ocorre pela transculturação, característica que justapõe representações de modos de cultura em uma rede de acesso mais difusa. A tradição e a tradução são combinadas de diversas formas. Novamente, temos uma memória, um passado, que se traduz de acordo com nossa época e que se choca em seus modos reificados e questionadores, subalternos. Segundo Hall (Idem, p. 76), “é preciso negociar: [...] todos negociam culturalmente de algum ponto do aspecto da *difference*, onde as disjunções de tempo, geração, espacialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas”.

Logo, a diversidade das obras produzidas no novo ciclo do cinema nacional garante a retomada histórica, mas não possibilita a cópia, visto que parte de uma nova configuração para se trabalhar o espaço. Interpenetram-se os tempos que traduzem na tela uma nova preocupação, o jogo entre o local e suas dimensões paralelas, o nacional e o global. Na era globalizante, o cinema, como meio artístico e de comunicação, traz à luz sua conjuntura, por mais particular e familiar que o objeto nos pareça: nossa relação com o mundo mudou. Antes, ela era local-local, agora ela é local-global. Assim, a individualidade de cada lugar é, à sua maneira, o mundo. Um elemento para a totalidade, sem perder a diferença no todo (IANNI, 1985, p. 252).

O Sertão como uma partícula do mundo. O Sertão-mundo. Já se dizia antigamente que não existe nada mais universal do que falar sobre o local. Frase, inclusive, pisada pelos nacionalistas do Cinema Novo. Hoje, isso vigora de forma mais plena. O Sertão, como entidade espacial abstrata, desterritorializada em sua diversidade representativa, se conforma com o mundo. É partícula e mundo ao mesmo tempo. Reflete o seu conjunto de características locais e globais, ou locais-globais.

Ianni (1992) afirma que o local, o regional e o nacional também são globais. Que eles se determinam mutuamente, num projeto de contínuas mudanças em suas representações. O Sertão e seus simulacros determinam o mundo, mas o mundo também os determina. Estão interligados. De acordo com o que Ortiz (1994) defende, essa interligação produz uma coabitação das manifestações culturais diversas e se alimenta delas. Entretanto,

as localidades estão perdendo a capacidade de gerar e negociar sentidos e se tornam cada vez mais dependentes das ações que dão e interpretam sentidos, ações que elas não controlam. [...] Os centros de produção de significado e valor são hoje extraterritoriais e emancipados de restrições locais (BAUMAN, 1998, p. 8)

Mesmo não restringido localmente, o cinema contemporâneo faz aparecer esse mundo sertanejo diferente, Sertão-diferença que faz parte do mundo. Diferença do que somos, de nossas identidades que vagueiam em outras identidades, que se remodelam continuamente. A época da dissolução dos elementos para a formação de uma cultura nacional única, ligada a um Estado-Nação soberano, foi deixada no passado. Os elementos formadores das raízes culturais ditas brasileiras no Sertão-que-nunca-iria-virar-mar, visto que não se contaminava pela metrópole, já foram empesteados. São desconstruções, sínteses, reverências, tudo junto num lugar só, na diversidade, característica do multiculturalismo global. O Sertão fazendo parte deste multiculturalismo mundial.

É ao encontro disto que Ismail Xavier (2000, p. 48) vai caracterizar o cinema brasileiro da retomada como o conjunto de seu produto diverso. Como ele bem comenta, a diversidade é uma coisa que sempre existiu na história do cinema brasileiro, mas agora ela é característica principal, a protagonista deste recomeço de produção. De forma mais geral, Bauman (2000, p. 10) também comenta sobre o diverso contemporâneo: “a pluralidade sempre existiu, o que muda são as formas de lidar com essa pluralidade”. Sendo assim, o Sertão, em sua representação pelo cinema brasileiro diverso contemporâneo, também se tornou plural e diferentemente abordado.

Contudo, nesta pluralidade, o cinema também é nacional, é da nação, e não só do mundo. A representação cinematográfica, enraizada em suas culturas e espaços locais nas diversas formas em que se encontram, é também localizada, apesar de não ser desvinculada do pertencimento global. É assim que Stuart Hall (1997, p. 59) vai caracterizar esse sistema globalizante da diferença como uma *com-formação*. O que existe, então, é uma negociação, ora o

recrudescimento do local, do nacional, ora manifestação do universal, global. No cinema, inclusive, a junção desses dois processos pode ser evidenciada dentro de um mesmo filme, como fragmentação de um todo, aspectos tanto do particularismo, como do universalismo. Enfim, esse processo de transformação do *estranho*, como denomina Bauman (2000, p. 4) para o diferente, o marginal, o local, deixa de ser elemento pitoresco, exótico e medonho, regulamentado assim pelo Estado-Nação, para se tornar componente do processo de diferenciação maior. O mundo deixa de ser heteróforo, para se tornar heterofílico, sem perder, contudo, seu jogo de relações de poder. O espaço do Sertão nordestino, antípoda da região metropolitana do Centro-Sul, foi sempre encarado como esse espaço marginal *estranho* no território brasileiro, que hoje se torna diferente, englobando esse encontro mundial com a heterofilia.

Esse processo é parte do movimento contemporâneo homogeneizante e heterogeneizante simultâneo comentado por Ianni (1985, p. 177). A globalização nos une enquanto nos separa, nos integra e desintegra. Alguns de nós somos fixados na localidade, enquanto outros se tornam plenamente globais. Assim também se manifestam os espaços. Enquanto ele se sedimenta em sua perspectiva simbólica histórica na sua forma memorialista de abordagem, ele é questionado e confrontado por meio das novas formas de representação. Ressurgem nacionalismos e provincianismos, relocando-os, colocando-os em novos recipientes. Conforme Hall (2003, p. 46) observa,

a alternativa não é apegar-se aos modelos fechados, unitários e homogêneos de “pertencimento” cultural, mas abarcar os processos mais amplos - de semelhança e diferença - que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da “diáspora”, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna.

Esse processo é parte constitutiva da produção cinematográfica que aborda o Sertão. Encontramos, nestes filmes ou em suas séries fílmicas, características dos processos universais da globalização, como o esvaziamento político do espaço e das pessoas como programa coletivo, a trajetória singular e subjetiva (responsabilidade do indivíduo na formação de suas identidades), o multiculturalismo e o contato entre diferentes culturas, a migração, o trânsito, o movimento, os recomeços, entre outros. E também percebemos o seu oposto, processos de particularização e resistência de um localismo novo, como a discussão e exposição das tradições culturais localizadas, a acumulação de novos signos, os laços entre as comunidades (mesmo que de forma

mais enfraquecida), a *representificação* de espaços particulares pela imagem, a fragmentação. Sem uma separação precisa entre esses dois processos, isso faz com que o espaço sertanejo seja remodelado pelo cinema contemporâneo.

É desta nova forma, *com-formando* esses elementos dos dois processos, que o cinema brasileiro ainda aborda o nacional e o local que, dentro do jogo globalizante, ainda garante o processo de heterogeneização do mundo atual. O espaço se apresenta de duas maneiras que caracterizam suas manifestações representativas na mundialização. A primeira, com a desterritorialização, que deixa o espaço vazio, abstrato, deslocalizado. A segunda, observa como o espaço é uma categoria social e é construído também por meio das convenções culturais humanas. Logo, ele tem de ser localizado.

Não é despropositadamente que o recomeço do cinema brasileiro tem como marca inicial o filme *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) com apelo de localização nacional significativo. Segundo Brennan (1997, p. 58 apud FEATHERSTONE, 1990), o processo de perda da relevância dos vínculos da Nação para os seus indivíduos pode se tornar corrente devido à desvinculação desta com o território (o mesmo se dá para região e espaços localizados), mas o sentimento de “pertença” construído historicamente por ela, ainda é parte orgânica dos mesmos. Seus habitantes entram no jogo globalizante de integração e fragmentação.

É dessa forma que a temática da identidade nacional e regional volta a ser um filão para ser abordado no cinema da retomada. Segundo Ismail Xavier (2000, p. 107), ela é tratada de duas formas, uma como mercadoria e outra como problema. A forma mercadológica de se tratar os temas nacionais são as que visam tratar da identidade de uma maneira mais homogeneizante e pendendo para os signos que fazem potencializar o sentimento de pertença dos brasileiros. A outra maneira, que a vê como um problema, vem questionar ou refletir sobre essa identidade, colocando os novos problemas da atual conjuntura como parte integrante do filme. Em ambas, o espaço do Sertão é evidenciado como local privilegiado, sejam em retomadas históricas ou com uma perspectiva mais contemporânea.

Nestes dois caminhos, então, podemos fazer um paralelo entre filmes que pretenderam abordar o espaço do Sertão como um fator problemático, questionando a sua simbolização histórica, dando novas abordagens e introduzindo neles problemáticas contemporâneas, e aqueles que continuaram reiterando tal espaço como um prenhe da identidade nacional do brasileiro,

engrandecendo o folclorismo, apelando para a sua força como localizador do sentimento de pertença, colocando-o na indústria cultural.

Desde que a retomada se tornou um marco para a cinematografia nacional, foram produzidos mais de quinze filmes alocados no Sertão nordestino. Dentro da primeira linha, que trata o espaço como um local de memória para o país, estão filmes como *Central do Brasil*, *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 1998), *O auto da Compadecida*, *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2000 e 2003), *Eu tu eles* (Andrucha Waddington, 2000), *O caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *O homem que desafiou o diabo* (Moacyr Góes, 2007) e *A Máquina* (João Falcão, 2006). Na outra, temos *Narradores de Javé* (Eliana Caffé, 2003), *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, 1997), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007) e os filmes que serão aqui analisados: *Cinemas Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007) e *O Céu de Suely* (Karim ainouz, 2006). Além destes filmes de ficção, também foram produzidos três documentários que são vinculados à última linha: *2000 Nordestes* (Vicente Amorim e David França Mendes, 2000), *Sertão de Memórias* (José Araújo, 1997) e *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 2005).

Não se trata de fazer uma generalização estanque destes dois movimentos do cinema brasileiro sertanejo. É claro que, em alguns deles, é possível encontrar o saudosismo nordestino e a implicação contemporânea com o espaço. Apenas fizemos uma segmentação que mostra a tendência geral dos filmes com relação a formas de abordagem do Sertão.

Bentes (2007), em seu texto intitulado *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*, vai dar nova ótica ao problema dessas retomadas dos espaços caros ao cinema brasileiro. Ela levanta a questão ética de *mostração* de uma pobreza, da miséria, de uma forma folclórica (característica de uma memória simbólica da representação sertaneja), e uma questão estética, os discursos utilizados nessas novas representações. A sua conclusão é a de que “a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer” (BENTES, 2007, p. 4). A autora reitera que

passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadycam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. O sertão torna-se então

palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico espetacular ou “folclore mundo” pronto para ser consumido pela audiência. (BENTES, loc. cit.)

A crítica de Bentes foi muitas vezes apontada como radical, visto que generaliza e simplifica a forma atual de representação dos espaços da miséria. Nossa hipótese é a de que, tanto esta cosmética da fome, como outros movimentos de estetização do espaço sertanejo nordestino, condizem com uma disputa de ideologia característica de um novo período histórico. Novos embates ideológicos produzem novas estéticas, novas formas de representação que não visam apenas cosmetizar e idealizar o espaço sertanejo, mas se o fazem, estão de acordo com projetos ideológicos-estéticos sincrônicos à época em que são produzidos.

Os filmes que serão analisados não tratam o Sertão como um espaço a ser só tipificado e espetacularizado. Surgem questionamentos contemporâneos acerca do espaço e uma pulsão não comedida de se questionar a história e a contemporaneidade que o tipificam. Veremos de que modo isto é realizado nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

ÁRIDOS MOVIES: O ENCONTRO METODOLÓGICO DE PIERRE SORLIN COM O CINEMA ÁRIDO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

As análises de objetos que permitem o entrecruzamento entre arte e ciência são sempre um desafio, por correremos o risco de reduzir os objetos a um campo ou outro da experiência humana. Não é o que pretendemos aqui. Uma aplicação metodológica, por mais científica que possa ser, possibilita uma variedade de sensações e interpretações em seus meandros, potencializando o encontro entre o campo sensorial e o racional. O apontamento de construções de sentidos, em uma análise fílmica, não é apenas vontade objetiva de pesquisa, de planificação, mas também é fruto de pulsões afetivas e sensoriais, possibilitadas pelas constantes *representificações* do pesquisador com seus objetos.

Consideradas tais observações, o que faremos neste capítulo é analisar, descrever e pontuar de forma livre, mas com base na metodologia de Sorlin (1985), o que nas relações forma-conteúdo dos filmes-objetos podem suscitar interpretações com relação aos novos agenciamentos de sentido sobre o Sertão. É relevante, para isso, termos como lembrança a trajetória discursiva desse espaço abordada no capítulo anterior. Com isso, atendemos ao que Sorlin (idem) aconselha sobre a necessidade do objetivo, do tema específico, na análise fílmica. Logo, a preocupação aqui é mostrar um conjunto de “representações” construídas pelos filmes que constituem o papel de significar e ressignificar o espaço do Sertão nordestino. Lembramos ao leitor que o conceito de espaço a que nos referimos na pesquisa tem como base Santos (1999) ²⁹. É por esse caminho que abordaremos os filmes *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

A composição do quadro de análise não foi aleatória e corresponde às diretrizes dadas pela metodologia. São filmes relevantes e conhecidos no campo cinematográfico brasileiro contemporâneo, inseridos em um “movimento” artístico denominado “Árido Movie”, com exceção do filme de Karim Aïnouz. Eles ganharam espaço nos mais variados festivais do país por meio de suas premiações e debates. Entretanto, antes da análise em si, é importante também, por

²⁹ Cf. p. 17, no primeiro capítulo.

indicações metodológicas, fazer o levantamento do contexto geral em que os filmes foram produzidos.

2.1 *Árido Movement*

A retomada do cinema brasileiro a partir dos anos 1990 teve como característica importante, como já foi dito, a sua diversidade. Ser diverso não é qualificação para quantidade de filmes, quesito também evidenciado nesse período, mas para a sua variedade potente. São filmes ou conjuntos filmicos diferentes, produzidos em lugares diferentes, apesar da maior concentração no eixo Rio-São Paulo, e com temáticas e pesquisas estéticas também diferentes. Entretanto, na necessidade humana de promover encontros no caleidoscópio de produções nacionais contemporâneas, principalmente tendo como escopo o campo analítico, vê-se nele uma das formas de se recitar visualmente sobre um espaço, o Sertão nordestino. Encontro temático. Existem Sertões dentro de Sertões, é certo, mesmo que cinematográficos. Mas, em suas novas formas contemporâneas, o Sertão deixou de ser Sertão para virar outra coisa?

Não deixou de ser árido, por exemplo. Em uma das linhas de produções sobre esse espaço, encontramos uma série filmica denominada de “Árido Movie”, iniciada com *Baile Perfumado* (Lirio Ferreira, 1997). São filmes pernambucanos realizados depois de um hiato de mais de 20 anos sem um longa metragem produzido no Estado. Em pesquisa recente, Saldanha (2009) faz uma compilação e analisa as obras produzidas em Pernambuco com tal rótulo. Além de *Baile Perfumado*, estão entre eles *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas e Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2000 e 2008), *Amarelo Manga e Baixio das Bestas* (Claudio Assis, 2003 e 2007) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005). São filmes que se localizam entre o urbano e o Sertão, revitalizando discursos áridos sobre esses locais. Nesse sentido, Paulo Caldas, em entrevista concedida à Gabriela Saldanha (2008, p.5), reitera que *Árido Movie*

foi uma expressão criada pelo Amin Stepple, um cineasta e roteirista, com um cunho muito engraçado, muito interessante, midiático mesmo. De provocar a mídia para que isso nos ajudasse na divulgação dos filmes. “Então vamos criar esse negócio, quanto ao *manguebeat* a gente não tem nada a ver com aquela coisa do mangue, a gente é o *Árido Movie*, que é uma coisa mais seca, uma

linguagem não só do sertão, mas a dureza, a pedra, a coisa árida mesmo, o sol, a coisa forte”.³⁰

O discurso dos filmes não é só sertanejo, mas o é principalmente, pois na maioria dos filmes abordados como áridos *movies* é o Sertão do nordeste que prevalece. De que forma? Revisitado por diretores do novo Sertão midiático. Da mistura da pedra, do sol, com o *manguebeat*. Apesar de Stepple ter uma indiferença com o mangue, foi no mesmo bojo que o cinema dessa geração de cineastas surgiu. A música e o cinema se conectaram em uma efervescência cultural contínua. Tão contínua, que a morte de Chico Science em 1997, que enfraquece, em parte, seu movimento musical, coincide com a projeção de um filme forte que marca o início do “movimento” do Árido Movie, *Baile Perfumado*. Como afirma Saldanha (2009), música e cinema se retroalimentaram. O peso disso vem na inserção do *manguebeat* na trilha sonora de alguns filmes. Se Chico Science promoveu a modernização musical nordestina, assim também aconteceu com os filmes em busca de um Sertão moderno, sem a memória do pitoresco que sempre existiu. Quanto a essa questão, Marcelo Gomes, ao ser entrevistado por Saldanha (2008, p.2), aponta as seguintes considerações:

Acredito que antes havia mais aquela visão exotizada do Nordeste e do cinema. Hoje não mais, ou nem tanto. Vejo na crítica do Sudeste uma postura mais condescendente e na crítica nordestina uma visão mais resistente, mas está se tornando mais homogêneo.³¹

Então, o Sertão modernizado, menos exotizado, foi à Brasília ganhar um festival. *Baile Perfumado* levou o Sertão às telas como nunca foi mostrado ao Sudeste: um Sertão verde. O filme, enredo baseado na história da captação de imagens de Lampião realizadas por Ibrahim Abraão, subverteu a imagem do inconsciente coletivo sobre o cangaço, principalmente sobre o local em que se encontrava. Além disso, a sua repercussão resultou na legitimação de que um novo conjunto de cineastas se formava em Pernambuco. Foi a união de alguns produtores de curtas da geração dos anos 1980 da região que possibilitou a fatura do filme e que, posteriormente, lançou ao campo audiovisual profissionais de cinema que trabalham em conjunto

³⁰ Cf. SALDANHA, Gabriela. *Entrevista realizada com Paulo Caldas em 22 de setembro de 2008*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008. Não publicado.

³¹ Cf. SALDANHA, Gabriela. *Entrevista realizada com Marcelo Gomes, em 9 de setembro de 2008*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008. Não publicado.

até hoje. Conjunto que demarcou um campo político de expressão, com propostas de cinema que, em seus meandros, dialogam entre si.

O encontro dos diretores Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Cláudio Assis e Hilton Lacerda em *Baile Perfumado* aconteceu a partir de reuniões que realizavam no cineclubes Jurando Vingar, fundado em 1987 e nomeado com uma obra de Ary Severo, cineasta pernambucano do ciclo regional dos anos 1920. Todos já eram responsáveis por diversos curtas e encontravam ali um espaço para conversar sobre um possível cinema pernambucano, sobre uma estética a ser pesquisada. A concentração dos esforços para a realização de *Baile Perfumado* garantiu a coesão de um grupo que já vinha trocando parcerias durante um tempo. Saldanha (2009) evidencia isso quando faz uma compilação dos curtas já produzidos pelos diretores:

Cláudio Assis: nascimento em 19/12/1959, Caruaru-PE.

1986 – *Padre Henrique: Um Assassinato Político* (curta-metragem/co-direção)

1993 – *Soneto do Desmantelo Blues* (curta-metragem/direção)

1993 – *Samydarsh: Os Artistas de Rua* (curta-metragem/co-direção)

1995 – *Punk Rock Hardcore* (curta-metragem/co-direção)

1995 – *Maracatu, Maracatus* (curta-metragem/assistente de direção, produção executiva)

1996 – *Curta o Cinema* (curta-metragem/direção)

1997 – *Baile Perfumado* (longa-metragem/diretor de produção)

Lírio Ferreira: nascimento em 01/03/1965, Recife-PE.

1988/1992 – *O Crime da Imagem* (curta-metragem/direção)

1994 – *Chá* (curta-metragem/roteiro)

1995 – *That's a Lero-Lero* (curta-metragem/direção, roteiro)

1997 – *Baile Perfumado* (longa-metragem/direção, roteiro)

Paulo Caldas: nascimento em 18/05/1964, João Pessoa-PB.

1983 – *Morte no Capibaribe* (curta-metragem/direção)

1985 – *Nem Tudo São Flores* (curta-metragem/direção)

1986 – *O Bandido da Sétima Luz* (curta-metragem/direção)

1987/1994 – *Chá* (curta-metragem/direção)

1992 – *Ópera Cólera* (curta-metragem/diretor)

1997 – *Baile Perfumado* (longa-metragem/direção, roteiro)

Marcelo Gomes: nascimento em 28/10/1963, Recife-PE.

1992 – *A Perna Cabeluda* (curta-metragem/co-direção)

1993 – *Samydarsh: Os Artistas de Rua* (curta-metragem/co-direção)

1995 – *Punk Rock Hardcore* (curta-metragem/co-direção)

1995 – *Maracatu, Maracatus* (curta-metragem/direção, roteiro, pesquisa)

1997 – *Baile Perfumado* (longa-metragem/assistente de direção)³²

Todos se converteram na proposta de modernização do passado, de uma revisitação da tradição. O produto da convergência veio com *Baile Perfumado*.

Essa nova geração de cineastas pernambucanos, com a sua proposta de cinema, procurava contestar o movimento armorial, liderado principalmente por Ariano Suassuna, que buscava a adaptação de textos clássicos na tradição cultural nordestina, não permitindo a inserção de elementos modernos. O *Árido Movie* transformou-se em um cinema identitário e cosmopolita, em consonância com as questões universais mais difundidas contemporaneamente. A partir de 1997, podemos notar na cinematografia árida as contradições e paralelismos entre o particular e o universal, regionalismo e cosmopolitismo, local e global.

Ainda não se sabe ao certo se esse rótulo garante uma mesma perspectiva cinematográfica, visto que o nome *Árido Movie* é creditado pelo conjunto de produtores, mas não endossado como movimento. Saldanha (2009) vê o conjunto fílmico produzido por eles como produto de uma mesma geração de cineastas. Movimento legitimado ou não, temos nas obras uma necessidade ideológica de se falar sobre o local, seja Recife ou o Sertão. Sendo assim, é cabível aqui enfatizar alguns encontros e desencontros pensando analiticamente alguns filmes dessa geração.

Como única exceção dessa geração, Karim Ainouz é outro produtor que iremos abordar com *O Céu de Suely*. Diretor nascido em Fortaleza, sua trajetória fílmica se inscreve a partir de vídeos e curta-metragens, como *O Preso*, sobre um lavrador no Nordeste, *Seams*, documentário sobre suas tias e o machismo no Brasil e *Paixão Nacional*, uma trilogia sobre a relação do colonialismo e o desejo no mundo contemporâneo. Seu primeiro longa é *Madame Satã* (2002), filme que foi selecionado para ser exibido no Festival de Cannes. Posteriormente, o diretor se encontra com Marcelo Gomes na colaboração com o roteiro de *Cinema, Aspririnas e Urubus*. A parceria do cearense com o pernambucano se estendeu e produziu, recentemente, em 2009, o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Um filme também alocado no Sertão nordestino e que vem ao encontro das questões sobre o local que trazemos nesta pesquisa.

³² Os curtas que estão em negrito indicam as alianças entre produtores na fatura de produtos audiovisuais. Essa lista pode ser encontrada na dissertação de Saldanha (2009, p. 21).

2.2 O Sistema de Produção

O cinema pernambucano se encontra na lista de pólos de produção cultural no Brasil a partir da retomada do cinema brasileiro. É considerado um centro de realização característico do cinema periférico, chamado também de fora do eixo, ou seja, está preso aos mecanismos de intervenção de um Estado, concorre contra uma concentração avassaladora de títulos estrangeiros e representa-se como tentativa de resistência ao mecanismo de *desidentificação* local ocorrido efusivamente com a globalização.

Em termos gerais, os filmes dos pernambucanos Marcelo Gomes, Lírio Ferreira e Paulo Caldas são realizados a partir das leis de incentivo à cultura estaduais e nacionais. Além disso, exceto *Árido Movie*, são obras de co-produção com a Alemanha, o que justifica a presença dos personagens alemães Mark e Johan e as referências a tal país. Para complementar, o filme do cearense Karim Ainouz³³ também se beneficia de um tratado de co-produção Brasil-Alemanha. Assim, de forma bastante sucinta, vejamos como cada produção dos filmes foi viabilizada:

Deserto Feliz – Foi produzido pela produtora pernambucana Camará Filmes em conjunto com a alemã Noirfilm. Contou com os seguintes patrocínios: BNDES, Petrobrás, Leis do Audiovisual e de Incentivo à Cultura, além da Funcultura do Governo do Estado de Pernambuco. Os apoios são da Hubert Hals Fund Rotterdam, Quanta, MPF: Filmforderung Daden-Wurttemberg, Link Digital e as prefeituras de Recife, Olinda e Petrolina.

Árido Movie – Produção da produtora Cinema Digital Brasil, com co-produção da Comboco Filmes, MXW Color, Estúdios Mega e Quanta. Foi patrocinado pelo Governo de Pernambuco (Funcultura) e finalizado pela Lei de Incentivo à Cultura (Ancine). Patrocínio cultural do BNDES, Banco do Nordeste, Europa Filmes, Prefeitura de Recife e Telemar. Apoio da Kodak Brasileira.

Cinema, Aspirinas e Urubus – Produzido pela produtora pernambucana REC Produtores Associados e Dezenove Som e Imagens, patrocinado pelas leis de incentivo do governo de Pernambuco (Funcultura), CELPE (energia), Lei do Audiovisual, Lei de Incentivo à Cultura, EMTU, suporte financeiro da The Global Film Initiative, Hubert Bals Funds, FINEP, BNDES,

³³ Karim não conta com o apoio do seu estado para a realização do filme *O Céu de Suely*, está situado no pólo de produção central (Rio – São Paulo).

Brasilecom e Petrobrás. Sob o tratado de co-produção Brasil-Alemanha. Finalizado e distribuído pela Ancine.

O Céu de Suely – Produção da Videofilmes, Celluloid Dreams e Shotgun Pictures, sob o tratado Brasil-Alemanha de co-produção. Protocolo de co-produção Luso Brasileiro e Ministério da Cultura. Também teve suporte com a premiação do Festival de Cannes conseguido com *Madame Satã* e a DAAD (Artists in Berlin Programme).

2.3 A aridez em análise

Um conjunto de filmes de um período, de acordo com Sorlin (1985), permite o conhecimento sobre o que se quer mostrar a uma sociedade. Ele afirma que o enredo, a “história”, não é o filme, mas serve de pretexto para a fatura do mesmo, para se falar sobre algo representativo à época. Teríamos esse tipo de encontros nos filmes que se pretende analisar? Para isso, é necessário recordar seus argumentos:

Árido Movie: Jonas é um filho do Sertão. Quando criança, sua mãe saiu da cidade de Rocha, no Sertão de Pernambuco, levando-o para a metrópole. Recife vira sua cidade até a sua ida para uma cidade maior, São Paulo, onde adquire a profissão de jornalista como homem do tempo. Homem do seu tempo, moderno, contemporâneo, cidadão. Em Rocha, sua cidade natal, a modernidade e a tradição se juntam nesse novo tempo. A disputa por terras é paralela ao tráfico de drogas. A tradição familiar vai ao encontro do esfacelamento do beatismo. Em meio a esse contexto do tempo extraído de Jonas, seu pai é assassinado e ele é obrigado a ir ao seu enterro. Na estrada conhece Soledad, uma vídeodocumentarista que está indo para Rocha fazer um documentário sobre um antigo beato do lugar, Meu Velho. Seus amigos de Recife também o seguem, destinados, verdadeiramente, aos grandes cultivos de maconha da região. Quando Jonas chega ao local, se confronta com ele. Suas vivências e encontros promovem uma pedagogia do lugar, aprendendo sobre a tradição de Rocha e os novos/velhos problemas que ela enfrenta. Jonas é intimado a seguir a trajetória tradicional da vendeta, ou seja, matar o assassino de seu pai. Soledad se aliena no “templo” de Meu Velho. Os amigos de Jonas, João, Vera e Bob, são quase mortos pelos jagunços das plantações de maconha. Não se sabe no desfecho, ao certo, se Jonas concretiza o assassinato.

Cinema, Aspirina e Urubus: Em meados de 1940, o alemão Johan vem ao Brasil com o intuito de fugir da segunda guerra mundial, prestes a eclodir. Viaja em território brasileiro como representante de vendas da empresa Bayer, tendo como produto a Aspirina. Um dos locais endereçados a Johan é o Sertão nordestino. Lugar rústico, árido, com lógica própria. Como é um espaço desconhecido, necessita de um acompanhante em suas rotas comerciais, que terminam na cidade de Triunfo. Então, contrata Ranulpho, um retirante sertanejo que tem planos de ir para o Rio de Janeiro. O encontro dos dois permite a troca de conhecimentos e experiências, que possibilita uma aprendizagem de Johan sobre o local. Ao chegar a Triunfo, Johan vende todo seu lote de medicamentos a um coronel-empresário da cidade, Claudionor. A agravação dos acontecimentos da segunda guerra mundial leva o país a declarar guerra contra a Alemanha e perseguir os alemães que se encontram em território nacional. Assim, o destino de Johan e Ranulpho é fadado à separação. Johan segue para a Amazônia e Ranulpho para o Rio de Janeiro.

O Céu de Suely: Suely é uma retirante de retorno a sua cidade natal, no interior do Ceará, Iguatu. Ao contrário de uma ida para São Paulo em busca de dinheiro, ela vai por um motivo passional e se defronta com as dificuldades de uma metrópole. Seus planos de retorno dão errado quando seu namorado, pai do seu filho, decide não retornar à cidade e desaparece em São Paulo. Ela retorna a sua família e a um antigo amor. Entretanto, confrontar os costumes de Iguatu, sua vida antiga, a dificuldade de sobrevivência, fazem com que ela se rife para mudar para o lugar mais longe da cidade. Ela remexe a cidade com a sua proposta, questiona os valores, e consegue, ao final, ser uma *reretirante*, mudando-se para Porto Alegre.

Deserto Feliz: Jéssica é uma residente dos arredores de Petrolina, na zona da uva do vale do Rio São Francisco. Em sua vida comum, ela se encaminha diariamente para a escola e volta para a zona rural onde vive. Porém, sua vida rotineira é complementada pelos recorrentes abusos sexuais de seu padrasto. Cansada disso, muda-se para uma metrópole, Recife, e vira prostituta. Torna-se testemunha e participante do turismo sexual que atrai os estrangeiros e movimenta os bares e as praias da cidade. Apesar de já estar inserida neste contexto, não perde a sua essência idealista e sonhadora de tempos do Sertão. Em um de seus programas, conhece Mark, um estrangeiro alemão por quem se apaixona e que a leva para a Alemanha. Enquanto isso, seu padrasto e um amigo, Mão de Véia, são presos por tráfico de animais. Jéssica, liberta de seu mau feitor, começa a se questionar sobre o espaço onde é possível encontrar sua felicidade e decidir qual deles é o seu deserto feliz.

2.3.1 Personagens e segmentação dos enredos

Como parte do método, faremos a descrição das características dos personagens e a segmentação do enredo para futuras interpretações. É importante lembrar que o nome dado aos segmentos são arbitrários e, assim como Sorlin (1985) afirma, devem ser estruturados de acordo com cada pesquisador e seu foco na pesquisa:

Árido Movie

Jonas: Homem do tempo da cidade de São Paulo. Ao saber da morte do pai, figura que mal conhecera, pois sua mãe o tirou da cidade de Rocha aos 5 anos, se sente na obrigação de ir ao enterro. Com seus hábitos citadinos, não compreende as regras do Sertão nordestino, mas também diz não se achar estranho no local. Parece ser individualista e não tem uma relação próxima com sua mãe.

Soledad: Videodocumentarista que pretende ir a Rocha à procura por seu objeto: os embates da água. Soledad é uma figura da cidade. Ao encontrar com Jonas, começa a se envolver com ele e sua história.

Bob, Falcão e Verinha: São amigos de Jonas. Vão para o sertão com a intenção de lhe dar conforto por causa da morte do pai. Entretanto, seguem sua viagem com o intuito de achar uma plantação de maconha no sertão. Verinha já foi namorada de Jonas e anseia encontrá-lo.

Zé Elétrico, Ueja e Jurandir: São remanescentes indígenas e se ressentem por não serem tratados como antigos donos da terra. Jurandir é o mais impulsivo dos três e, para honrar a sua família, dá um tiro em Lázaro para não deixar que Ueja se envolva mais com ele. Ueja é uma moça bonita, uma “mulher fácil” da região, que se encanta com a possibilidade de conhecer um artista como Jonas. Zé Elétrico é dono de um posto-bar chamado OPOSTO. Ele é mecânico e responsável pela diversão da cidade. É uma pessoa centrada, espiritualizada, que busca proteger a sua etnia. Filósofo do Sertão, é um dos tutores de Jonas sobre o conhecimento do local.

Marcinho, Salustiano e Dona Carmo: São membros da família de Jonas. Dona Carmo é a avó, Salustiano, o irmão, e Marcinho, um membro “postição” da família. Todos pretendem manter a tradição de poder da região. Marcinho representa a força. É quem comanda o grupo dos capangas da CG, como são chamados. Salustiano, manco, é a inteligência, devido às suas limitações físicas. Ele é um futuro político da região. Dona Carmo é a matriarca, religiosa e responsável pela manutenção da família, tenta fazer com que Jonas realize o ato de assassinar quem matou seu filho e pai dele, Seu Lázaro.

Meu Velho: É o beato da região. Tenta catequizar seus seguidores com um discurso de que quem o seguir vai para Júpiter beber a água mimososa de IO, uma das luas do planeta. Entretanto, sua água mineral, considerada santa, é provida por caminhões-pipas mandados pela família de Jonas. Ele é entrevistado por Soledad, que quer conseguir o discurso mitológico da água dito por dele.

1. O assassinato do “coronel”
2. Jonas encontra seu Sertão
3. Companheiros de Jonas: Soledad, Bob, Falcão e Verinha
4. O enterro
5. “As coisas por aqui parecem que não mudam”
6. Lisergia e Batismo
7. Ser ou não ser da raça
8. O assassinato do índio
9. “Excesso de informação e pouca água”

Cinema, Aspirina e Urubus

Johan: Cidadão alemão que foge da segunda guerra para vir ao Brasil como representante da empresa Bayer. Sua obrigação é percorrer o Sertão nordestino para vender aspirinas, para isso conta com os seus pequenos filmes publicitários. É interessado pelos novos lugares que atravessa, mas não se implica com o local, apenas lhe interessa o Sertão por ser algo diferente do que já viu. É generoso, dá carona aos que precisam, mas não se importa em vender um produto desnecessário para uma população miserável.

Ranulpho: Nordestino, da cidade de Bonança, sonha em ir para o Rio de Janeiro e desfazer a idéia de que todo retirante carrega uma peixeira no cinto e come calango. Torna-se o elo do alemão Johan com o espaço, seus habitantes e sua cultura. É ácido em seus comentários, ignorante e arrogante, pois se sente superior aos demais sertanejos.

1. Descobrindo o Sertão
2. Ranulpho segue viagem
3. Cinema e Aspirinas
4. Caronas
5. Sou retirante
6. Triunfo
7. Retirante da guerra
8. Cada um com o seu Sertão

Deserto Feliz

Jéssica: Uma adolescente pobre de 15 anos. Filha e enteada, vive encurralada em uma rotina desesperançosa entre ir para a escola, ser abusada pelo padrasto e escutar suas músicas de rádio. Possui uma ligação forte com sua mãe Maria. Reservada, prefere o silêncio e o olhar melancólico como modo de expressão.

Maria: Mãe de Jéssica. Trabalha em uma loja do centro comercial da cidade de Petrolina. É uma mãe preocupada, que percebe que há algo de errado na vida de sua filha, mas se mantém em reserva. Ocupa o papel tradicional da mulher dentro de casa. É ela quem cozinha, lava e arruma a casa.

Biu: Padrasto de Jéssica. Possui três trabalhos: operário da fábrica de vinhos, traficante de animais silvestres e criador de animais em seu sítio. É o patriarca. Silencioso, quase não profere uma palavra, é caracterizado como o vilão da história.

Mão de Véia: Amigo de Biu. Traficante de animais silvestres. Acredita fielmente em suas perspectivas como traficante, por achar que se defende dos estrangeiros, principalmente, de japoneses e americanos.

Mark: Alemão. Metonímia do estrangeiro que vem ao Nordeste usufruir do turismo sexual.

Pamela: A prostituta mais experiente. Garota de programa desde que foi expulsa de casa. Foi uma vez para a Alemanha com um cliente, mas não deu certo. O seu maior medo é chegar aos 35 anos e não conseguir pagar suas contas.

1. Aprisionamento do tatu
2. Trabalho, estudo e rotina familiar
3. O abuso sexual
4. Lazer entre família
5. Libertação de Jéssica
6. Turismo sexual
7. O encontro com Mark
8. A partida para a Alemanha
9. A rotina alemã
10. A procura por seu Deserto Feliz

O Céu de Suely

Hermila: Mulher de 21 anos que retorna para a sua cidade natal, Iguatu, depois de ter fugido com o seu grande amor para São Paulo. Pobre, mãe de Mateus, menino de 1 ano, volta para a casa de sua avó e tia. Mulher forte, que busca a sobrevivência. Não tem problemas em ser a amiga da prostituta da cidade. Tem o cabelo sarará com mechas loiras, o que a caracteriza como uma mulher vaidosa e que tem traços de modernidade em relação à população local.

Maria: Tia de Hermila. É o estereótipo da mulher-macho do Sertão nordestino. Seu sonho é levar Georgina Jéssica para a praia para vê-la de biquíni. Trabalha como mototaxista e vive com a mãe,

a qual não quer largar “por nada nessa vida”. É o elo de ligação entre Hermila e a avó, ajudando a sobrinha a conseguir seu feito.

Georgina Jéssica: É a típica prostituta do posto das estradas de rodagem do interior do Nordeste. Amiga de Hermila, é conivente com suas decisões. Já tentou fugir da cidade de Iguatu aos 14 anos, mas voltou. Apesar da vida pobre que leva, é alegre e boêmia.

Avó: Matrona da família, trabalha em um restaurante de quilo. Por ser conservadora, não apóia a neta no seu projeto de se rifar e liga para o que os seus vizinhos falam sobre ela e sua família. Apesar disso, é sentimental, principalmente por deixar Hermila voltar a viver debaixo do seu teto. Dura, mas carinhosa.

João: Mototaxista da cidade, sempre ansiou pelo amor de Hermila e esperava a sua volta. Apesar de conservador, corre atrás de Hermila, mesmo sabendo que ela se rifa.

1. O amor de Hermila
2. “Seja bem vindo a Iguatu”
3. Espera por Mateus
4. O Sertão de Hermila
5. “ir para o lugar mais longe daqui”
6. A rifa
7. O repúdio da cidade e da família
8. Noite no paraíso
9. “Aqui começa a saudade de Iguatu”

2.4 Zonas de consenso: o visível na aridez e umidade do Sertão nordestino cinematográfico

Árido movie, um filme seco, árido. Já na disposição do título do filme, com uma tipologia de cor laranja e de traços que lembram a terra dura, lançados sobre a textura das águas de Recife, imprime-se o visível do filme: água e terra. O Sertão vai virar mar? A água, o mar da metrópole vai se jogar em terras sertanejas?

A música dos créditos iniciais, com os versos “Quando começaram as chuvas e o mar se formou / Há muito tempo que as águas baixaram / Há muito tempo que o mar secou / Há muito tempo que tô de cara”, leva a falta de água para o mar seco do Sertão. Certamente, um filme sobre o Sertão nordestino sempre se preocupa com a sua condição de aridez. Mas, *Árido Movie* problematiza e tensiona essa condição em suas possibilidades de umidade e de seca. A água é tratada no seu sentido físico e simbólico. Será que a metrópole (o mar) já invadiu o espaço sertanejo?

O filme de Lírio Ferreira coloca liquidez no que constantemente “representou” o espaço sertanejo simbólico do Nordeste, trajetória já iniciada em *Baile Perfumado*, sua obra anterior. Amplia, acrescenta, inventa novas questões possíveis sobre o Sertão. É água e *Rocha* (cidade natal de Jonas e para onde se desloca para o enterro do pai). É a confusão entre o sólido e o líquido, o que é estável, sedimento, e o que se vulnerabiliza, corre, infiltra a terra. O que procura forma, se ressignifica e o senso comum sedimentado, *terrificado*. Terra e água que se misturam em um tempo. Um tempo que se confunde entre o atual, o antigo, o interior, o institucional, o tradicional, o espacial. A água, a terra e o tempo.

Em seu primeiro ato, a câmera foca no copo d’água de Jonas (águas de São Paulo) e se esquece dele, já que não o focaliza. Jonas é o homem do tempo de um jornal televisivo, que observa a trajetória física das águas condensadas no país. Inicialmente, nem a forma de seu rosto nos é mostrada, o que importa é o que ele dá de informação: o tempo meteorológico. Ele informa: “É... parece que as coisas não mudam muito. A sexta-feira será de muita chuva na região Sul e Sudeste do Brasil. A grande massa de ar seco que vem causando grande período de estiagem no Nordeste continua estacionada nessa região”. Ele delimita o local da seca e da chuva no país. E já demarca, fisicamente, o que é a aridez nordestina. As imagens da cidade de São Paulo corroboram a diferença entre a cidade e o Sertão nordestino. Na primeira, temos o rio Tietê focalizado, abundância de água suja e poluída. Na segunda, ao final do filme, vemos dois jovens que cruzam a Avenida Consolação na chuva.

Paralelo a isso, em Rocha, no interior de Pernambuco, “Renato e seus Blue Caps” animam um bar-boate, com sua música datada, longe do contemporâneo *manguebeat*, que permeia o filme. Ueja, a remanescente indígena, dança com Seu Lázaro, o “coronel” da cidade. O encontro entre índio e branco resulta no assassinato de Lázaro, realizado por Jurandir, irmão de Ueja: “defendo a honra da minha família”. É, “parece ser um lugar que parou no tempo” (frase repetida

várias vezes ao longo do filme). Lugar que não parou no tempo de Jonas, mas no tempo de Rocha. A música antiga e a luta pela honra com as próprias mãos. A vendeta anunciada. O Sertão que ainda não é mar.

Jonas viaja para Recife a fim de ir para o enterro do pai, Seu Lázaro, em Rocha. O taxista comenta: “Recife está no meio d’água e não tem água”. Metrópole que está na água, na falta dela, na sua distribuição heterogênea, nas suas implicações políticas. As indicações do estar na água e na falta dela serão recorrentes. A câmera sempre focaliza signos aquíferos na cidade: o mar azul de Recife, o letreiro “Casa de banhos” no bar onde Jonas encontra os amigos, o aquário na casa da mãe de Jonas. Todavia, contrapõe tais signos com outros que representam a falta dela: a torneira na “Casa de Banhos” que não sai água, o discurso do taxista, a não possibilidade de Bob, amigo de Jonas, tomar banho.

A água ou a falta dela também está na viagem ao Sertão de Jonas, nos seus encontros com os amigos Bob, Verinha e Falcão, no contato com o grupo de remanescentes indígenas Ueja, Zé Elétrico, na imposição de sua família “rocha” de Rocha e na relação com a documentarista Soledad. Até mesmo no *entre-lugar*, no caminho para a sua cidade natal, dentro de um ônibus, Jonas escuta um missionário que narra a trajetória de Jesus que surge das **águas** e que anuncia “o sinal dos tempos”.

Soledad é uma documentarista que está seguindo para a mesma cidade de Jonas à procura de seu objeto filmico: a água. Ela diz: “estou desenvolvendo a partir de um lugar específico, no caso, o vale do Rocha, uma leitura sobre as conseqüências e os embates criados pela água ou a falta d’água nas sociedades. E dentro desse universo sertanejo, eu pude identificar vários pontos dessas nuances. Por exemplo, em Rocha, eu vou encontrar o discurso mítico e político da água. De que maneira é distribuída a pouca água da região, seu uso político, sua ocupação.” O filme não chega a mostrar Soledad buscando o lado político da água, ela vai a Rocha para encontrar Meu Velho, um beato, que usa a água como remédio para o corpo e espírito, e que diz pertencer à “poética das águas”. Ela propõe carona para Jonas e, no meio do caminho, entrevista um sertanejo que, de modo artesanal e místico, procura água com uma forquilha. Ele diz: “É... água aqui tá difícil mesmo, a gente só tem que contar com a sorte e com Deus. Os dois sempre têm que vir junto viu? E a sorte, que é uma benção divina, se manifesta na própria natureza. É ela que é a cara de Deus aqui na terra. Bem, como eu estava dizendo, aí eu pego a minha forquilha e ando por essas terras todas. Gente importante, gente pobre, até político.” Ela, assim como Jonas,

descobre, empiricamente, o Sertão. A forquilha, a tradição de como se buscar água no interior do Nordeste.

Os signos aquíferos continuam. Em uma traseira de caminhão e, posteriormente, em uma faixa na cidade, encontramos a seguinte frase: “Onde a água chega, a água faz o resto”. Bob fala: “Bocas secas, Graciliano Ramos”. Cidade de bocas secas. Ao final, uma exposição na cidade mostra uma quantidade abundante de elementos ligados ao mundo líquido e tem como principal discurso: “excesso de informação, falta d’água”. Na duração histórico-político do Sertão, do homem, muita informação, pouca ação, muita aridez.

Em Rocha, a água bate na terra. A disputa da água, onde ela não existe, é a disputa de terras. É o espaço do sólido e tudo que nele não consegue se liquefazer. É o encontro entre o embate tradicional da honra, entre os índios e os que os extirparam. Luta de terras. O assassinato de um “coronel”, pai de Jonas, é apenas mera implicação para fazer ressurgir a dominação do homem branco que expulsou os índios de sua terra. O código de honra encobre esse debate político da terra. De um lado, a família tradicional, arcaica, de Jonas. Do outro, os representantes indígenas do Sertão: Zé Elétrico, Ueja e Jurandir. Jonas se encontra no *olho do furacão*, descobre as implicações políticas de sua raça, a sua culpa genética. Encontra-se com os dois lados, mas não tem potência para resolver a comunhão da família Rocha e seu discurso de dominação: *força e inteligência*, Marcinho e Salustiano, respectivamente. A dominação contemporânea. Jonas escuta de Zé Elétrico: “O povo que habitava essa região, sabia usar bem ela. O povo tinha respeito por essa terra e era respeitado por ela. Os verdadeiros donos dessa terra, os índios. E os índios foram se misturando, se dividindo. De donos viraram empregados. As mulheres viraram putas. Primeiro a gente perdeu as terras e logo depois o respeito, e junto começamos a perder os dentes [...]”; e é indagado por sua avó paterna: “E as terras, isso não é um problema seu?”. Ele, provindo de uma terra a qual não há mais disputa por elas, de águas, que não faltam, não consegue, como o provérbio, fazer a água mole em pedra dura bater até furar. Ele reproduz, é engolido por sua impotência contemporânea de homem fora desse tempo.

O tempo de Jonas, o tempo de Rocha, o tempo histórico e o tempo-clima são entrecruzamentos de dimensões temporais que estão presentes no filme. Jonas, em seu movimento, modifica o seu tempo interior, contradiz a sua formulação constante sobre a previsão do tempo, onde trabalha. O tempo vai se tornando imprevisível. Ao final de sua jornada, compreende que o único tempo capaz de ser observado por ele é o natural, o físico, o

meteorológico. A repetição de estiagens que Jonas prevê na TV para o Sertão nordestino não corresponde à construção da previsão do tempo histórico humano. Homem que se constrói no tempo e com ele. Jonas se depara com esse tempo. Aquele que é regulado por si só e que não consegue fazer intervenções. O tempo de Rocha não é seu tempo, mas como ele diz: “não me sinto estranho”. Não se sente porque o tempo *raciológico* está presente em suas veias, o que extirpou e modificou o espaço, as águas e as terras.

O relógio de Lázaro é o signo do tempo de Rocha. É tomado por Ueja, após o seu assassinato, e passa à mão de Jurandir. Mas, ao final, com a morte do último, ele volta às mãos da família Rocha, que controla o tempo das terras e das águas no Sertão. Confirma o tempo cíclico de dominação. Jonas aprende que existe um tempo maior que ele, um tempo tradicional que tem força, e não se abala com o tempo-clima que costumava prever. Entretanto, aprende sobre ele. O filme, enquanto se situa na cidade de Rocha, faz o entrecruzamento entre o tempo tradicional e o moderno. O tempo subjetivo, contemporâneo, de Jonas, acha resquícios no Sertão: as plantações indígenas de maconha, as armas, a bebida, a corrupção política. Entra em combate com o tempo de rocha: a tradição, o código de honra, a imprecisão, a injustiça. Embate que não se resolve, mas que se ressignifica por meio dos desdobramentos do passado e do presente. A música do começo, *manguebeat*, contemporânea, recifense, se confronta com o rock antigo bailesco, *Rocheano*.

A seca, o calor, a terra e o Sertão nordestino constituem sua prescrição simbólica incorruptível até então. As imagens ressignificam o Sertão em novos signos, em novos símbolos. A problemática do homem sertanejo, do migrante, do espaço, adquire novos elementos. No espaço diegético existem drogas, prostituição, mídia, solidão.

As drogas, a maconha e o chá de ervas de Zé Elétrico estão em cena. A maconha é focalizada no filme a partir de suas imensas plantações cuidadas pelos indígenas e seus usuários metropolitanos. Meio de subsistência que tem como consumidor alvo os “boyzinhos” da cidade. Vera, Falcão e Bob (apelido com referência a Bob Marley) viajam, com o pretexto de confortar Jonas, para procurar o manancial da erva. De Bob, recebemos até uma aula de como preparar um baseado: “Existem várias maneiras de se apertar um baseado. Eu prefiro o jeito clássico. Você destrincha a “belota” assim ó...e ela tem que tá bem sequinha. E, de preferência, o fumo tem que ter a procedência do cabrobó... que é o famoso cocô de cabra. Isso aqui é o veneno do rato de gabiru. Você pega a Leda, né? Joga tudo aqui dentro. E aí vc vai tratando, trata bem tratadinho.

Tira as sementes porque semente só serve pra dar dor de cabeça e amargar tudo aqui ó. Aí vem o fator importante que é o fator acochativo, tem que acochar bem acochadinho, porque senão o fumo não reage à combustão. E nada de ficar fazendo finório, né, nego? Porque finório é pra esses frangos lá do sul. Porque fumar é pra dar onda, e pra dar onda tem que ser morra né, brother? Aí você obstrui uma das pontas e deixa a outra ponta livre que é para um momento muito importante que é o momento da pilação. Soca tudo lá direitinho, ranca esse pedaço, carbura-se...”. A Rocha lisérgica dos três é culminada na contemplação de quando encontram as plantações. Dançam no meio delas, encontram-se no paraíso. A lisergia moderna se contrapõe à tradicional, ao chá de ervas de Zé Elétrico. Um índio que, em sua maneira artesanal, se utiliza da erva para *ver além*, e que induz Jonas à sua visão.

Essas drogas ilícitas são complementadas pela abundância de bebidas no filme. O debate da água, em seu estado puro, é problematizado, mas o líquido da cevada é o resquício da vida metropolitana que se estende ao Sertão. Uma outra forma líquida que, apesar de saciar a sede, corrobora outras possibilidades de debate. Como faltar água se não falta o líquido da cevada?

A prostituição não é propriamente declarada no filme. Entretanto, como metonímia do problema levantado, temos Ueja, que é a remanescente indígena e que Zé Elétrico generaliza com: “Nossas mulheres viraram putas”. Já no começo do filme, quando a câmera focaliza a indígena dançando no “baile”, temos olhadas de julgamento para ela. Ela, que se envolve com o “coronel” da cidade, na ambição de um agrado, de um relógio de ouro.

A mídia é outro elemento da modernidade que chega ao Sertão contemporâneo. Às vezes, parece ser de modo antiquado, com a cobertura da seleção que parece ser dos anos 1970, ou da dificuldade de entedimento da população, que questiona: “esse jogo aí é ao vivo ou indireto?!”, em outras, solidificando a importância da penetração da televisão em lugares que são longe das metrópoles. Jonas não pensava na possibilidade de sua família vê-lo todos os dias pela TV.

Por fim, a solidão permeia o filme como um traço da contemporaneidade. Jonas é só e mora só em uma cidade que o compele para o individualismo. Além disso, a sua trajetória, apesar de permeada por outros, garante uma formação do local que tem que ser realizada por ele mesmo. Ademais, a trilha sonora do filme coloca a solidão como um mote em algumas de suas canções. Podemos ver nos versos de duas músicas a preocupação com o tema:

1. *Haja o que houver, vai chegar a solidão.
Enchendo em lágrimas e o tempo passando
São grandes cavernas e subterrâneos
Nebulosas são buracos negros encontrados no espaço
Na caverna só se chega de jipe
É estalagnite é estalcite*
2. *Muita solidão
Quando eu for sair e desabafar o meu coração
Enquanto a cidade dorme*

Além dos versos, temos a presença signífica do nome da documentarista, Soledad, que significa solidão.

Enfim, o filme forma um caleidoscópio cinemático. Um cinema árido, mas também líquido e abundante de novas questões. Nos anos 1940, em meio à guerra, a falta d'água também era um elemento a ser reclamado, mas em seu estado mais "sólido" possível, no campo do tradicional, do antimoderno. No começo do progresso do Sertão, a terra era sólida, não existia nem água, nem planejamentos de irrigação. Os urubus se alastravam pela seca, perseguindo seus restos da fome. Os animais morriam, os sertanejos sobreviviam no interior de seu tempo, em seu lugar, sem a lógica do mundo das cidades. A modernidade sertaneja ainda era seca como sua terra, escassa de mares metropolitanos. No entanto, importa-se a modernização. Ela chega com Johan, alemão que vende aspirinas no Sertão em *Cinema, Aspirinas e Urubus*.

Plano 1: O diafragma vai se fechando para fugir da luz. De tão forte, a luz do Sertão estoura, *esbranquiça* o quadro. Na profundidade de campo estendida, vemos Johan pelo retrovisor do carro, em primeiro plano, que rasga a paisagem árida. O contraste marcado impregna um Sertão monocolor visto aos olhos do estrangeiro. Plano 2: De costas, ainda em primeiro plano, Johan observa a infundável seca, sua vegetação rala, escassa do verde. A câmera se move para acompanhar sua caminhada até uma ponte de um rio que não existe mais, sugado pelo sol escaldante que o faz suar a testa. Plano 3: Vemos novamente o alemão, dessa vez pegando um pedaço de rocha do solo árido. Olha em volta, coloca-se em contato com o espaço, e volta para o seu carro, de onde vai observá-lo ao longo do filme.

Assim como em *Árido Movie*, um estrangeiro se surpreende com o alter-espaco, o alter-tempo: "O que o senhor acha de tão interessante num lugar tão miserável como esse?". Questiona Ranulpho. Envolvido por esse tempo-espaco tão estranho a ele, Johan embarca em uma trajetória para entendê-lo, entra em contato com uma cultura na qual se sente desfamiliarizado. Logo no

começo, no plano 20, ele já se vê em um de seus primeiros desconcertos com um habitante local. Ao pedir informações para chegar a Triunfo, um habitante responde não saber a localização. O alemão insiste: “vai pra lá ou pra cá?”. O sertanejo continua: “vou ficar por aqui mesmo”. Johan também vai viajar por esse aqui mesmo, perder sua lógica de ir pra lá ou pra cá.

Não há mudanças no Sertão de Marcelo Gomes, é sempre a mesma coisa. É o Lugar onde a construção identitária se perde, já que ser um alemão não parece confrontar a identidade sertaneja, mas aglutiná-la. Nas duas vezes em que é abordado para falar sobre sua origem, ele responde de maneira estereotipada se afirmando “alemão, o terrível”. Surpreende-se com a resposta-pergunta dos que buscam, na verdade, outra informação que não sua nacionalidade. Jovelina pergunta seu signo e Ranulpho o questiona sobre o lugar de onde vem no Brasil.

Na busca da ressignificação de sua identidade, Johan vai aprender sobre o Sertão, por meio do espaço que lhe é mostrado na viagem e dos relatos das pessoas com que se relaciona. O visível, o sentido e o narrado: esta relação do estrangeiro com o local, que permeia as experiências do filme, é uma de suas linhas dramáticas. Um conflito que entrecruza *Árido Movie* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Enquanto em *Árido Movie* a aprendizagem sobre o Sertão é ministrada pela documentarista, pela família de Jonas e por Zé Elétrico, em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, é principalmente Ranulpho quem fará esse papel. Ranulpho é um personagem de extrema relevância no filme, pois ele se apresenta como um estrangeiro de seu próprio lugar. Sua pulsão de ir à cidade do Rio de Janeiro, de não “pertencer” ao lugar, permite que ele fabule sobre o espaço e os sertanejos que nele habitam. A todo tempo, seus comentários são formas pejorativas de se falar sobre o local. Mas, mesmo em sua negatividade, percebemos o vínculo afetivo com o espaço em que habita.

Ele nos apresenta “seu” Sertão como “um lugar onde até a guerra não chega”, “lugar que não presta é assim, demora a acabar”, lugar onde vive “esse povo atrasado”, entre outras asserções que faz. Quando Johan, no plano 131, pergunta a Ranulpho se esse povo de que tanto fala não é o povo do qual ele faz parte, ele responde: “mais ou menos”. É “estrangeiro” que não se acha tão estranho ao local, assim como Jonas. Estrangeiro que, mesmo se sentindo mais ou menos integrado, responde às pulsões de migração da década de 1940, quer a cidade do Rio de Janeiro em suas mãos (projeção de uma imagem cinematográfica), como o faz no plano 189. É metonímia do retirante nordestino que vai à cidade grande atrás de uma melhora de vida. Em uma das cenas mais representativas do filme, Ranulpho chega a fazer um depoimento, olhando para o

espectador, de sua suposta experiência como retirante: “Nasci numa cidade com o nome de Bonança. Uma casa, uma cruz no meio, uma viva alma, um sol de lascá. Um dia eu olhei para o lado, olhei para o outro e disse: é hoje. Arribei. Penei, mas cheguei à capital. Quando a fome bateu, eu voltei. Nordeste só serve de mangação. Mais um Paraíba. É verdade que você bota peixeira debaixo das calças que nem cangaceiro? Cê come calango é? Aí eu baixava a cabeça. Agora não, agora vai ser diferente. Eu vou chegar e falar assim: Calango? Como o cú da sua mãe filho da puta. Vou pegar a carteira de trabalho e mostrar na cara dele assim ó. Depois escrever uma carta para a minha mãe. Ela vai abrir e ler para todos os moradores de Bonança ouvir.”

Ao final do filme, descobrimos que, na verdade, Ranulpho nunca foi ao Rio de Janeiro. Sua fabulação, apesar de também querer concretizá-la, é a tradução de transmissões orais dos acontecimentos com os migrantes nordestinos. Porém, o que torna essa cena relevante no filme é a possibilidade de inferirmos que Ranulpho é um “estrangeiro” por ser portador de uma verdade que se quer falar o diretor. Ele não é do povo, ele apenas o representa e carrega em si o relato de uma história dos sertanejos.

Sendo assim, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, não só com Ranulpho, parece fazer uma revisão histórica do Sertão nos anos 1940, do que o “sólido” representou, do início de sua trajetória de liquidez. No entanto, incorpora também uma trajetória líquida para si, rodeada de encontros, da migração, elementos da contemporaneidade espelhadas na relação de Ranulfo e Johan.

Como em muitos filmes da retomada cinematográfica brasileira, o filme aborda o encontro entre duas diferentes culturas. Um alemão e um sertanejo nordestino, que refletem a convergência da diversidade cultural contemporânea. Um experimenta o outro. Cada um é invadido pelo outro, aglutinam-se. Johan é um enlatado, se alimenta de comida enlatada. Ranulpho a experimenta, mas intercede a favor de seu hábito alimentar. Incita o alemão: “eu queria fazer um pedido pro moço. Se dá pra parar num lugar que tem comida feita”. O alemão come bode, se sente mal, mas digere. Digere o sertanejo e o Sertão.

No decorrer do filme, são várias as passagens que traduzem o contato empírico do estrangeiro no espaço: a picada de marimbondo, inseto desconhecido por ele, a cura de sua picada de cobra por meio de medicação artesanal e mandingas, as cachaças que toma e as mulheres com que faz amor (Pazinha e Jovelina). São experiências do aglutinamento cultural de Johan. Entretanto, a cena que mais representa essa fagocitose do sertanejo é a troca de identidades

realizada no fim do filme, quando Johan se encaminha para a estação de trem. No plano 260, Johan e Ranulpho saem de roupas trocadas. O moderno vira arcaico e vice-versa. Ambos se ressignificam nas representações sígnicas de suas roupas. O corpo do alemão se recobre do sertanejo e vice-versa. O nordestino migrante que iria de trem para virar soldado da borracha é o que agora tem um caminhão para seguir até o Rio de Janeiro. O alemão transeunte da modernidade, agora vai se esconder na Amazônia, num lugar mais inóspito do que o próprio Sertão nordestino.

Esse fim demarca a passagem dos dois pelo espaço sertanejo. Além disso, assim como a trajetória de Jonas, Ranulfo e Johan também não se permitem intervir no espaço. Completam sua trajetória fazendo elocubrações sobre o mesmo, mas não intervêm sobre ele. A terra, a seca, o sertanejo, seja ele líquido ou sólido, modificado ou não, são representados apenas por meio de suas trajetórias pessoais.

Foi um carro que passou no meio desse “deserto”, como afirma Johan a Jovelina. Esse lugar atrasado, longe da lógica capital, começou a trilhar seu destino de inserção dentro dele. Quando Johan fala para Ranulpho que vende aspirinas, ele responde: “Se esse remédio curar a fome do povo, o senhor vai ficar rico”. Não cura, talvez a piore, mas encontra em Triunfo a construção de um novo Sertão: “Triunfo será a nova capital do Sertão”, diz Claudionor (empresário-coronel da região). O espaço sertanejo se insere, de forma incipiente, na lógica capitalista. Moderniza-se. Ranulpho, ainda arcaico, fala a Claudionor: “Isso é o Sertão: miséria, coronel e piada de corno”. Ele responde que não é coronel, é empresário, que se fosse coronel, mandava um capanga pegá-lo, mas como não é, pode fazer isso ele mesmo.

O Triunfo, então, é o progresso? Ou uma idéia ainda fora do lugar, idéia imposta para um lugar? Como modernizar um espaço que ainda convive com suas representações arcaicas de vivência? Espaço que vive com poucas informações sobre o que era fora dele. Apenas os rádios difundiam ondas de metropolitanismos. Inúmeras são as cenas da presença desse meio de comunicação. Entretanto, Jovelina pergunta com empolgação: “O senhor tem rádio?”. Ainda era uma comunicação rara no local. Mas o estrangeiro o possui, carrega consigo a rádio que canta a música:

*Terra da boa esperança, esperança que encerra
No coração do Brasil num punhado de terra
No coração de quem vem, no coração de quem vai
Terra da boa esperança meu último trem
Parto levando saudades, saudades deixando
Manchas caídas na serra lá perto de Deus
Ó minha serra eis a hora do adeus vou me embora
Deixo a luz do olhar no teu luar adeus*

Brasil de boa esperança, da esperança nacionalista de modernização do governo de Getúlio Vargas. O moderno era a integração nacional, que visava levar aos espaços inóspitos suas “benesses”. Enfim, com *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a imagem vincula um espaço brasileiro com o seu início de modernidade.

Mas, se existe um começo para a introdução da lógica econômica no espaço sertanejo no filme de Marcelo Gomes, ela se concretiza no destino de Hermila, em *O Céu de Suely*. O “movimento”, o espaço (Sertão) de passagem de Jonas e Johan, é o lugar de retorno de Suely. Um retorno a uma cidade, Iguatu, que é caracterizada por seu “movimento”, por sua beira de estrada. A estrada de passagem. A mescla entre o parado e o que se movimenta, entre a pipa presa aos fios elétricos e as luzes dos faróis das motos. Assim, do começo do progresso em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, passou-se pela problematização da inserção dos problemas globais em *Árido Movie*, chegamos ao Sertão urbanizado (longe do simbólico) do filme de Karim Ainouz. Em Iguatu, vemos mototaxistas (João e Maria são personagens que possuem essa profissão) transitando de um lado para o outro, um centro comercial, um trem, ônibus e caminhões passando pela estrada a todo tempo. É uma cidade longe dos moldes simbólicos de um Sertão sem água, sem venda e compra de produtos e composta de uma população religiosa. Ao contrário, a Iguatu de Hermila é regada em bebida, com prostitutas de posto, lugares de dança e motéis. Contudo, mesmo de forma liberal, em seus dois sentidos, o conservadorismo é parte da cidade. Exemplo disso é a forma como Hermila é tratada quando espalham que sua rifa está sendo vendida. Uma vendedora de loja e um vendedor do mercado chegam a expulsar Hermila dos estabelecimentos. Além disso, sua avó teme pelo que os vizinhos vão falar na rua e a expulsa de casa. Uma mistura entre a modernidade econômica que se estabelece na cidade e as práticas culturais que ela ainda cultua. Traços de uma comunidade.

No entanto, é no comunitário que Iguatu anseia por modernidade e adquire seus traços. Uma cidade com tantos aspectos metropolitanos, alimentados por uma cultura que conforma o

regional e o global de forma canibal, expulsa a migrante contemporânea, a *reretirante*, que possui em si a propulsão por movimento. O superego de Hermila é aniquilado pela vontade do ego de sair do local. Não se contenta com esse jogo entre a aridez de um sertanejo que busca por um falso moralismo tradicional e um começo de abertura econômica e cultural (pautada unicamente na cultura de massa mais ostensiva). Ela já é uma desadaptada, em busca do mosaico de suas novas identidades a se formar. É relevante pensar que a rifa de Hermila, que tanto faz sucesso na cidade, é a representação dessa dialética entre o moderno e o tradicional. Desejam Hermila porque ela é um resquício de uma já metropolitana, mas a expulsam pelo mesmo motivo.

Quando Hermila abandonou a cidade por amor, migrou para São Paulo. A memória de Hermila quanto ao fato é salientada pela passagem *aquarelizada* do começo, sustentada por uma música *Kitsch* de uma cantora nordestina chamada Diana, que corrobora o motivo de sua fuga. Quando retorna, vemos a primeira comparação de uma cidade do Sertão nordestino com um centro metropolitano como São Paulo. Fala a tia Maria: “tudo em São Paulo é caro”. Ela responde: “Tudo lá é complicado”. A tia continua: “Esse cabelinho é moda lá, é?”. Em *Árido Movie*, a mãe de Jonas já reclamava: “O que que São Paulo faz com as pessoas”. São Paulo é a personagem de várias trajetórias pessoais de idas e voltas, trânsito que só se inicia e não termina, modifica as personagens que, em suas representificações, a comparam com suas cidades natais. Hermila diz ao “marido” sobre o filho: “Ele está chorando mais por causa do calor [...] não acostuma nada, eu não acostumo”. Não se acostuma, nem com o calor, nem com a cidade, quer comprar a passagem para o lugar mais longe de Iguatu. O lugar não pertence mais a Hermila. O céu azul acalorado a encolhe. É preciso se rifar para fugir novamente. Rifa o seu paraíso por dinheiro, a sua condição moral na cidade. Hermila afirma: “Quero ser puta não, não quero ser porra nenhuma”. Hermila não é nada na cidade, é uma transeunte, é “porra nenhuma”.

Mas ela não se explora sexualmente, quem é explorada é sua amiga: Georgina Jéssica, prostituta de posto que se torna a cidadã local não domesticada que pode aceitá-la fora do âmbito privado familiar. Georgina também já tentou fugir para São Paulo. A necessidade de se tornar marginal em Iguatu não a compromete, garante até o carinho e gosto de Maria, a tia lésbica de Hermila. Assim como *Árido Movie*, com Ueja, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, com a casa de prostituição em Triunfo, *O Céu de Suely* dá referência a esse mundo de prostitutas. Meninas que ganham pouco e vivem mal faladas na cidade.

Ao garantir a noite do vencedor da rifa, Hermila vai para além de São Paulo, por recusa. Recusa ao que Iguatu e São Paulo já lhe proporcionaram. Conclui sua trajetória sozinha, deixa o filho com a avó (o filho que lembra São Paulo) e o seu antigo-presente amor (João). O céu de Suely (Hermila) está sempre a ser conquistado, assim como o triunfo de Johan e Ranulfo. A repulsa ao lugar é confirmada pelos três filmes. O “movimento” de Jonas, de retorno, se confirma com a volta ao lugar de origem do filme. Ranulfo e Johan continuam sua trajetória, o primeiro para o Rio de Janeiro, para a confirmação de seu estatuto de migrante, o segundo para a Amazônia, fugindo da guerra, continuando a sua fuga. Suely, em seu retorno a Iguatu, já realizava a fuga da vida massacrante de São Paulo com os sertanejos nordestinos. Mas não existe mais a adaptação, volta a fugir. O lugar de todos eles parece não se completar nem fora nem dentro do Sertão. Mas existe completude? Eles constroem a idealização do lugar, o ideal-tipo de onde querem viver. Fogem de suas experiências que creditam ao espaço do Sertão. Querem reconstruir seu espaço interior, formar, enfim sua real identidade. Será isso que os diretores querem construir, uma nova fuga do sertão moderno, uma nova pulsão migrante, “movimento” que não se completa?

Nessa nova fase da *retirância* (retirante + errância), Jéssica vai parar na Alemanha em *Deserto Feliz*. É o movimento global Sertão-Europa evidente, que vai inclusive questionar qual dos Desertos representa a felicidade subjetiva para a personagem. O olhar melancólico de Jéssica, que só enxerga saídas, é o ponto chave do filme. Ela está sempre olhando para as frestas das portas, o que ilumina o espaço interior escuro de sua casa no Sertão. Por três momentos (no plano 1, no 116 e no último), a cena inicial, na qual vemos Jéssica em primeiro plano, com seu olhar angustiado e cheio de melancolia, e Mark, o alemão por quem se apaixonou, deitado na cama ao fundo, faz repetir a dúvida de Jéssica. Durante todo o filme, ela quer achar sua “Terra Prometida”, para parafrasear a música de estilo brega que escuta em seus momentos de euforia. A música aparece justamente nos momentos em que Jéssica realiza uma mudança. Assim cantam os seus versos:

*Estamos perdidos
Num barco à deriva
Almas gêmeas de uma vida
Esperando de uma vez a nossa terra prometida*

Ela espera a sua terra prometida. Dentro de um quarto, Jéssica tenta decorar a música e, logo depois, dança com sua mãe em uma confraternização em família. Estes dois momentos marcam a despedida de Deserto Feliz, a sua libertação. Em outro momento, canta a música em cima de sua cama, em Recife, simbolizando a paixão entre ela e Mark, o que vai provocar um novo movimento em sua vida, a ida para a Alemanha. Qual será a sua terra prometida? No final do filme, sua terra parece continuar uma promessa. O indício de um novo movimento, acredita-se ser o de volta, é evidenciado quando Mark, que completa a cena do início, se levanta da cama e sai do quarto. Ao ficar sozinha no quadro, que começa a ser desfocado, totalizando um *blur*, ela também se retira, compondo um final que permanece aberto para a personagem e para o espectador. Um novo movimento é iniciado. Talvez, o movimento de volta ao Sertão.

Sertão que é o espaço do começo do longa metragem. Jéssica mora na zona rural próxima a Petrolina. Vive com sua mãe em um pedaço de terra que não se assemelha ao espaço seco e quente que os outros filmes típicos do Sertão nordestino se preocupam em reproduzir. A seca, a falta de água, também é um estereótipo quebrado a partir de onde vive a personagem, perto do rio São Francisco, que se encontra na cheia e que irriga as plantações de uva da região. O verde, que só é verde quando se tem água, é o índice da abundância, que é completada com um dos planos iniciais, quando Jéssica toma um longo banho, evidenciado pela fresta do basculante do banheiro da casa. Tudo nos leva a crer: aqui é um Sertão nordestino onde existe água. “Onde a água chega, a água faz o resto”.

Sua rotina casa-escola situa Jéssica num entre-lugar. Ela vive entre a cidade e o Sertão, pois sua vida se estabelece em Petrolina, assim como o cotidiano de sua mãe, que trabalha em uma loja em um centro de comércio e seu padrasto, operário de uma fábrica de vinhos. Mas, o movimento de ida e volta se faz e refaz ao longo dos dias, e todos sempre voltam ao Deserto Feliz. Espaço do silêncio, lugar onde não existe conversa, prevalece o traço monossilábico, mas onde a música e a dança da cidade chegam e os traços da lógica capital também. Mas ainda é onde se caça tatu e se come a carne de bode. No plano 6, vemos Maria cortando a carne de bode para fazê-la de comer. O animal representa uma das maneiras rústicas de se viver na zona rural do Sertão. A ínfima criação de animais que Biu sustenta garante a carne à família.

Na hora da refeição, comem em silêncio, mas Jéssica não toca a comida e diz: “Não dá mais...” Não entendemos o porquê, o filme não se preocupa em mostrar o motivo inicialmente, nem sua mãe o entende. Ela questiona: “Qual é o problema de cuscuz com bode?”. Entretanto,

descobrimos que o problema não é a comida. Dentro da rotina de Jéssica de cuscuz com bode, seu padrao abusa dela sexualmente. “Não dá mais, mainha”. Não existe mais esse Deserto tão Feliz ao lado de sua mãe. Um dos signos mais interessantes do filme, o tatu, representa claramente a personagem. O tatu, ao começo, é caçado e mantido dentro de uma lata de metal para não sair. Da mesma maneira, Jéssica está no latão. No plano 7, Biu dá leite para alimentar o animal. A câmera, num movimento rápido, focaliza Jéssica, que está quase em oposição ao seu padrao. O leite é o sustento do tatu, assim como Biu representa também o sustento de Jéssica. Porém, é no campo da metáfora do ato sexual que a simbologia se completa. Assim como Biu dá o leite ao tatu, Jéssica também realiza o mesmo ao ser abusada por ele.

Jéssica é o tatu e o confronto com esse tatu, que, em sua relação animalesca, não adquire um movimento de fuga como ela. Quando o tatu está preso na lata, ela bate na mesma com um galho, observa se ele procura fugir com a contingência de um barulho estranho. Mas, ele está preso por todos os lados. Ela não. Logo após, ela se senta numa árvore frondosa, com o mesmo olhar melancólico de sempre, embrenhada entre raízes que são, na verdade, a sua própria estrutura rizomática. Como fazer para fugir de suas raízes? Ela está e não está presa nelas. Quando o tatu vira refeição, assim como ela já havia virado, uma libertação acontece, tanto para ela quanto para o tatu. Ela decide sair, então, da lata.

Jéssica começa o seu “movimento”. Suely conhece Georgina no posto, Ueja mora no posto-bar de Zé Elétrico, Jéssica se transforma no posto, vira puta, precisa sobreviver e vai para Recife. No plano 59, a transformação de Jéssica é demarcada. Ela tira a roupa do uniforme, tira a “liga” do cabelo e atravessa um posto até a chegada de uma estrada (a câmera deixa de acompanhá-la). Ela passa a rua, muda de vida. Foge da infelicidade que poderia causar ao acabar com o silêncio, ao romper com o seu laço materno. Em sua mudança para a cidade, se insere no turismo sexual. Junto com ela, estão Dayane e Pâmela. Ela entra no mecanismo de responder aos desejos de estrangeiros vindos ao Brasil, para corroborar o estereótipo do sexo fácil. No plano 82, vemos as três meninas que se aprontam para mais uma noite de trabalho, sempre com o ideal de que conseguir um *gringo* é garantia de dinheiro e possível retirada do universo das prostitutas. O filme nesse ponto estabelece um paralelo interessante entre as personagens das meninas e a do Mão de Véia. Enquanto as garotas de programa anseiam pelo estrangeiro, Mão de Véia os detesta e faz um discurso que parece ser deslocado da trajetória do filme. Ele odeia o estrangeiro. Em suas falas: “Detesto americano. Não gosto nem de quem gosta de americano. Você gosta? Esses

homens vem pra cá não sei faz quantos anos e eles pegam a porra toda da gente. A gente num faz porra nenhuma, rapaz... se liga mano? Por isso que eu cobro 20000 dólares cada par de ararinha... ficar comendo *cheese burger* azedo como esses miseráveis? Chapéu de otário é marreta *mermão*” e “Japonês é uma peste, faz uva sem caroço, manga sem figo, não vai fazer um revirador, vai não. Para o ano, começa a porra velho. Se liga em movimento”, procura tirar vantagem deles, ou, ao menos, denegri-los.

Denegrir o estrangeiro aqui é utilizado a partir de uma subversão do sentido, pois, na verdade, o tráfico de animais, que é uma atividade ilegal exercida por Mão de Veia, serve de motivação para atingir o estrangeiro. Verdadeiramente, são as mulheres os animais produtos de tráfico. A própria forma da relação animal-homem estabelecida pelo filme concretiza a idéia de tráfico. O filme mostra uma relação do homem com o animal muito intensa, principalmente no universo de Jéssica, no seu Sertão. A caça do tatu, o alimentar das cabras, a busca por animais para o exterior e, por fim, a relação de Jéssica com os animais fora do país, na Alemanha. Isto animaliza as personagens. O tráfico de animais exporta nossas ararinhas para o exterior, assim como nossas meninas.

Deserto Feliz faz o caminho inverso dos outros filmes. Primariamente, não existe retorno, existe tentativa de construção de um lugar subjetivo, de um lugar de identidade, que se torna, posteriormente, interior. Enquanto os outros filmes ficam no Sertão e não se importam em mostrar o caminho de volta dos personagens para a cidade, é o caminho de ida que é mostrado pelo filme de Caldas. E não é um caminho simples, é tortuoso e termina na Europa, na Alemanha. Ideal conquistado por Jéssica? Única entre a trajetória de nordestinos retirantes que se realiza realmente fora do Sertão? O lugar de passagem se concretiza assim como nos outros filmes, pois não vemos a sua volta, apenas nos dão a sugestão. Mas seu lugar idealizado é desconstruído e o filme nos dá um otimismo do lugar de origem nesse espaço globalizado. O lugar de Jéssica é ao lado da mãe, onde concretiza suas necessidades afetivas. Seu deserto feliz é sua mãe, mesmo que no Deserto.

2.5 A estrutura dos filmes: faturas sertanejas

Árido Movie é um filme multifacetado. A câmera está em Rocha, em Recife, em São Paulo, no carro de Bob, Verinha e Falcão, no *Land Rover* de Soledad, no bar de Zé Elétrico. Na

verdade, ela busca os encontros e desencontros do protagonista Jonas com os demais personagens ao seu redor. São diferentes núcleos que se entrelaçam em alguns pontos da narrativa, mas que possuem trajetórias diferentes: Jonas vai ao enterro do pai, Soledad vai filmar um documentário e Bob, Verinha e Falcão vão às plantações de maconha (apesar de usarem o pretexto de irem para Rocha a fim de dar suporte ao amigo). As histórias não se interpenetram, mas se cruzam em alguns pontos no decorrer do filme. Enquanto a câmera segue Jonas, sua família e os remanescentes indígenas, no conflito entre eles, uma outra segue seus três amigos e uma terceira câmera segue Soledad, na busca de seu encontro com Meu Velho. Logo, a estrutura do enredo de *Árido Movie* usa o paralelismo como processo de construção da narrativa.

Levando em consideração a estruturação de enredo do filme, vemos a necessidade de dar forte ênfase na trama (ao contrário dos outros três filmes). A trama principal e as secundárias (a vendeta, a busca pelo paraíso de maconha de Bob, Verinha e Falcão, e o encontro de Soledad com Meu Velho) conduzem a narrativa, mas é a primeira que apresenta maior marcação nas causalidades e efeitos resultantes no filme.

O dispositivo é utilizado numa mescla entre um registro documental, com a forte movimentação de câmera na mão, e a câmera de movimentos mais experimentais, continuando uma linha estética já previamente utilizada em *Baile Perfumado*. O diretor utiliza os processos de captação numa mistura de desvelamento do local com outras de fabular sobre ele. Uma narração promovida pelo dispositivo que varia entre momentos de respiros e outros de ação.

Entre a fabulação e a *mostração*, a câmera não se pretende transparente. Vários recursos estilísticos mostram a intenção do diretor de se postar com uma atitude autoral e vontade estética. Isso é notado, por exemplo, na utilização da pouca profundidade de campo, como no começo, quando a imagem de Jonas é ofuscada, nos movimentos experimentais que usa ao mostrar o bar de Zé Elétrico ou a dança de Bob, Verinha e Falcão no bar e no meio das plantações de maconha.

A música também é um ponto de condução da narrativa. Além de pontuar o filme, ela corrobora a estética pop de Lírio Ferreira. O *manguebeat* usado no decorrer da obra tem, em suas letras, temáticas abordadas no próprio filme. Música e cinema, como já dito, parecem se retroalimentar.

Cinema, Aspirina e Urubus começa da mesma forma que termina, com um personagem dentro do caminhão de Johan: o alemão no início e o retirante Ranulpho ao final. A câmera, no prólogo do filme, fecha, paulatinamente, o seu diafragma para revelar o Sertão. Ao contrário do

término, quando a câmera vai abrindo o diafragma na mesma duração de movimento da primeira cena, a fim de *esbranquiçar* a tela com a luz forte do ambiente. Esta estrutura cíclica, que abre e termina a obra, pode sugerir um fechamento para o enredo do filme. Porém, é justamente o contrário que o diretor pretende. É o começo de uma nova fase dos personagens, de novos acontecimentos. Logo, é uma estrutura aberta que leva o espectador a fabular sobre os destinos de Johan e Ranulpho.

Seu enredo é construído por meio de episódios (narrativa episódica) que vão levar a cabo as experiências dos protagonistas. Não existem conflitos claros no interior do filme, a não ser a fuga do alemão da guerra e a vontade de Ranulpho de migrar para a cidade do Rio de Janeiro. Ranulpho possui um conflito interno, enquanto Johan tem um externo. Mas, o filme tenta colocar maior foco nos acontecimentos dentro da experiência do encontro entre sertanejo e estrangeiro. Ao final, ambos estão modificados, o que nos leva a crer que o filme comporta em si, assim como as demais obras, uma estrutura narrativa de um *Road Movie*. Este tipo de enredo leva a uma modificação no interior das personagens ao viajarem por lugares desconhecidos. É justamente o que acontece aqui.

A câmera anseia em ficar perto dos personagens (assim como em *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely*). A utilização dos planos gerais é apresentada apenas para mostrar o ambiente do Sertão, aqui, também um personagem, e quando quer *retratar* os habitantes e os costumes do local. Logo, forma-se um paradoxo entre a revelação do espaço *versus* revelação dos personagens (dentro e fora do caminhão). Intencionalmente, para intensificar tal paradoxo, Marcelo Gomes desvincula o espaço e os personagens em vários planos (isso também acontece em *Árido Movie*), deixando o diálogo transcorrer enquanto a câmera flutua sob o Sertão.

O modo documental é sustentado, em sua maioria, por uma câmera na mão, o que nos aproxima de um estilo de olhar realista. O diretor tenta *sociologizar* as cenas por meio desse estilo de filmagem e na utilização de não atores, habitantes locais, que dão maior veracidade ao filme. Seus personagens são críveis e dão verossimilhança ao ambiente.

Na tentativa de reverenciar uma luz que se tornou dita “brasileira” no Cinema Novo, o Sertão aparece, em grande parte das cenas, com uma luz estourada e de meio dia. Podemos perceber que, nas cenas externas, são primordialmente captadas as cenas a partir da luz do final de tarde e começo da manhã (fortograficamente diferente do que era proposto no Cinema Novo). No entanto, como os dois personagens estão sempre no carro, o diretor não tenta fazer uma

compensação de luz devido à diferença entre a luz interna e a externa. Ele escolhe *estourar* a externa, fazendo impregnar o calor forte do Sertão. Essa intenção fotográfica de um certa reverência da “cor local” do Sertão Nordestino não encontra ressonância nos demais filmes.

O Céu de Suely tem como começo de narrativa a enunciação da protagonista, que conta, no presente, que se apaixonou e é correspondida. Na primeira percepção, somos levados a crer que o enredo do filme seria a ida de Hermila para São Paulo, se tivéssemos apenas como base de compreensão a voz *off* de Hermila. Entretanto, a imagem nos remete ao passado por dois motivos: a idéia de imagens filmadas em super-8, que já nos traz uma forma de registro antiga, e a deformação imagética, no sentido de pressupor lembranças de Hermila. O borrado (*blur*) nos dá uma idéia de dispersão da memória da mesma, com o corte para o rosto de Hermila. Logo depois, no interior de um ônibus, somos transportados para a narração do retorno da protagonista à sua cidade natal, Iguatu. *Verismo* que foge à estrutura onírica de antes.

Sem o seu prólogo, o filme começa em um ônibus e termina com ele (estrutura de enredo que também se repete nesta obra de Karim Aïnouz). O ônibus vai a Iguatu e volta. Apesar de parecer uma estrutura fílmica que se fecha, o “movimento” final de Hermila, simbolizando a sua ida para Porto Alegre, nos conduz a imaginar qual será o destino da personagem, como sua vida vai ser levada a partir de então, estabelecendo uma ligação mais próxima com a imaginação do espectador após assistir ao filme.

Proximidade é a característica marcante no estilo do diretor Karim Aïnouz. A todo tempo, a câmera não se afasta da protagonista Hermila, do seu corpo. Sempre tentando conduzir o espectador à personagem. A protagonista invade o dispositivo ou é invadido por ele. Sua presença é marcada pelos longos primeiros planos e closes. Karim faz um filme de corpos, revela sensações. Algumas tomadas permitem longos planos, dilatam o tempo para que possamos sentir a personagem. Essas sensações são buscadas a partir de uma estética que não é construída de forma convencional, com uma linguagem já acostumada pelo espectador, como o campo e contracampo, mas por meio do registro, da intensificação. Forma de sensação que busca uma ação não-narrativa, pois não é um filme de relato, de enredo, mas de tempo, momentos da personagem. Somos acompanhados por ela. As imagens vão nos mostrando os acontecimentos sem uma trama, mas por meio de um discurso do cotidiano.

Deserto feliz é um filme contado em três fases diferentes, o Sertão (arredores de Petrolina), a cidade (Recife) e o país (Alemanha), sempre a partir do ponto de vista da

personagem principal Jéssica. Apesar de termos consciência dessa separação e dos acontecimentos do filme, o diretor procura silenciar os fatos em um primeiro momento, retirando o estatuto da palavra como um indicador narrativo, para deixar a imagem falar por si só. Por exemplo, sabemos que algo acontece de errado na família de Jéssica no começo do filme, mas é só pela cena do estupro que podemos compreender a motivação de Jéssica de sair do local. Em nenhum momento, Jéssica anuncia que deixará Deserto Feliz, é apenas pela ação que nos defrontamos com o fato. Esse é um jogo que o diretor estabelece ao longo do filme, o silêncio característico dos personagens também opera no modo como o filme é realizado. Há pouca comunicação entre eles e para o espectador, oferecendo, assim, uma narração fragmentada, cheia de elipses.

O filme abre com a sua cena final, dando um caráter explicativo para o espectador, narrado em *flashback* sem anunciá-lo. Embora seja algo que ainda não podemos compreender, como, afinal, a protagonista está naquela situação? A câmera passa pela cena mais uma vez, mas, quando termina, não temos a sensação de um filme com enredo fechado. Temos a indicação de uma possível volta da protagonista, mas não podemos estabelecer isso como certeza. Podemos, então, caracterizá-lo como um filme, assim como os outros, de final aberto. O que também mostra a vontade do autor de estabelecer uma ligação com o espectador, deixando com que ele termine a história.

Os planos são, em sua maioria, longos, tendo como objetivo a extrapolação temporal da ação, principalmente para aumentar a intensidade dramática do acontecimento. Sendo assim, a cena do estupro, que dura cinco minutos, é extrapolada para que possamos ter uma aproximação afetiva com Jéssica e uma repulsa intensa por Biu (o bem e o mau). Outra cena que serve de exemplo para isso é a exasperação de Maria, mãe de Jéssica, ao saber que a filha foi embora. A cena nos dá um alívio catártico que é intensificado pelo efeito da longa duração.

Como nos outros filmes, não existe uma busca por tomadas de câmera ditas convencionais. O campo e contracampo são desencorajados pelo diretor, por exemplo. Vemos diálogos em planos gerais ou de conjunto, que posteriormente, como preocupação em dar ênfase nas sensações dos personagens, delongam os primeiros planos. Isto é utilizado inúmeras vezes. Como exemplo, temos o plano conjunto visto pela fresta do basculante que focaliza o rosto e o olhar melancólico de Jéssica, para depois um primeiro plano da mesma.

A condução do sentimento do espectador ao longo do filme é pontuada musicalmente. A música utilizada no filme é melancólica, acompanhando o olhar de Jéssica em seus momentos introspectivos e festivos, quando a mesma se põe em tal estado. Em um momento de festa, por exemplo, quando comem o tatu caçado, a música de estilo brega tão apreciada pela protagonista é introduzida no filme.

Algumas experimentações são utilizadas no decorrer do filme. Cenas com a lente grande angular, que amplia o espaço, são evidenciadas de forma recorrente. Na casa de Jéssica, no apartamento em Recife, nos corredores do edifício Hollyday, até mesmo nas cenas externas desse edifício. Além disso, temos as cenas com um corte seco, mas com o mesmo movimento dos personagens. Exemplo disso são os *travellings* executados para mostrar a ida ao trabalho de Biu na moto, cortada diretamente para a sua condução de uma colheitadeira. Há a semelhança dos outros filmes na vontade do autor de fazer a câmera se tornar presente, mostrando ao espectador que existe um sujeito que registra a cena.

Entretanto, a câmera de caráter documental, em seus momentos não experimentais, tenta dar a impressão de torná-la transparente e participar de forma dinâmica na vida de Jéssica. Em sua maioria, é o registro da ação que compõe a maneira de se filmar, e que permite uma maior impressão de realidade dos acontecimentos.

2.6 Sistemas relacionais: relações de conflito, sistemas de dominação

Em *Árido Movie*, Jonas é o filho de Estela e Lázaro. Estela, depois de fugir para a capital, nunca mais quis ver a família do pai de Jonas. Lázaro se configurava como o “coronel” de Rocha até sua morte. Estela é uma das “coronéis” da cidade, gosta de mandar e desmandar na empresa: “Aqui é o único lugar que gosto de ser chamada de dona”.

Jonas é o homem do tempo em São Paulo. Possui boa condição financeira, não possui vínculos sólidos com família alguma, nem com a mãe, até que seu pai morre.

Os amigos de Jonas são representados por Verinha, Falcão e Bob. Verinha tem interesse em Jonas e foi uma ex-namorada antiga dele. Ela prenuncia um conflito com Soledad que não se desenvolve e não se torna parte importante no filme. As relações entre Jonas e eles são paralelas ao seu encontro com os índios na plantação de maconha (“aldeia” em que mandam e da qual expulsam Bob, Falcão e Verinha).

As relações de hierarquia são estáveis em Rocha. Dona Carmo é a matriarca tradicional da família e responsável pela manutenção da tradição. A família é corrompida, então, por Jonas, pelo estrangeiro, que não aceita o jogo de vendeta que ela lhe oferece. Seus dois filhos (um deles adotado), Salustiano e Marcinho, não aceitam essa invasão do estrangeiro na disputa pelas terras e concretizam o plano de assassinar Jurandir, por debaixo dos panos, para a reprodução da tradição e aceitação de Dona Carmo.

Soledad e Jonas possuem trajetórias particulares e se encontram afetivamente, mas não possuem conflitos. São duas pessoas sós (a solidão é bem evidenciada no filme) que se identificam.

Meu Velho é um falso profeta que corrompe a tradição do messianismo quando se aproveita das relações políticas com Salustiano e Marcinho para conseguir sua água sagrada.

O maior dos conflitos, além da relação de Jonas com a família, é o lugar de dominados representado pelos três índios (Zé Elétrico, Ueja e Jurandir). Zé Elétrico é o porta-voz desse conflito na disputa de terras. Ueja se relaciona com seu Lázaro, estrato da dominação-dominado, que é morto, e que recebe seu castigo por não ter mantido as coisas como são. Ao final, a configuração continua do mesmo modo, há apenas uma desconstrução destas relações.

Já em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a ligação principal que existe no filme é construída pela relação entre Ranulpho e Johan. Johan contrata Ranulpho para ser seu empregado. No início, parece que quem está preso à relação é Ranulpho, mas, no final, é Johan.

Há a relação de interesse entre os habitantes, os sertanejos e o estrangeiro, que não se importam com a procedência deste da Alemanha. Entretanto, a relação entre eles é de curiosidade e de dominação, pois Johan vende aspirinas e pretende ganhar dinheiro em cima da ignorância. Além desta relação do capital reproduzida por Johan, há outra na cidade de Triunfo, com o “empresário-coronel” que diz ser o capitalista da região. Dominação que é corrompida pela traição de sua mulher com Ranulpho, esperteza do sertanejo.

Também existe uma relação de dominação de Ranulpho em relação ao restante dos sertanejos, como se fosse o imigrante que voltou e tem uma visão distanciada do seu ex-mundo.

Em *O Céu de Suely*, a protagonista é neta e sobrinha em Iguatu. Apesar de sua avó tentar reproduzir valores tradicionais para ela, ela não os aceita. Ela rompe com a integração familiar quando foge para São Paulo no primeiro momento (extra-filmico) e rompe novamente quando se rifa para poder ir embora. De maneira macro, Suely pertence a uma classe baixa, sabe de sua

necessidade de sobrevivência. Mas não a quer nem em Iguatu nem em São Paulo. A dominação diegética é reproduzida pelo espaço, que comprime Suely e a extirpa de seu ilusório Céu. Sua tia é lésbica e possui queda por Georgina. Entretanto, é um conflito que não se concretiza no filme e permanece na “naturalidade”.

Em *Deserto Feliz*, o cotidiano de uma família é narrado em seu início. A mãe, Jéssica e o padrasto compõem uma família que, apesar de não ser de pai, mãe e filha, representa a tradição. Maria é a mulher de casa moderna, que trabalha, mas, quando volta ao lar, se reduz aos seus afazeres domésticos, como lavar roupa e fazer a comida. Biu, o padrasto, representa o poder e o patriarca da família, a quem se dá o direito de ser servido, principalmente na forma sexual, se esbanjando com a mãe e a enteada. Entretanto, o poder do homem contra a idéia ilusória de poder da mãe é corrompido por Jéssica, pelo mesmo caminho em que é violada: o sexo. Ela sai do campo de dominação da família para participar de um campo de dominação da cidade. É uma menina provinda de uma família tipicamente pobre do Sertão, que não garante o sustento com os trabalhos dos pais e tem que comer cuscuz com bode todos os dias (existe uma certa relativização no poder aquisitivo da família, já que a mesma parece ter casa própria, criação de animais e uma moto). Cercada, então, pela situação precária de sua família, tem que conseguir se sustentar por uma das únicas vias possíveis, o seu corpo (ela representa uma forma comum de “trabalho” para as meninas que fogem de suas famílias na zona rural do Nordeste).

Na cidade, se envolve com três meninas, que possuem histórias também de fuga, e que necessitam de uma locadora, Dora, para conseguir morar num lugar que não necessite de fiador. Dora exerce o poder que tem, estipulando o valor do aluguel. Jéssica se submete a uma situação em que a dominação não existe na relação afetiva entre ela e um alemão, mas percebe sua condição de migrante, em um mundo que, apesar de globalizado, ainda é constituído por paradigmas culturais que se sobrepõem aos seres humanos, ao seu destino e às suas escolhas.

Além de o filme se pautar nas questões da revelação do turismo sexual existente no Nordeste, também mostra como a dominação econômica, exercida nos lugares pobres do Sertão nordestino, favorece a prática ilegal do tráfico de animais. No filme, Mão de Véia e Biu apresentam o mecanismo artesanal desse tráfico, sendo punidos ao final, e aprisionados por causa da atividade ilícita.

CAPÍTULO 3

SERTÕES AUTÓCTONES

O cinema brasileiro produziu os seus Sertões nordestinos ao longo de sua história: um Sertão ora cangaço, ora beato. Às vezes, invadido por foras-da-lei, outras, salvo por eles. Mas, sempre seco, miserável, assolado, de sol ardente. Sempre houve/há a falta de água, a falta de terras e a luta por elas: vendeta. Duas famílias se matam pela honra, tradição. Se um mata de cá, o outro mata de lá. Porém, ambos vão fazer uma reza antes. O Sertão é de Deus, de Padre Cícero, de São Sebastião, de São Jesus da Lapa, da fé, é da cruz que se carrega para pagar uma promessa. É da cruz que cruza a região (re)inventada do Nordeste.

“Olê mulher rendeira, olê mulher rendar, tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar”³⁴. Sertão da renda, da música, do baião, do cordel: “Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mão / Até que um dia, pelo sim, pelo não / entrou na vida deles o Santo Sebastião / Trazia bondade nos olhos / Jesus Cristo no coração”³⁵. Sertão da cultura, do celeiro cultural de uma nação, da constituição projetiva do homem forte brasileiro.

O espaço sertanejo foi construído na memória e no esquecimento; na invenção de uma região; na política, na arte e na indústria. Ora vítima, ora revolução, hermético ou entretenimento, o Sertão já foi comércio, já foi filão, *blockbuster*. O *Nordestern* trouxe o gênero dos filmes de aventura para a bilheteria brasileira, ganhou-se dinheiro. Por outro lado, já foi político de esquerda, da arte social, alegórica, da estética da fome. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, entre outros, “celebraram” a miséria do Sertão, fizeram cinema, promoveram uma estética sertaneja, cada um a seu modo. No entanto, filmaram com um objetivo, entrecruzar política e arte.

Nesse decurso do tempo, inventou-se um Sertão cinemático. Em conjunto com outras artes, estereótipos regionais foram também criados pelo cinema. Virou Sertão simbólico: Lampião, volantes, mandacaru, Padre Cícero, seca, miséria, fome, capataz, cordel, renda,

³⁴ Trecho de música de *O Cangaceiro*.

³⁵ Trecho de cordel do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

romarias, baião, vendeta, matadores. Gênero de aventuras e filmes autorais se cruzaram. Filmaram, cantaram e contaram o Sertão.

Mas, filma-se, canta-se e conta-se ainda. Somos imersos, a cada novo filme lançado, nos símbolos reproduzidos pela cinematografia brasileira sobre tal espaço. Ademais, pressupõe-se que os filmes façam um diálogo não só com a história desse meio de expressão, mas com a história de uma sociedade, na sua formação ideológica discursiva, às vezes unívoca, outras não, compilada em contrastes, oposições e paralelismos. O Cinema Novo não queria apenas representar um espaço, queria usá-lo como ponte para um posicionamento político. *O Nordeste* não foi uma mera aplicação de um gênero para o cinema nacional, mas também, principalmente no seu começo, respondia a anseios sobre uma forma de traçar uma linha industrial-desenvolvimentista na arte cinematográfica.

Então, se a cada ciclo de difusão cinematográfica desse espaço são representados não só os símbolos referentes a ele, mas referentes à época da sociedade em que são produzidos, de que forma se dá esse processo em um contexto contemporâneo? Se é possível ver, por meio das obras filmicas de uma época, o que um ou mais produtores estão dispostos a tornar visível, o que podemos abstrair de uma série filmica acerca de um tema, no caso, a representação do Sertão nordestino? O que, com filmes que representam um espaço local, é possível inferir, de uma forma mais geral, sobre o Brasil e o mundo atual? Será que as problemáticas de hoje são absorvidas pelas obras de alguns autores, que as tornam uma forma de se mostrar possibilidades de visões da região, do país e do mundo?

Depois de uma análise, por meio da metodologia de Pierre Sorlin, dos filmes aqui abordados, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), responderemos a algumas dessas perguntas. Após o levantamento do sistema de produção de cada filme, suas zonas de consenso (principais assuntos e signos abordados pelos filmes), faturas e sistemas relacionais, vamos compreender, por meio do que foi coletado, as possibilidades de como o Sertão é visto pelos olhares dos produtores e de que forma eles se convergem num discurso ideológico acerca desse espaço. Sendo assim, duas linhas de observação são aqui exploradas depois dos dados empíricos coletados: o que é visível, posto em cena, e a maneira como isso nos é colocado, a estética utilizada.

Como os procedimentos de pesquisa aqui utilizados nos possibilitaram arrolar alguns elementos recorrentes dos filmes que nos fazem pensar sobre as questões supracitadas, vamos interpretá-los no que eles se equivalem e no que se diferenciam. A forma de abordagem do Sertão nordestino utilizado em cada filme continua a constituir diferentes pontos de vista. Entretanto, uma série filmica pode acumular pontos de fixação, pontos de equivalência, o que nos leva a vê-la como um objeto científico possível de ser observado. Desta forma, destrincharemos alguns deles dentro de cinco Sertões (subtópicos do capítulo 3): trânsito, *muderno*, líquido, sujeito e estético.

3.1 Sertão trânsito

Ganhar mundo, viajar sem destino, partir mundo afora. É essa idéia de fluxo, de deslocamento, de travessia e mobilidade que permeia. O Céu de Suely, de Karim Ainouz (2006) é assim. O filme soma-se a certa vertente contemporânea do cinema brasileiro, e mesmo latino-americano, com ênfase na narrativa na viagem, explorada com maior ou menor intensidade na estrada, no entre-cidades e no trânsito de personagens, rompendo fronteiras de identidades diversas – nacionalidade, gênero, cultura, etc [...]. As localidades do sertão contemporâneo têm se dado pelo olhar de baixo, na experiência andarilha, viajante, subjetivada na caminhada, no trânsito de personagens, que percorrem a cidade e a geografia descampada do entre-lugar do sertão, mapeando subjetividades líquidas, como em Baile Perfumado, Cinema Aspirinas e Urubus, O Caminho das Nuvens e O Céu de Suely. (BRANDÃO, 2008, p. 91-93)

O trânsito caracteriza um movimento no espaço. Transitar é movimentar-se de uma origem para um destino ou, apenas ziguezaguear, errar. Para isso, as formas de locomoção são diversas: a pé, de carro, ônibus, trem, avião, até através da mente, em seus devaneios e fantasias, ou mesmo virtuais, como o cinema o faz (ilusão de movimento por fotografias imóveis).

No Sertão nordestino cinematográfico, as maneiras de se locomover eram restritas: ou caminhava-se, ou andava-se a cavalo. Um ou outro carro cruzava a seca. Era assim que cangaceiros e volantes deflagravam-se, vaqueiros perambulavam, beatos faziam suas romarias. Não existiam maneiras de se transitar com um alto poder de deslocamento. No Sertão de fim de mundo, havia pouco contato com a civilização: a impossibilidade do movimento mantinha o Sertão com sua lógica própria.

Cinema, Aspirina e Urubus invade o Sertão e essa lógica, com um carro e seu cinema. Ambos em movimento, querendo dar movimento a quem não se importa com ele. Um carro, que traz modernidade ao espaço sertanejo arcaico, efetiva o movimento como traço de uma sociedade que se globaliza. Anuncia um espaço a ser modificado e movimentado por Johan e seus companheiros modernizadores nos anos 1940. Quando o alemão chega a uma cidade nos intermédios de seu caminho para Triunfo, as crianças se atropelam perante o carro, espantados com o automóvel. Ranulpho chega a espantar os meninos, estarecidos com a máquina, alegando que eles poderiam estragá-lo. Logo, essa surpresa, esse alvoroço, garante a existência do lugar remoto, da novidade (carro) que não é mais novidade em outros lugares. As cenas dos caroneiros complementam a idéia de que o automóvel era um meio de transporte escasso para a região. O Sertão, ainda, era de pouco movimento.

Da década de 1940 para os anos 2000, ele se encheu de mobilidade. Hermila, em *O Céu de Suely*, chega de ônibus a Iguatu. Uma cidade de beira de estrada, permeada por motos, carros e uma linha de trem, lugar de passagem. Hermila caminha, mas, para chegar à casa da mãe de Matheus, vai de moto táxi. Não fica em terra firme, quer voar como borboleta. Em uma das cenas mais características do filme, Hermila está na beira de uma estrada, vestida com uma blusa estampada com uma borboleta, alçando vôo. Voa na moto de João. Movimenta-se até pousar no lugar mais longe de Iguatu, Porto Alegre. “É preciso tornar a partir, continuar o fluxo como forma de se revalorizar e se reconfigurar, buscar um sentido na perspectiva de sujeito contemporâneo, esquivo e esquivo na experiência nômade; esparramada na movência que resiste à sobrevida” (BRANDÃO, 2008, p. 92). Hermila, então, despudorada de sua vivência árida, pega outro ônibus, meio de locomoção que atravessa o país de uma ponta a outra e concretiza a *movência* diagonal da protagonista.

De um meio a vários, Jonas pulsa movimento em *Árido Movie*. Em sua ida para Rocha, ele utiliza o avião, o ônibus e o carro em seu trajeto. Seus amigos Bob, Verinha e Falcão rasgam o Sertão de carro. Soledad também o utiliza como meio de locomoção: jipe moderno, tração nas quatro. A própria cidade de Rocha está permeada do zig-zague das motos, erosão hostil dos capangas de Marcinho, conhecidos como o grupo da CG (marca de moto). Ao invés de a perseguição por Jurandir dar-se por meio de cavalos, são as motocicletas que relinham no Sertão contemporâneo.

Motos, carros e ônibus que correm como o rio São Francisco em Petrolina, Pernambuco. Jéssica e sua mãe perambulam da zona rural à cidade de transporte coletivo. Biu, o padraço, faz o vai e vem de moto para o seu trabalho e casa. Jéssica liberta-se do Sertão em um caminhão. Entretanto, o seu movimento é outro, é amplo. Ela parte do Sertão para a Alemanha. Dos arredores de Petrolina, para a capital Recife e, ao final, Berlim. Mas, em seus devaneios, também viaja para o Sertão, ao lado de sua mãe e de suas referências, para o seu Deserto Feliz.

Ao chegar à Alemanha, Jéssica está o tempo todo tentando encontrar nos códigos culturais do sertão o seu conforto: seja alimentando os bodes que encontrou presos em um beco em uma das ruas de Berlim; seja comendo manga do Vale do Rio São Francisco; ou insistindo em falar português com os brasileiros e por isso sendo advertida pelo seu namorado alemão Mark que diz que ela está se fechando em um gueto. (FECHINE e MANSUR, 2008, p. 5)

Se Jéssica não vai ao deserto, o deserto vai até Jéssica, seu Sertão virtual.

A *errância* transita em todos os filmes. Johan vem da Alemanha para o Sertão e parte para a Amazônia. Ranulpho sai do Sertão para o Rio de Janeiro. Hermila morava em Iguatu, vai para São Paulo, volta para Iguatu e termina sua trajetória em Porto Alegre. Jonas parte de São Paulo, vai para Recife e segue para Rocha, depois volta novamente para São Paulo. Bob, Verinha e Falcão partem da cidade de Recife para Rocha e voltam para Recife. Soledad faz o mesmo caminho de Jonas. Jéssica sai dos arredores de Petrolina, vai para Recife e voa para a Alemanha, depois se questiona acerca do seu deserto. Talvez, volte para o seu Sertão. De remoto e de difícil acesso, passamos à possibilidade de trânsito constante no e para o Sertão. Todos os filmes nos mostram um Sertão transitável, na hora de ir, de vir, de ficar lá. O caminhão de Johan conseguiu concretizar a promessa da diluição das barreiras intransponíveis. E, em tempos modernos, o ir e o vir se tornaram fato. Segundo Aïnouz (2006)³⁶, as distâncias são menores, e quando se viaja pelo sertão, vê-se que tem muita gente que já morou em São Paulo, vão e voltam, como se não tivessem mais casa, como se não pudessem mais ter.

No entanto, resultado de uma discrepância regional, vemos em todas as obras que ainda existe um trânsito restrito no Sertão nordestino, defasado em relação às outras regiões mais desenvolvidas do país. Não são carros, motos, nem ônibus modernos. As pessoas chegam com atraso. Nunca se sabe o horário real de chegadas e partidas. Materialmente, há uma diferença em

³⁶ Cf. AÏNOUZ, Karim. *Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O Céu de Suely*. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 22 jan. 2010.

relação aos meios de transporte da metrópole. Porém, os filmes nos mostram a existência de maiores possibilidades de deslocamento comparado ao que já foi mostrado no cinema anteriormente. No entanto, demarcam, através disto, a diferença do interior do Nordeste para o resto do país. Resto que é destino dos transeuntes nômades do Sertão.

É interessante notar que o vetor de movimento vai sempre de uma metrópole para uma cidade interiorana ou vice-versa. Não se estabelece o trajeto Sertão-Sertão, apenas com Johan, que parte para o Estado do Amazonas para tornar-se anônimo. Essa *reretirância* diegética parece querer intensificar os contrastes entre cidades e Sertões. Entretanto, não se constrói uma imagem oposta ao inventarem sobre o Sertão, que também é visto como um lugar complicado de se viver. São locais conhecidos, igualmente mal ditos, malditos destinos para se deslocar.

Tanto deslocamento nos filmes, em suas formas mais diferentes de locomoção, leva-nos a inferir que o movimento, como categoria, é uma característica importante a ser expressa pela sociedade contemporânea: o movimento, o deslocamento, o trânsito, a migração. Sertão transitório? Se deslocar para quê? O conjunto das migrações momentâneas ou não, nos filmes apresentados, carrega em si uma mudança de paradigma na sociedade contemporânea. Diferentemente de movimentos que só eram ocasionados em busca de uma melhoria de vida na cidade grande, como o que é visto em *Cinema, Aspirinas e Urubus* com Ranulpho, agora, eles deixaram de ser preponderantemente de causas econômicos.

Não se quer dizer que a tradição migratória desapareceu, até porque a rigidez da estrutura social brasileira ainda impõe, para muitos, a migração, como uma das poucas alternativas para se “melhorar de vida” ou “ascender socialmente”. Entretanto, a ampliação das telecomunicações, hoje mais abrangente do que antes, assim como as redes de interação social, têm tido um efeito fundamental divulgando que as grandes virtudes das grandes cidades desapareceram, diante da violência urbana, do desemprego, das dificuldades de acesso aos serviços públicos básicos e à moradia. As “externalidades positivas” das grandes cidades, das regiões metropolitanas em particular, que tanto atraíam os migrantes, segundo as teorias econômicas, foram superadas pelas “externalidades negativas”, comprometendo a esperança do migrante de traduzir em realidade a sua “ilusão de melhorar de vida”. (BRITO, 2009, p. 16)

Se os deslocamentos migratórios deixam de ser somente pelo cunho econômico, pela ilusão de melhoria na qualidade de vida, de conforto e de possibilidades materiais, estes são feitos agora na necessidade do ser humano de se mover, em sua ambição política pelo movimento, no projeto do direito universal global do ir e vir. Bauman (1998), nas suas metáforas para discorrer

sobre a mobilidade nas sociedades contemporâneas, nômades, fala dessa necessidade. Ele caracteriza a divisão da humanidade entre “turistas” e “vagabundos”. Por turistas, compreende aqueles que resistem a qualquer forma de fixação e fazem isso porque assim o preferem, mutação constante. Buscam suas fantasias, seus sonhos, suas necessidades de consumo. Os vagabundos seriam os que se movem pela necessidade de sobrevivência material, pelos empregos que necessitam etc. Nos meandros desses tipos ideais, Ranulpho e Johan são vagabundos. Jéssica, Jonas, e Hermila/Suely são turistas. Esta última, como exemplo, se arrisca no deslocamento e vai atrás do seu conceito de felicidade. Enxerga o Sertão como mera passagem, restrito, um meio de conseguir o que se quer em seu devir. Liberta-se do enforcamento do horizonte do céu de Iguatu, estagnado e sufocante, na esperança de achar o seu próprio.

Durante o filme, um constante paradoxo permeia a trama. Algo num sentido dialético com um movimento preso, cerceado, parece querer mostrar uma luta constante entre aquilo que busca/já foi feito ou tem por função movimentar-se e o que restringe, fecha, impossibilita o móvel. Algumas das principais alegorias, como o trem, a árvore solitária e estática e as pipas presas nos fios de rede elétrica compõem, nesse sentido, perfeitos significados. [...] Essa mesma contradição é a que também move Hermila. Cheia de esperanças e vontade de ser feliz, se sente presa e fechada pela pequena perspectiva e a impossibilidade de se viver feliz em uma cidade de passagem em que tudo passa e ela permanece. Passa o trem (que representa o incômodo para Hermila pela sua função de movimento, de não estar parado), passam as motos e os caminhões, passam os dias e ela permanece, apenas cada vez mais oprimida, cerceada pela estática, por não estar em movimento. (SILVA e SANTOS, 2008, p. 4)

Cada um dos personagens possui diferentes motivações para serem tirados da estase. Entretanto, o que é relevante é o movimento não ser visto como empecilho. Ele vira solução e se constitui nas resoluções solitárias, de desejos de mobilidades singulares: o enterro do pai, a libertação dos abusos sexuais e a concretização da paixão pelo estrangeiro, a fuga da guerra e da perseguição aos alemães, a falta de perspectiva na cidade grande e o desencaixe no retorno. Todos os conflitos se resolvem na movimentação pessoal, êxodo particular. Fugas e retornos que se concretizam na vontade de errância e em sua fácil execução, por mais que ela não seja tão facilitada como em grandes centros urbanos.

Sendo assim, pelos vários motivos, os personagens dos filmes não se fixam no lugar. O Sertão é ambiente de passagem, lugar para se transitar. Todos *experienciam* o espaço, ou o *reexperienciam*, e partem para os seus diversos destinos: Johan para a Amazônia, Ranulpho para

o Rio de Janeiro, Suely para Porto Alegre, Jéssica para não se sabe onde e Jonas para São Paulo. Entre os *reretirantes* Jonas e Suely, que estão de retorno às suas cidades natais, o espaço continua estático, seguindo a mesma lógica de quando o deixaram. Ranulpho e Jéssica fogem dele, caminham para uma nova lógica de vida. Johan passa pelo Sertão. Enfim, há um entre-lugar nas suas trajetórias: Sertão-trânsito. Movimentam-se para dentro e para fora, Sertão de meio e não de fim.

Todavia, é no próprio transitar que os *Road Movies* movimentam a dialética do registro da câmera: trânsito dos personagens e imobilidade do espaço que o aparato registra. O Sertão-trânsito é transitado pela câmera, é espaço-revelação para os personagens e os espectadores vagarem. No trânsito, há o desvelamento do espaço, afinal, existe um interesse em mostrá-lo. A não fixação dos personagens é complementada pela vontade da câmera de se fixar no espaço e no tempo fílmico. Questiona-se, inclusive, o real motivo desta necessidade. Tais filmes de viagem tocam outros movimentos que não os diegéticos de Johans, Hermila, entre outros. Vão ao encontro da coligação local-global do mundo contemporâneo, do desenraizamento constante de seus habitantes, no jogo entre recrudescimentos e apagamentos e seu uso metonímico para se falar de outras questões.

Os deslocamentos dos personagens nesses filmes podem representar ainda uma necessidade de internacionalização do local. Os filmes usam o passado para falar do presente, ou ainda situações micro cósmicas do presente para evocar estruturas macro cósmicas, falar dos valores arcaicos do sertão nordestino inseridos na condição de modernidade tecnológica global. (FECHINE e MANSUR, 2008, p. 6)

Do espaço histórico imaginado e simbólico (passado), o registro-trânsito de um Sertão “muderno” movimenta novas negociações do local no mundo.

3.2 Sertão “muderno”

Iguatu é um lugar em que existe um curto circuito de significados. Ao lado de uma feira que vende farinha de mandioca, tapioca e carne de bode, está uma loja de R\$ 1,99 com flores de plástico e vários objetos que não são daquele lugar e que provavelmente foram fabricados na China. (SILVA e SANTOS, 2008, p. 4)

O Sertão filmico adquiriu traços de cidade. Se antes o contato estabelecido entre os dois espaços era restrito, agora ele se torna uma mistura e um confronto. Com isso, temos nos filmes uma mescla de um embate entre tradição e modernidade e a coexistência dos seus costumes de vida. Tanto um quanto o outro, deglutindo-se, promovem novas configurações espaciais e fragmenta o Sertão. Temos a confusão da miscelânea de um espaço que ainda é permeado pelos resquícios de uma tradição local, mas que foi invadido, paulatinamente, pela conjuntura moderna. Lírio Ferreira (2007 citado por GONÇALVES, 2007, p. 2) propõe tal enfrentamento em *Árido Movie*, o que consiste em “abordar temas regionais do Estado de origem e, ao mesmo tempo, salientar os traços sociais híbridos e contraditórios dessa cultura, sobretudo decorrentes da questão da modernidade que emerge numa sociedade marcadamente tradicional”.

Brandão (2008, p. 95) fala sobre essa característica representativa de *O Céu de Suely*, atestando que “no filme de Aïnouz, o sertão já não se revela mítico como no cinema de outrora, mas uma pequena célula na rede de conexões e fluxo de mercado globalizado. Suely e o ex-namorado Mateus pretendiam montar um negócio de pirataria de DVDs na feira local”.

Um conjunto de filmes diz que o Sertão, enfim, foi desmitificado. Seu espaço ainda apresenta símbolos de sua representação histórica, mas, pelo menos na série fílmica analisada, tenta ser contemporâneo, é “metropolizado”. Conforme afirma Lusvarghi (2008, p. 3), os filmes “introduzem na cinematografia nacional o Nordeste globalizado, até quando focam o sertão”. Os filmes carregam em si o projeto internacional da invasão capitalista nos mais remotos lugares do planeta. Iguatu, Rocha e Petrolina, em *O Céu de Suely*, *Árido Movie* e *Deserto Feliz*, respectivamente, são cidades já integradas nesta lógica, com uma rede comercial sustentável, empregos parecidos com os citadinos, uma trama de transportes urbanos que garante mais mobilidade, entre outras características. Lugares onde se caça tatu e se come bode, mas onde, também, se possuem motos para a condução ao trabalho na cidade. Lugares onde o conservadorismo provoca rumores entre vizinhos, mas onde se compram geladeiras, TVs, DVDs, se escutam músicas e se embebedam ao som das músicas de massa, como o *Technobrega*, que representa, significativamente, a forma clara da hibridização no Sertão. Comunidades que se abrem a um consumo adaptado a suas condições locais. Logo, são desterritorializadas e reterritorializadas.

Os filmes trazem esse mundo de contradições e paralelismos entre arcaísmo e tradição. A maioria dos personagens são “estrangeiros” desse lugar que se modernizou. Até Ranulpho,

deslocado no tempo, é estrangeiro em seu próprio espaço, asserindo-se sobre ele com comentários de autoridade contemporânea. Suely e Jonas, vindos de São Paulo, e Jéssica, em Recife e na Alemanha, confrontam-se com esse aglutinamento da modernização contemporânea, lenta, gradual, mas contínua, difusa, discrepante, mas existente. Entretanto, é relevante que no confronto não se obriguem a se estabelecer no espaço, mesmo que, proporcionalmente, este apresente menores diferenças de onde vieram. Nesse hibridismo, ficam na dúvida, Jonas e Hermila, que se deslocam para as metrópoles modernas e Jéssica que se questiona sobre ela. São estrangeiros que carregam em si seus alter espaços e se confundem em uma alteridade que não conseguem sustentar. Seus destinos consistem em carregar em seu próprio corpo esta hibridização. Eles são a alegoria dos dois espaços que se cruzam e que não se sustentam nem em um lugar nem em outro, visto que se diluem em uma rapidez cada vez maior.

É com *Cinema, Aspirinas e Urubus* que este tema é tratado de forma mais enfática, em um registro seminal. Ele introduz a problemática da modernização do Sertão, transforma a tela em construção histórica para os outros filmes. Abre as comportas e a complexifica ao colocar uma modernização que é trazida pelo outro, importado. Em meio à guerra, um estrangeiro se mune para capitalizar o interior nordestino. Nesse sentido, para Macedo (2009, p. 12),

o estrangeiro tem uma importância significativa nesse filme, assim como em outros filmes da Retomada e pós-Retomada, como ressalta Rodrigues (2007). O “gringo” surge na narrativa como contraponto da identidade nacional. Ele é signo da modernidade, e por isso tem certo *status*, contrastando com a cultura popular, “autêntica”. Assim, o diretor explora a dicotomia entre a pobreza e o primitivismo do sertão nordestino e a modernidade presente no caminhão de Johann, nos equipamentos cinematográficos e no poder da aspirina.

É por meio do encontro entre Johan e os sertanejos, que a contraposição entre periferia e centro se recoloca. Dessa forma, a modernidade do outro, é trazida forçosamente para um ambiente arcaico. Ademais, a forma como o filme aborda a comercialização das aspirinas rompe com a maneira simbólica de se pensar um Sertão que era mostrado, alhures, com uma lógica própria impenetrável. Não há nada mais penetrante do que a utilização da imagem, da publicidade, para chamar a atenção de um novo mercado de consumidores de aspirinas. Johan introduz uma revolucionária forma de comercialização no Sertão. Com o cinema, único meio de comunicação de massa da época que colocava a imagem em movimento, o mecanismo de

persuasão era garantido. O resultado é a compra de um medicamento vendido como resolução para todos os males, incitando desejos ainda desconhecidos pelos habitantes do Sertão.

A cada sessão de publicidade cinematográfica, Johan utilizava um microfilme sobre a cidade de São Paulo, que assim dizia:

A cidade de São Paulo se apresenta aos olhos de forasteiro ainda pouco informado, como produto inequívoco de extraordinárias virtudes humanas. Nelas se encontram, à primeira vista, os exemplos de disciplina, de pertinácia, de energia, e de habilitação. E que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária missão civilizatória.

Logo após, projeta um anúncio das aspirinas:

*Acabou o carnaval.
Já não resta mais em nosso espírito, se não a doce lembrança do passado.
São as conseqüências dos prazeres do homem.
Da fadiga, das danças e do abuso de bebidas alcoólicas.
Causando, assim, todos os males.
E se, ao menos, tem remédio pronto e imediato, na hora da dor não perca a cabeça, tome aspirina.
Mostre que tem cabeça*

Mais tarde, com Jovelina, Johan mostra outra propaganda:

*O que é felicidade?
Um sentimento do fundo.
Uma alegria sem fim.
A qualquer hora esses momentos podem perder a sua magia.
Com as novas cápsulas de aspirinas, esses momentos de felicidade podem ser duradouros e, às vezes, para sempre.*

O micro filme e as propagandas encantam os habitantes do lugar. Enquanto assistem, vemos rostos extasiados, risos, divertimento. Algo parecido com o fascínio dos primeiros espectadores dos filmes de Lumière, que fugiam da imagem de um trem que vinha em suas direções. Por serem analfabetos, os discursos são compreendidos de forma simples pelos sertanejos, por causa da oralidade e da imagem. Ele introduz, por meio de uma comunicação visual, o que seria a metrópole, reiterando e criando a vontade do êxodo de possíveis retirantes. O

carnaval, os prédios, as construções, não fazem parte do cotidiano de um sertanejo, mas busca-o como um novo mercado consumidor e mão de obra nos anos 1940. O filme coloca o cinema como um formador ideológico, característica da indústria cultural, além de demonstrar o apelo imagético como motivo de interesse. Possíveis compradores de produtos por causa da projeção mais do que o que se projeta. Afinal, não se identificam com nada que assistem, estão extasiados com a tecnologia. A imagem, por conseguinte, traz um aparato ideológico para o sertanejo. Para além do dispositivo, as narrativas se confrontam com o modo de vida da população local, sua lógica. Faz, então, Jovelina dizer após assistir ao filme: “A gente começa a pensar na vida da gente”. A publicidade, então, nascida na França do século XIX, chegava ao Sertão nos anos 1940.

Ao final de seu trajeto, nada se mostra mais evidente do que o nome da cidade de Triunfo. O “coronel”, que se intitula empresário, é metonímia da fixação dos processos modernizantes do Sertão. Um representante do poder tradicional que compra todo o lote de aspirinas para revender na cidade, a seu modo, a seu preço. É a reterritorialização da modernidade. Enfim, seu começo é profetizado e consentido no espaço.

Início que se encontra ampliado, nos anos 2000, para as outras cidades além de Triunfo. O complexo Iguatu-Petrolina-Rocha é representativo para as demais cidades do interior do Nordeste contemporâneo. Contudo, mesmo com uma forma mais contemporânea de mostrar o Sertão, há uma preocupação de mostrar que uma tradição de “comunidades” do lugar não deixa de ser contraponto para esta modernização nos filmes. Em *Árido Movie*, por exemplo, se reproduz a luta de poder, como no *Nordestern*, com as próprias mãos, o que garante uma localidade ainda com resquícios tradicionais. Entretanto, a liquidez moderna choveu nessas cidades, que desfazem seus símbolos solidificados e seguem o fluxo de um tempo global da ressignificação de tudo. Sertão líquido e ressignificado.

3.3 Sertão líquido

O cinema já fez o Sertão ser árido em seus elementos, árido no sentido de escasso, seco, mas também no sentido de ser o mesmo, perene, sem florescimento. Para Oliveira (2005, p. 1), “talvez a própria construção da imagem do Nordeste no cinema precisasse ser momentaneamente esquecida. Justo ela, a mola propulsora de toda uma geração de filmes que tinha nessa região do país uma reserva estética e moral quase infinita”. Acreditamos por muito tempo que ele poderia

ser representado de uma mesma forma. Talvez por isso precisasse ser esquecido, para florescer como o mandacaru. Novos filmes a partir dos anos 90 retomam o Sertão como personagem e cenário para os seus enredos. Parece-nos que a chuva chegou. Não só em seu sentido úmido, verdejante, mas no sentido de que toca em vários Sertões, várias formas de representação. Mistura-se à terra, à história, ressignifica e fragmenta a aridez. Adquire novos elementos, mistura presente e passado, desfigura o senso comum e nos mostra um novo-velho Sertão. Enfim, o imaginário simbólico representativo do espaço sertanejo na história do cinema brasileiro se confronta com as suas novas formas de representação.

Logo, é claro o ponto de equivalência nos filmes aqui analisados: a diversidade dos Sertões nordestinos reunidos na vontade dos diretores de representá-la. Plasticamente, o Sertão deixou de ser um para ser vários, é seco, é verde, é cidade. É de Pernambuco, do Ceará, da Paraíba. O cinema deixou o Sertão único para tratá-lo de forma plural. Mesmo que continue a ser Sertão, não é mais necessário que ele seja visto da mesma forma pelo espectador. São elementos novos e símbolos antigos que se encontram ressignificados, não fazem homenagem ao espaço e aos seus símbolos, como em *O Cangaceiro*. Nem sustentam uma coleção de cenas folclóricas, pois querem, ao contrário, desmistificar tal folclorismo e inseri-lo na contemporaneidade.

Assim, *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Árido Movie* ressignificam o seco. A água é escassa, o rio é terra, as vacas são magras, a vegetação é rala. No entanto, a seca deixa de ser um elemento meramente físico, observável, para ser discutido. Para Johan, ela é um elemento exótico e interessante a ser observado. É um lugar melhor de se viver do que na guerra, “onde bombas caem do céu”, como ele diz. Ele prefere que nem a chuva caia e que se possa dormir ao relento em cima de seu caminhão, observando o céu estrelado. Já em *Árido Movie*, a seca não é o árido, mas a pouca água existente que serve como problematização. A forma como ela é distribuída, a sua utilização, os métodos tradicionais em sua busca e, principalmente, a vontade do filme de colocar em primeiro plano a frase várias vezes recorrente no filme: “Onde a água chega, a água faz o resto”³⁷. A água, então, toca em vários pontos, o meteorológico, o político, o tradicional, o religioso. A aridez se torna terra e a luta por ela. É Rocha quebrada, multifacetada entre brancos e índios.

³⁷ Cf. STEPPLE, Amim. *Árido Movie: uma marca sem futuro*. *Revista Continente*, n. 11, set. 2001. Esta frase foi utilizada por Agamenom Magalhães, que usava tal bordão para fazer política.

Árido Movie coloca o Sertão-cidade na tela, mas é Iguatu, em *O Céu de Suely*, que mostra de forma enfática que o interior do Nordeste é cheio de pequenas cidades consumidoras, cidades capitalizadas, de costumes que beiram o metropolitano, de venda e compra de produtos. Lugares na beira de estrada, com postos de parada. A cidade se torna maior no Sertão mostrado por *Deserto Feliz*. Jéssica vive nos arredores de uma das grandes cidades do interior nordestino, Petrolina. Entretanto, não é a questão da cidade que torna o Sertão na tela um espaço interessante, mas por mostrá-la como um espaço verde, de vegetação abundante, com plantações de uvas e o rio São Francisco com água abundante que banha a cidade. Se antes só se via a seca, hoje, com a modernização, é possível mostrá-lo a partir também do que o Sertão produz.

Nessa diversidade de Sertões paisagens, os filmes diversificam os elementos que os simbolizam. Explicitamos alguns deles já problematizados anteriormente, como o espaço que hoje garante um movimento, que é modernizado e que dialoga com a tradição. Vejamos alguns outros pontos abordados nos filmes que podem dar configuração a esse novo Sertão cinematográfico.

Em *Árido Movie* temos uma gama de novos aspectos. A partir deles, podemos fazer comunicação com os demais filmes. Primeiramente, é um *locus* de vendeta, assim como já foi utilizado em filmes antigos, porém a disputa não se realiza entre duas famílias, mas entre duas etnias. A família de Jonas, discípulos do coronelismo de Seu Lázaro, mantém a tradição de poder da cidade, eles são donos da terra que hoje produz algodão. Zé Elétrico, Jurandir e Ueja são os remanescentes indígenas da região. Eles não possuem terra, a não ser o posto de nome “Oposto”. Na verdade, já é uma vendeta perdida no sentido de que não existem terras para serem disputadas. Afinal, os índios já foram dominados pelos brancos, reduzidos a um número ínfimo, e viraram servos. São seus bobos da corte: Zé Elétrico com seu bar e Ueja com o seu corpo. A luta entre as raças se vincula à honra. Logicamente que, devido à dominação dos índios pelos brancos, se torna óbvia a morte de Jurandir ao final do filme. Mas, o que torna interessante essa vendeta é o ineditismo temático. O índio não era um representante nos símbolos imaginários do Sertão construído historicamente. Mesmo que ele tenha aparecido no filme *O Cangaceiro*, numa cena surreal, em que índio e branco trocam presentes, como uma forma generosa do escambo, não creditamos aos índios participação no espaço sertanejo construído cinematograficamente. E se, em *O Cangaceiro*, as etnias parecem ter uma convivência harmônica no Sertão, em *Árido Movie* há a clara demarcação de que os remanescentes da raça indígena se ressentem do que se

transformaram, em restos dos brancos: “De dono viraram empregados. As mulheres viraram putas.” (frase de Zé Elétrico).

É dessa luta pela honra que são abertos dois novos temas a serem abordados pelo filme: as drogas e a prostituição. Onde a água chega, ela realmente faz o resto. E se por meio da irrigação se tornou possível o novo cultivo das terras do Sertão, também se tornaram viáveis as plantações de maconha e o tráfico. *Árido Movie* nos leva a crer que isto é institucionalmente aceito pelos habitantes do local e que, mesmo de forma inconclusiva diegeticamente, o Sertão já se tornou um lugar vigiado pela polícia. Tanto na cena de ida dos amigos de Jonas para Rocha, quanto na cena da volta deles para Recife, a polícia nas estradas fiscaliza o local e quem nele transita. Nas duas vezes, são abordados e liberados, mesmo que possuam drogas. Não sabemos ao certo se a polícia é conivente com a situação ou se a repreende. O que nos parece é que o filme a coloca como uma tentativa neutra de vigilância, visto que as plantações são cultivadas num lugar próximo de onde os policiais se situam.

Além da maneira nova de abordar o Sertão como uma rota de tráfico, problemática atual, o filme coloca as terras que cultivam a erva em “poder” dos índios. São eles os capangas responsáveis pela segurança das plantações. Na cena em que Bob, Verinha e Falcão, após se extasiarem com a quantidade de maconha plantada, voltam para o carro, há um cercamento. Os amigos apanham e são roubados. Toda essa forma de encarar o problema parece delimitar uma estratégia de sobrevivência dos remanescentes indígenas na região. A maneira ilícita se torna uma das únicas vias de sobreviver no local já totalmente permeado pela dominação tradicional dos brancos.

As plantações não são colocadas em pauta nos outros filmes, mas em *O Céu de Suely*, Hermila e Georgina também consomem a droga. São usuárias do Sertão. Existe uma vontade de colocar tal elemento como hábito representativo não mais só das grandes cidades, mas também das pequenas cidades do interior. Esse meio ilícito de sobrevivência parece não ser pautado única e exclusivamente no tráfico de drogas. Em *Deserto Feliz*, Mão da Véia e Biu são responsáveis pelo tráfico de animais silvestres. O primeiro diz, inclusive, que utiliza isso como compensação contra o estrangeiro, que acaba ganhando mais dinheiro depois do ranço de se julgar subdesenvolvido. Tal ação é punida com a prisão dos dois ao final do filme, como forma de resolução moralizante da problemática abordada pelo filme.

Com isso, o espaço do Sertão parece estar sendo codificado como um lugar que ainda não é completamente dominado pelo Estado. As brechas ilícitas de sobrevivência parecem garantir ao espaço uma rota ainda de fuga da civilização. Tanto o tráfico de animais quanto o de drogas são problemáticas em evidência, atualmente, aprofundadas pelos movimentos globalizantes contemporâneos e incorporadas aos novos filmes do Sertão. O mais interessante é que traficar significa também levar de um lugar a outro, significa movimento.

O Sertão parece não ter como única estratégia ilícita de sobrevivência as drogas e os animais, mas as mulheres também. O Nordeste é visto como um dos principais lugares com o turismo sexual exacerbado. A mulher trafica seu corpo como modo de se enquadrar no sistema e viver. Porém, mais do que prostituição e tráfico de mulheres, o sexo, enquanto ponto importante na construção do enredo, constitui um ponto de equivalência em três filmes: *Árido Movie*, *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely*. É Ueja a responsável pela vendeta no primeiro filme. Ela é a coautora da morte do Seu Lázaro. É por meio da rifa do seu corpo que Hermila/Suely vislumbra sair de Iguatu. “Na obstinação feminina empoderada de Hermila/Suely, “abre-se mão” de um novo relacionamento amoroso, renuncia-se à maternidade e capitaliza-se o próprio corpo pelo desejo insistente de partir do lugar nenhum, deixar para trás a aridez da vida em Iguatu” (BRANDÃO, 2008, p. 96). E é depois do abuso sexual de seu padrasto, que Jéssica decide virar prostituta e ir embora do Sertão. Todas elas, por meio de seus corpos, vêm uma forma de alcançar seus objetivos. Em *Deserto Feliz*, mesmo que com uma abordagem romântica com relação ao problema do turismo sexual, é por meio dele que a protagonista sai do Sertão para a capital Recife e que, após se envolver com um alemão, muda-se para o exterior.

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a prostituição também aparece em cena, já era parte do lugar desde os anos 1940. Mas, pauta-se como diversão e uma visão não problemática de uma casa de programas que diverte seus moradores pelo sexo. Depois da venda do estoque de aspirinas ao “coronel/empresário” do lugar, é lá que vão se embriagar e comemorar a transação.

Enfim, como afirma Marcelo Gomes (2008 apud SALDANHA, 2008), os diretores não estão tentados a seguir os ícones de alguns movimentos do cinema. O que interessa para eles é uma nova forma de dar a ver o espaço, ou conforme disserta Silveira (2008, p. 1) sobre Lírio Ferreira, em *Árido Movie*, “a sua visão deforma o real numa tentativa de (des)construção dos discursos engendrados ao longo do tempo pela tradição cultural e pelas formas de representação do espaço e da subjetividade sertaneja”. Temos, assim, mais um novo elemento, uma

subjetividade sertaneja. Na era da proclamação do sujeito, o Sertão é *subjectum*. Não se lida mais só com tipos e estereótipos, procura-se um sertanejo humanizado, parte do mundo, Sertão-humano³⁸. O Sertão que virou mar, ou, mais radicalmente, que virou IO (Destino da seita de Meu Velho), de acordo com *Árido Movie*, é agora Sertão Sujeito.

3.4 Sertão sujeito

É importante destacar que o nomadismo, nessa perspectiva, não se resume limitadamente a uma prática econômica. Acima disso, mais forte, há um desejo de evasão que envolve outros fatores como a troca de lugar, de hábitos, de pessoas (outros) em um sentido simbólico. É a liberdade da experiência que está em jogo. A experiência de ser. (SILVA e SANTOS, 2008, p. 7)

O sertão de Marcelo Gomes, ao contrário do de Glauber Rocha, não é território de conflitos, dentro do qual se propõe uma configuração de lutas sociais e de mobilização do povo enquanto luta coletiva, mas um espaço de passagem, no qual os únicos conflitos são individuais [...]. Eles não querem justiça. Estão apenas preocupados em resolver seus próprios percursos, mesmo não estando indiferentes ao contorno. Os seres no entorno são, não significam (ALPENDRE e EDUARDO, 2006, p. 26)

Havia um tempo em que fazer cinema no Sertão era se comprometer com um espaço coletivo, seja ele de imagens, de símbolos, de representações ligadas a agenciamentos de sentidos políticos etc. “Aqui, o sertão não evoca a cumplicidade de um olhar coletivo, historicamente alegórico, mas é fragmentado na trajetória individual”. (BRANDÃO, 2008, p. 97). Buscava-se firmar uma reprodução de uma condição de sertanejo, um modo de vida, uma marca de um ser genuinamente nacional, representante de um imaginário brasileiro. Na verdade, foi-se a época em que se acreditava numa constituição do geral, em categorias generalizantes, na construção de uma representação única de um espaço. Isso tanto por meio da literatura, da música, do cinema. O Cinema Novo, por exemplo, tentava se comprometer com esse Sertão coletivo. Seus filmes eram uma tentativa de usá-lo como um lugar para se falar de um Brasil subdesenvolvido, pois o próprio Sertão era assim. Mais do que isso, era fazer filmes com propósitos coletivistas, de modificação, com prolongamentos para mudar o país. Existia um programa político de *alegorizar* um espaço

³⁸ É interessante ressaltar que em *Árido Movie* vemos um interesse mais explícito no diálogo com os símbolos históricos do Sertão por meio de uma trama de tipos. No restante, a busca pela não trama quer humanizar o sertanejo, não estereotipá-lo, quer esquecer de alguns símbolos mais prementes do espaço: não há menção de beatos, cangaceiros e cordel, por exemplo.

que deveria ser transformado pelo homem, pelos personagens, pelos Manuéis e Rosas, por Fabianos e pelos espectadores. Celebrava-se uma miséria que era inaceitável e edificava-se no cinema sua missão de acabar com ela.

Hoje, o cinema do Sertão não é só coletivo. Talvez seja só uma mistura, pois não há mais a vontade de celebrar um só tipo de sertanejo, mas vários deles. Na tentativa atual de desconstrução dos símbolos mais prementes do Sertão, os produtores autóctones singularizaram as suas representações, mas coletivizaram essa vontade. É na dialética singular/coletivo que cada diretor busca um Sertão para si. Coletivo na desconstrução, mas singular na proposta de cada uma das obras. Não existe mais, por exemplo, um projeto de modificação espacial, só a tentativa de modificação de sua imagem, do simulacro que foi construído³⁹.

O Sertão virou sujeito também, um sujeito no mundo. Esta pode ser sua representação coletiva vista à luz de nossa época. Em um tempo de discussão sobre as questões de busca da identidade, de quebra com paradigmas sedimentados anteriormente, o cinema enquadrou o Sertão à sua contemporaneidade. A pluralidade e a diversidade das maneiras como é abordado configura um Sertão que também está fragmentado, que não tem mais identidade. Não existe mais tal espaço para se falar de uma metonímia só do Brasil, mas do mundo. Um mundo que se desconstrói a partir de uma globalização acelerada, que negocia forças entre o local e o global, entretanto que ainda não conseguiu constituir uma forma para ser visto ou dito. Temos, na verdade, uma pluralidade de formas.

Os filmes aqui analisados são algumas destas maneiras de representação contemporânea do Sertão nordestino: verde e irrigado, de Paulo Caldas; seco e indígena, de Lírio Ferreira; citadino e nômade, de Karim Aïnouz; e estrangeiro e modernizante, de Marcelo Gomes. São maneiras que, em sua coletividade, agregam características entre si para falar dessa época da singularização. Esses diretores não modificam o lugar, mas anseiam pela modificação dos sujeitos que penetram nele.

Hermila/Suely, Jonas, Soledad, Johan, Ranulpho e Jéssica estão errantes no mundo. Buscam a construção de suas identidades, ou são desfamiliarizados destas, segundo as quais acreditavam estar constituídas. Nas idas e vindas ao Sertão, manifestam seus questionamentos de

³⁹ Existe uma preocupação de exibir o espaço como um local dispare, economicamente, das metrópoles (assim como a tradição cinemanovista). A maioria dos personagens são de classe média baixa: Suely, Georgina, Zezita, João, Ranulpho, Jéssica, Maria, Biu, Zé Elétrico, Ueja e Jurandir. Entretanto, existe pouca discussão sobre a miséria, apenas uma exposição da mesma.

pertença a um mundo que os faz apenas girar. Confrontam-se com suas experiências passadas para constituições futuras do que são. Não pertencem ao lugar, mas também não estão fora dele. Não querem modificá-lo porque é ele agora que os modifica, pois não é mais ele o único referencial que possuem. Anseiam em entender, no conjunto de suas experiências, qual a real individualidade em suas trajetórias. Por mais que modifiquem, ocasionalmente, o Sertão, por meio do que trazem como bagagem identitária, ou por suas ações em tal espaço, não se comprometem com ele coletivamente, lutam unicamente por sua sobrevivência ao seguirem uma trajetória migratória, que tem por fim os interesses individuais.

O que existe em comum em todos os filmes é que seus personagens constituem, como dito acima, uma trajetória individual, singular, em sua relação com o espaço. Seu confronto com ele é particular. Não representam o cidadão nordestino, são agora cidadãos do mundo, compelidos às questões trazidas por ele. Hermila, por exemplo, não se compromete com o seu papel de destabilizadora do conservadorismo de Iguatu. Vai até as últimas conseqüências para o seu movimento migratório. Não quis ficar em São Paulo, não se sente parte de sua cidade natal, vai tentar fazer parte de Porto Alegre. A única coisa que sabe é que quer continuar a perseguir seu destino de busca de si.

As identidades vão sendo perdidas nos locais para poderem ser reconstruídas em outros. Uma reconstrução que vai sendo combinada entre passado e presente espaciais. Johan acha exótico tudo o que vê no Sertão, sua identidade alemã parece ser o que menos importa para os habitantes da região. Mesmo num momento de guerra, o que parece ser travado é a guerra consigo mesmo, com a configuração territorial e com quem a transita. O exótico pra ele é entender uma nova lógica própria do espaço que trava outras guerras, a de sobrevivência em um lugar árido. O seu olhar estrangeiro, que vê a singularidade de um espaço miserável, não se compromete com suas ações de concretizar o projeto capitalista, que é mundial. Importa-se mais em fugir do que em se comprometer com o que realmente está fazendo, quando vende aspirinas e modifica a estrutura econômica das localidades, exemplo da cena em que vende todo o estoque ao “empresário/coronel” de Triunfo. A sua existência é mais importante do que a do lugar com suas características próprias. Movimentos como o dele fazem modificar habitantes do local, como Ranulfo. Sua fuga não é da guerra, mas de sua condição intrínseca de sertanejo. O êxodo para a cidade, característica de seu tempo, é fabular ao indivíduo. Sua forma de olhar o Sertão é estrangeira de seu próprio povo. Sua postura como representante do espaço é justamente a de não

ser representado por ele, pois quer concretizar o seu destino de fugir dali, de buscar condições melhores de vida. Por onde passa, Ranulfo não intervém como metonímia de seu povo, apenas tece comentários. Não se junta à sua gente, mas também não deixa de querer modificar a imagem do que é ser sertanejo. Johan e Ranulpho “são dois seres humanos, acima dos tipos, acima de suas origens”, como diz Marcelo Gomes (2006 apud ALPENDRE e EDUARDO, 2006). Os laços de afeto é que importam, com a superação das diferenças culturais. O estrangeiro não é mais estrangeiro, é só diferente, como o sertanejo também o é.

O olhar estrangeiro, que não se confunde com o local, também é realizado por Jonas e Soledad. Não moram no local, mas aprendem sobre ele. Um com o seu destino de filho de um coronel, a outra com a sua vontade de discursar sobre um local que não é seu. Jonas, ao se ver entranhado em uma constituição espacial diferente da sua, mas que também é culpado de uma condição, mesmo que de maneira indireta, não se envolve. É arrebatado por todos os lados como um dos representantes responsáveis pela continuação de uma luta entre duas etnias. Não quer se comprometer na reprodução tradicional de poder de sua família. Quer ir ao enterro do pai e se retirar. Entretanto, são as conseqüências de seus atos que também desestabilizam o espaço e o que é dito sobre este. Jonas continua a ser responsável por manter a estrutura de poder da cidade. Ele mata Jurandir mesmo que não tenha apertado o gatilho, se compromete politicamente com o lugar ainda que não o queira. Mas, enfim, quer seguir sua vida como homem do tempo. Já Soledad aprende sobre o seu objeto do documentário, mas não investiga a fundo sobre as novas formas de beatismo do Sertão. Sua alienação se reproduz com a sua apresentação na cidade de São Paulo, levando a cabo a seita de Meu Velho. Zé Elétrico se vê impotente, não se aliena, mas também não age. Não quer transformar a estrutura social da cidade, apenas lamenta.

Jéssica não agüenta mais a carne de bode, mas não se compromete com o seu lugar privado, onde o silêncio e a truculência se reproduzem. Talvez não tenha consciência, pois faz parte dele. Abusada pelo padrasto, liberta-se, vai atrás de seu destino, vai em busca de uma identidade num percurso do Sertão à Alemanha. Deixa para trás a consciência do tráfico de animais ali estabelecido. Não se importa, foge por circunstâncias próprias. Seus questionamentos se isolam unicamente na condição de errante no mundo e na sua ligação maternal. A sua representação também se faz como indivíduo que se internacionaliza, que encontra novas culturas, e que carrega em si as marcas dos diferentes espaços percorridos.

Por fim, é preciso acrescentar que todos os personagens-sujeitos desse Sertão, em sua maioria, lutam para sobreviver a um problema que também pertence ao ambiente em que vivem, que é maior do que eles, a pobreza. Hermila/Suely, Jéssica e as pessoas ao redor delas, exceto Jonas e sua turma da cidade, não são miseráveis, como os filmes de antigamente mostravam pelos Fabianos e Manuéis, mas não possuem situação de renda favorável e, por isso, lutam pela sobrevivência, mas de maneira singular⁴⁰. Uma situação de miséria que é menor do que a já retratada, mas que não tem posicionamento político para transformá-la, apenas por meio das trajetórias singulares.

3.5 Sertão estético

Os filmes abordados não se encontram ou se diferenciam apenas em suas temáticas, frutos dos enredos, argumentos e problemáticas que os diretores pretendem ou não suscitar. O visível também é o como se tornar visível: a estética utilizada, a estrutura do enredo, o sistema de produção. Obviamente, não existem lugares separados para forma e conteúdo de uma obra, já que são indissociáveis, ligados, pois formas também promovem conteúdos e vice-versa. Contudo, podemos, pelo menos, apontar alguns elementos de construção dos filmes que convergem ou divergem entre si e que nos ajudam a entender a maneira pela qual se pensaram novas representações dos espaços sertanejos, de suas narrativas e personagens, dentro de um grupo de diretores que dialogam entre si.

O Cinema Novo, por exemplo, conseguiu aliar uma estética cinematográfica a tramas e narrativas (conteúdo) com o intuito de manifestar opiniões visuais, ditas autorais, sobre um país subdesenvolvido. A falta de escrúpulos técnicos se juntou a enredos humanistas em locações consideradas correspondentes a essa aliança. Espaços miseráveis (o Sertão se configura como um destes espaços juntamente com a favela) que remoíam a fome do terceiro mundo e suas ambições de revolta diante desta situação. Obviamente, não existiu um monobloco cinemanovista. A Estética da Fome nunca foi somente a glauberiana. Entretanto, os projetos estético-ideológicos de uma esquerda nacionalista, que lutava por uma libertação do cinema brasileiro e de um povo oprimido, são confirmadamente evidenciados nas obras do conjunto de seus produtores. Logo,

⁴⁰ *Cinema, Aspirinas e Urubus* não é tocado nesse ponto porque ele faz correspondência a uma miséria diegética dos anos 1940 no Sertão.

um pensamento sobre como se fazer cinema e os assuntos abordados aliaram-se ao redor de um grupo. Será que o mesmo ocorre com os filmes analisados previamente? Este conjunto de obras de produtores do Nordeste equivale a um pensar cinematográfico, em um projeto estético-ideológico? Vejamos se nos encontros estilísticos, estéticos, produtivos, existem elementos correlatos às pulsões ideológicas já levantadas nos tópicos anteriores.

É possível afirmar, de começo, que encontramos um ponto comum central em suas formas filmicas: diversificar, em imagem, os Sertões, pluralizá-los. Plastificá-los com diferentes símbolos, estéticas e que não só o que já foi pisado pela história. Dar perspectivas figurativas contemporâneas ao local, ora Sertão pop, pós-moderno, ora Sertão-sensação, temporal.

Sertões que se convergem numa estrutura de enredo dos quatro filmes, que promove uma narrativa cíclica, relativizando-os, pois terminam no ponto onde começaram. Não necessariamente da mesma forma, mas sempre com uma ligação fim-início. A mesma cena de Johan no caminhão é repetida com Ranulpho, mas de maneira inversa, pois Ranulpho pega o caminho de volta do alemão. Além disso, o plano de Johan é iniciado com um *fade in*, enquanto o de Ranulpho termina o filme com um *fade out*, ambos marcados pelo *esbranquiçamento* da imagem. Em *Árido Movie*, a ligação é espacial-personagem, Jonas volta à mesma cidade de onde saiu para ir ao Sertão, São Paulo. Hermila/Suely tem um começo de narrativa no interior de um ônibus, quando sai de São Paulo para Iguatu, e a finaliza com outro começo de jornada também com o ônibus, desta vez indo para Porto Alegre. Já em *Deserto Feliz*, a cena inicial em que Jéssica se encontra sentada a beira da cama ao lado de Mark, na Alemanha, é a mesma da final, apenas acrescentando um pequeno prolongamento com a saída dos dois personagens do plano.

Esta circularidade poderia equivaler à formação de uma estrutura fechada das narrativas. Entretanto, parece-nos que o que eles fazem é o contrário. Johan começa fugindo da guerra, termina da mesma forma. Ranulpho continua com o trajeto de ir para o Rio de Janeiro. Jonas se mantém em São Paulo e, apesar do desfecho da morte de Jurandir, não sabemos ao certo se foi ele quem cometeu o crime. Jéssica inicia um movimento de que não sabemos o resultado. E, por fim, Hermila/Suely começa e termina o filme viajando. Não se sabe, ao certo, os reais destinos dos personagens, suas próximas experiências. Em *Deserto Feliz* e *Árido Movie*, temos, inclusive, uma omissão do que realmente aconteceu ou vai acontecer. Não sabemos para onde Jéssica vai e nem se Jonas matou Jurandir. Muito menos, compreendemos o último diálogo do filme de Lírio Ferreira:

Soledad: – O que que ele está fazendo?

Jonas: – Não sei, mas quando ele acabar a gente vai ficar sabendo.

A câmera não nos mostra nem quem é ELE e nem o que está fazendo. Em todas estas omissões, o que podemos fazer é sugerir, imaginar. E, por conseguinte, como o restante deles, continuar o filme.

Tais estruturas cíclicas, que agora podemos dizer abertas, nos permitem inferir duas possíveis intenções fílmicas: a primeira é a vontade de uma participação maior do espectador no filme. Ora, mesmo num filme corriqueiro de *Happy End*, quem assiste pode inventariar, enumerar os próximos passos narrativos posteriores ao final do enredo. Se o casal realmente vai ter filhos, ou se o herói vai continuar vencendo suas batalhas. No entanto, uma estrutura narrativa que enfatiza a abertura, sugerindo novos acontecimentos, ou escondendo a resolução de alguns deles, favorece o imaginário do espectador, que, como Avellar (1996) afirma, pode se tornar autor, participante do filme. Ao final de cada uma dessas obras, o espectador sai com a sensação de que a trajetória dos “heróis” não terminou com o desfecho dado, o que provoca uma sensação de movimento, que é, a nosso ver, a segunda intenção dos filmes. A estrutura aberta permite corroborar com um dos traços mais pertinentes levantados pelo conteúdo dos filmes. São filmes de movimento, que declaram o movimento, que o colocam dentro de um Sertão. Corroboram uma ideologia cultural contemporânea de estabelecer deslocamentos como um dos impulsos inerentes ao ser humano globalizado. Movimentos que descubrem novos espaços, encontros e novas experiências que colocam os personagens em constante devir, assim como o espectador.

Devir, *movência* interna, que encontra a imobilidade sertaneja. A estrutura dos filmes também permite a interpretação de que há uma necessidade de as histórias, a não ser em *Deserto Feliz*⁴¹, serem fixadas fisicamente no Sertão, permitindo *representificações* dos personagens, incitando, assim, estas *representificações* nos espectadores. Os acontecimentos principais, os focos narrativos diegéticos, encerram-se na configuração territorial. Aqui, sim, temos um fechamento. A experiência dos heróis se dá, por causa do ou no espaço sertanejo. As trajetórias

⁴¹ No caso de *Deserto Feliz*, o sertão deixa de existir, fisicamente, quando Jéssica se muda para Recife, mas a ligação constante com um Sertão imaginado, nostálgico, que se contrasta com os novos lugares por onde passa, é recorrente.

são: chegada → acontecimentos → saída do local. Não se prolonga o enredo fora dele no tempo do filme. O assassinato de Lázaro e a morte de Jurandir, o corpo rifado de Suely e a venda de Aspirinas, os contatos de Johan e Ranulpho, os abusos de Jéssica se fixam no local. O que concorda, também, com o projeto ideológico dos diretores de realizarem certa reaprendizagem espacial: querem falar sobre o Sertão. As trajetórias dos personagens se prolongam depois do que é mostrado na tela, entretanto, o que escolhem como foco, na errância destes, como enxertos de pedaços de vida, se resume aos novos aprendizados no contato com o local. Contato que muda a vida dos três personagens principais: Johan, Jonas e Hermila, mas que converge com o movimento de colocar também o espectador novamente *em presença de*. A nova faculdade dos estudos espaciais sertanejos parece possuir sempre dois grupos de estudantes: o dentro e o fora do campo, sendo o de fora provocado pelo de dentro.

O Sertão é aprendido e apreendido num gênero que vai perpassar todos os filmes: o *Road Movie*. Em sua concepção clássica, os filmes de viagens são feitos com enredos que se passam fora do local de origem dos protagonistas, incitando experiências contingenciais que vão se acumulando ao longo de seus deslocamentos. Alguns dos exemplos mais célebres deste gênero cinematográfico são os filmes americanos *Thelma e Louise* (Ridley Scott, 1991) e *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969). Apesar de ser uma segmentação de obras em que a ação de se deslocar, fisicamente, é uma de suas principais premissas, a relevância se dá na transformação íntima dos personagens ocasionadas com o trânsito, com o devir. O movimento de fora que transforma o de dentro: Jonas, Soledad, Jéssica, Hermila/Suely, Johan e Ranulpho são coagidos a um contingente de acontecimentos que os modificam em seus trajetos, não são iguais ao que eram no começo.

Deslocamentos físicos se dão em áreas desconhecidas pelos personagens. Em uma viagem de verão, mudamos de ambiente e, na maioria das vezes, não conseguimos nos ater aos nossos roteiros, pois estamos condicionados a esse novo lugar. Assim também parece ocorrer com os protagonistas dos filmes. Obviamente, não são, como em nossas viagens, escolhas deliberadas de onde vamos ou o roteiro que decidimos seguir. Mas, independentemente das circunstâncias que os impelem ao movimento (a morte do pai, o fracasso da vida de São Paulo, a busca por uma vida melhor, a fuga de um padrasto impiedoso, o transtorno de uma guerra, o êxtase de achar uma plantação de maconha), a mudança de um espaço para o outro pode trazer conhecimento sobre este novo cenário, que também ganha estatuto de protagonista, e do qual provém um roteiro carregado de indeterminações.

No caso dos filmes aqui analisados, alguns dos personagens já conheceram a porção de Sertão que lhes foi cabida, como é o caso de Jonas e Hermila/Suely. Entretanto, os espaços adquiriram novas configurações depois de suas partidas, compuseram-se de novas trajetórias históricas. Além disso, eles também se modificaram, estão contaminados por vivências anteriores, e trazem resquícios dessa mudança, como é o caso do sentido simbólico do cabelo de Hermila: “isto é moda em São Paulo é?”. O espaço adquire um movimento histórico que se confronta com os movimentos dos personagens e que, talvez intencionalmente, promova a movimentação do espectador.

Fechine e Mansur (2008), em um artigo intitulado *O Road movie nas rotas de fuga do Árido movie de Pernambuco*, utilizam uma citação do livro *Transnational cinema in a global North: nordic cinema in transition*, de Nestingen e Elkington (2005), que condensa características desse gênero cinematográfico que podem ser relacionadas aos filmes aqui discutidos. Inclusive, as autoras vão tratar de três dos quatro filmes desta pesquisa, *Deserto Feliz*, *Árido Movie* e *Cinema, Aspirina e Urubus*. A citação assim diz:

So, the Road movie might be identified by its semantics: images of the car, shots of dialogue in the car's interior, contrasts between rural and urban spaces, sweeping panoramas with fast panning shots, locating shooting. Syntactically, the genre might also be defined as a series of conflicts between fixity and mobility, belonging and marginality, attachment and emancipation (NESTIGEN e ELKINGTON, 2005 apud FECHINE e MANSUR, 2008, p. 2)⁴²

Para a maior explicitação de tais características temos: 1) Tomadas de transportes: as cenas no interior e no exterior do caminhão de Johan, do carro de Verinha, Bob e Falcão, da moto de Biu, do ônibus em que se encontra Hermila/Suely, das motos em Iguatu etc. 2) Tomadas de áreas urbanas em contraste com as rurais: as cenas de Recife e do caminho para Rocha, do entorno e da cidade de Iguatu, da área de Petrolina, sua região rural e a ida para Recife e o Sertão da Paraíba. 3) Conflitos de fixação e mobilidade: o anseio de Hermila/Suely e Jéssica de deixar ou ficar no Sertão, a culpa genética de Jonas em confronto com as condições locais encontradas, a busca para sair do lugar de Ranulpho e a necessidade de se esconder dos antinazistas de Johan.

⁴² Portanto, o *Road movie* pode ser identificado por sua semântica: imagens do carro, planos de diálogos no interior do automóvel, contrastes entre urbanos e rurais, panoramas com rápidos planos panorâmicos em movimento, filmagem locais. Sintaticamente, o gênero também poderia ser definido como uma série de conflitos entre fixidez e mobilidade, pertencer e marginalidade, fixação e emancipação. (Tradução de FECHINE e MANSUR, 2008, p. 2).

Todos esses elementos que trazem o Sertão como local de passagem, de viagem, a ser aprendido e apreendido pelos personagens nos conduzem à intenção política dos diretores de fazer asserções, consciente ou inconscientemente, sobre o espaço:

Os Road movies não são novidades no cinema nacional e estão refazendo um mapeamento histórico, econômico, popular e cultural da região do nordeste. Esse nordeste onde o passado se faz cada vez mais presente, um sertão moderno com arcaicas feições [...]. Os deslocamentos desses personagens são necessários para a compreensão do Nordeste contemporâneo, assim como o homem que habita essa região. (FECHINE e MANSUR, 2008, p. 6)

Além disso, o gênero *Road Movie* vem ao encontro de uma das temáticas principais da sociedade contemporânea globalizada: a busca incessante da identidade dos seres em deslocamento, outro encontro entre estrutura formal e ideologia.

Contudo, o mapa temático (passado/presente, arcaico/moderno) e geográfico (local/global) traçados por esses deslocamentos demonstra a intenção dos personagens, “passageiros” dessa viagem, em se conhecer, em procurar o seu lugar. O fundamental é empreender o percurso de busca da identidade indo ao encontro da alteridade. É esse sentimento que está na essência desses personagens que habitam essa região. O re-mapeamento geográfico e humano de Pernambuco e do Nordeste, através dos Road movies, é fundamental para compreendermos o seu processo de representação. (FECHINE e MANSUR, loc. cit.)

Deslocamento de identidades, de espaços que os identificam ou desfamiliarizam, e que os condensam novamente depois de suas viagens. Todavia, apesar de generalizarmos os filmes neste gênero único, não é da mesma forma que os diretores os constroem. Cada um apresenta, de acordo com seu estilo, esse remapeamento espacial, buscando diferentes tipos de impressões. Tentam imprimir sua “autoria” na obra.

O cinema brasileiro, depois da retomada, tornou-se diverso. Sua diversidade tem uma justificativa contemporânea de pluralização, mas também carrega outra de caráter mais determinante: o seu sistema de produção. Grande parte dos filmes brasileiros atuais são produzidos e distribuídos conforme leis de incentivo à cultura, principalmente, a Lei do Audiovisual. Esta é a forma que o governo encontrou de garantir respaldo a uma ínfima produção nacional, já que essa mesma não consegue se manter por meios privados. Entretanto, não se sabe, ao certo, se isto é uma estratégia política de beneficiamento de uma estrutura cinematográfica

industrial estrangeira, que não possui barreiras protecionistas bem sedimentadas no país, ou se para amenizar os constantes ataques contra a fácil entrada de tudo o que produzem.

No entanto, o que podemos salientar é que duas são as conseqüências que isso acarreta para o cinema nacional. Sem formular juízos de valor, pois não pretendemos estender muito sobre isso aqui, podemos pontuá-las em: 1 – o recrudescimento de enredos que valorizem um retrospecto da cultura histórica cinematográfica ou nacional (o governo incentiva esse tipo de prática) e 2 – a produção de filmes ditos autorais.

O primeiro aspecto carrega em si o jogo de negociação entre os espaços locais e os globais na sociedade contemporânea e sua heterofilia. Por mais que categorias sociais, como a Nação, não sejam mais vinculadas aos territórios, nem possuam a obrigação de manterem uma cultura única, a abstração de um país chamado Brasil se compõe de seus inúmeros espaços. Antes eles eram aferidos como representantes de uma cultura nacional, agora são representantes de uma cultura global, do multiculturalismo mundial, de sua diversidade. Então, os espaços se compreendem na dialética local/global que faz com que uma cultura, em nosso caso, sertaneja, seja sempre lembrada e volte a ser esquecida, seja questionada e, posteriormente, estereotipada. Além disso, são eles (principalmente o Sertão e a favela) que, em uma história da cinematografia nacional, sempre foram focos de enredos e se tornaram focos de projeções internacionais pelas constantes investidas estéticas. Logo, é possível uma ponte recorrente entre o passado e o presente, não só nas locações, mas também nas novas formas estilísticas de se abordar tal espaço. Parece-nos que se formou, na história fílmica nacional, algo como uma implicação de uma estética e um espaço, ora isso é reverenciado, ora ressignificado, promovendo novas implicações. Assim foi com os filmes aqui analisados.

O segundo aspecto também tem a ver com essa tradição do cinema nacional. A produção cinematográfica, em dias atuais, favorece a desvinculação da figura do produtor, como a imaginada em grandes estúdios, no processo de fatura fílmica. Nosso produtor é o governo. Muito se questiona se esse mecanismo não contribui com a intervenção das empresas no processo de captação da renda cedida ao projeto. Mas, apesar desses fantasmas neoliberais, acreditamos que não há tantas cessões a serem feitas aos empresários, visto que se apresenta um roteiro inicial para a captação, que depois pode ser modificado de acordo com o desejo do idealizador. Com isso, a autoria é favorecida.

A idéia da autoria surgiu na crítica francesa dos anos 1950, com a finalidade de dar estatuto autoral à figura do diretor, supervalorizando-o como um sujeito que se expressa ao longo de suas obras. Os jovens críticos da revista *Cahiers du Cinema*, empenhados na estruturação de um padrão nos filmes dos cineastas, tentavam traçar *matrizes obcecantes* que comporiam as estéticas e temáticas recorrentes usadas pelo diretor. Ele só se tornava maduro quando a matriz era alcançada. Entretanto, essa maneira de planificação expressiva foi criticada como uma forma de engessamento do processo de criação fílmica, não permitindo a evidência de uma possível evolução criativa que se reinventa a cada obra, singularizando e fadando o autor a um possível destino de expressão. Sendo assim, não era necessário assistir aos próximos filmes de um diretor, já que se tinha a previsão de composição de sua obra.

Outra crítica à institucionalização da posição maior do diretor como principal autor dos filmes foi a exclusão de todos os outros papéis participantes na produção. Roteiristas, fotógrafos, montadores, eram apenas peças de manobra para a composição de uma só manifestação, de um só estilo ou pensamento do diretor. Ademais, essa posição do diretor como o detentor de uma verdade expressiva cartesiana (se penso, logo “expresso-me”), foi duramente atacada. A exclusão do papel da sociedade na formação estética e ideológica do autor, ao longo de sua experiência de vida, colocava o indivíduo criador como uma tábua rasa, em que se inscreve uma nova forma de processos expressivos que se desvincularia de uma história social.

No Brasil, a conceitualização de autoria teve um viés alternativo. Glauber Rocha pensou na figura do diretor-autor como o responsável pelo maior número de aspectos de uma produção. Ele controlaria as principais instituições criativas dentro de um processo fílmico. O autor deveria escrever, produzir e dirigir. Além disso, ele só considerava processo autoral aquele em que o autor tinha a arte como uma instituição política.

Contudo, a figura autoral no cinema nordestino contemporâneo se vincula a uma postura ampla da centralização do autor que se expressa no estilo pessoal, que dá uma marca subjetiva à obra. Isto se explica pela independência no sistema de produção que não exige o comprometimento com a retribuição do capital investido pelo governo, tirando a responsabilidade de lucros em bilheteria. A maioria dos cineastas se vê, então, como um real AUTOR de seus

filmes, chegando perto de um enquadramento na conceituação francesa, devido a essa lógica de produção que não restringe o que se cria e na procura, logo, de um estilo para si⁴³.

A autoria deveria, então, mostrar uma disparidade estética entre um diretor e outro. Porém, nos quatro filmes, ou em alguns deles, é possível encontrar congruências. Possuem suas marcas de sujeito nos filmes, mas, em conjunto, apontam diálogos.

Primeiramente, a narrativa dos filmes é acompanhada de uma câmera que ora quer se mostrar, ora se esconder. Como afirma Xavier (2005), na introdução do seu livro *Discurso Cinematográfico*, na história do cinema temos o movimento pendular entre a opacidade e a transparência (janela). Opacidade revela ao espectador que existe um dispositivo que registra os acontecimentos, enquanto a transparência faz o contrário, dá continuidade ao mundo percebido, observado por uma janela (tela). Essa distinção implica na maneira como o espectador vai receber o filme, com a quebra ou não da ilusão. Uma vez que os filmes analisados possuem momentos de opacidade, não é mais possível ao espectador estabelecer a transparência por completo⁴⁴. Uma possível interpretação para isso é a vontade de enunciação dos produtores, que, por meio de instantes de rompimento com o tratado ilusionista, lembram da existência de algo por trás, de uma criação, construção da imagem.

Os momentos opacos podem ser evidenciados nas cenas que apresentam o bar do Zé Elétrico, quando Jonas e Soledad param em seu posto para arrumar o carro, as grandes angulares utilizadas em *Deserto Feliz*, que tentam ampliar espaços privados, as primeiras tomadas de Hermila, em seu resgate onírico de como conheceu Matheus e, por fim, na câmera na mão de *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Esta última, uma característica que se encontra impregnada na estética de todos os filmes. E é ela que nos leva à segunda equivalência entre eles: o registro documental.

Principalmente nos dias de hoje, a tentativa de dar maior credibilidade e verossimilhança aos fatos filmicos se dá pelo mecanismo de uma câmera urgente, que salta sobre o objeto. Essa forma de registro do documentário, transportada à ficção, mostra e esconde a câmera ao mesmo tempo. Pois, se registramos urgentemente, damos mais importância ao referente do que a uma

⁴³ É relevante afirmar que os autores nordestinos também trazem consigo um pouco das características autorais glauberiana, pois propõem uma politização da arte no sentido de modificar as visões exotizadas no espaço e as vincularem às características próprias do mundo globalizado contemporâneo.

⁴⁴ A quebra de ilusão também pode ser mostrada com os meios alternativos de narração por imagens de um enredo. Já se sabe que somos acostumados a algumas estruturas clássicas de linguagem cinematográfica, como o campo e contracampo, as elipses temporais e de contigüidade de um espaço a outro, entre outros.

autoreferência de linguagem. Entretanto, ao colocarmos a câmera na mão, estamos sujeitos aos seus desenquadramentos, à sua instabilidade, o que a denuncia. Mais do que isso, a trepidação e os movimentos irregulares são complementados por outros empréstimos dos filmes por características de uma estética do documentário, como a utilização de não-atores, a naturalização dos diálogos etc., o que pode contribuir para um processo de indexação do espectador com relação ao filme, transformando-o mais em documentário do que em ficção. Sendo assim, em modulação gradativa, todos pretendem utilizar esse modo de registro, em maior ou menor grau. O único que se distancia mais é *Árido Movie*, que parece dar mais imposição a um cinema focado na trama, mas que não deixa de ter seus momentos documentais, principalmente ao desvelar o espaço.

Isso nos leva a um terceiro ponto importante a se falar. A trama, tão evidenciada em *Árido Movie*, não parece ter tanta importância nos outros filmes. É claro que conflitos externos que conduzem um entrelaçamento de acontecimentos ocorrem em todos eles. No entanto, eles se tornaram menos evidentes nos outros filmes. Os conflitos dos personagens são muito mais focados em seus interiores do que nos exteriores. E não existe trama em si, mas uma *mostração* de sensações que os conduzem aos próximos acontecimentos. A desidentificação de Hermila com o espaço, a ruptura familiar de Jéssica, a troca de experiências de Ranulpho e Johan, são registrados sem uma causalidade. Aquilo acontecido não se transforma no próximo passo discursivo. Apesar de causalidades serem sempre presentes em uma narração, elas não a demarcam, tudo acontece naturalmente, de forma naturalizada.

A câmera também tenta sensibilizar, por meio de uma *sociologização* das imagens, um quarto aspecto. Também de forma gradativa, os habitantes do Sertão e sua configuração territorial são mostrados na tentativa de torná-los verossímeis. Aqui, podemos ter certa equivalência ao conceito de autoria glauberiana de uma politização estética, mesmo que em menor escala do que ele pretendia. O mais representativo disso é o filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que dá enfoque no retrato da população nordestina. Nas cenas da estação de trem e nas cidades do interior do Sertão da Paraíba, a câmera se prende à população, mostrando-a em registros que, intencionalmente, parecem-nos mostrar fotografias. Fotografam-se os habitantes e suas expressões. Outro exemplo é o que ocorre em algumas passagens dos filmes, principalmente caras aos filmes *Árido Movie* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*, em que a câmera se desvincula do diálogo, para revelar a área. Tanto o caminhão de Johan quando o jipe de Soledad, onde os

diálogos estão sendo estabelecidos, são desfocados da imagem para mostrar o que existe em volta deles.

O “documento” também suscita outra característica importante nos filmes, o que deflagra principalmente a vontade de autoria de seus diretores: a falta de uso de procedimentos narrativos clássicos discursivos (torná-los opacos em suas construções). Não existe uma preocupação com mecanismos estéticos, como o campo e o contracampo. O foco nos personagens acontece de forma difusa e com uma estrutura temporal característica de cada filme. Na maioria dos filmes, existe uma dilatação temporal, quase anti-narrativa, que tenta evidenciar sensações, principalmente em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely*.

A equivalência dos filmes também se dá na interpretação. O grupo de atores que neles trabalham se repetem, tornando a sensação de um diálogo real entre produtores. João Miguel está em *Cinema, Aspirina e Urubus*, *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*. Hermila Guedes também atua nos três filmes. Zezita Barbosa trabalha em *O Céu de Suely* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*. E é o mesmo ator alemão, Peter Ketnath, que aparece nos filmes de Marcelo Gomes e Paulo Caldas⁴⁵. A utilização de não-atores também é marca representativa dos filmes.

Por fim, o modo como utilizam a música em seus filmes busca dar consonância entre ação e trilha sonora, não somente na pontuação das emoções dos personagens, mas também na equivalência entre as músicas e o enredo. Além disso, os diretores utilizaram canções características do local, desde o *Technobrega* utilizado em *O Céu de Suely*, até o *pós-manguebeat* nos filmes *Árido Movie* e *Deserto Feliz*. Isso vai ao encontro de uma retroalimentação entre música e cinema.

⁴⁵ Esse diálogo também é evidenciado em duas outras características: na co-produção com a Alemanha (apenas *Árido Movie* não utiliza tal mecanismo de produção) e na composição de cargos técnicos: Vânia Debs, por exemplo, é montadora de dois filmes (*Árido Movie* e *Deserto Feliz*), Karim Aïnouz também é roteirista do filme de Marcelo Gomes. O último também participa do roteiro de *Deserto Feliz*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema brasileiro contemporâneo continua a colocar o Sertão nordestino como locação privilegiada para os seus enredos, suas pesquisas estéticas etc. Sempre existiu, atemporalmente, uma afetividade inquisitória pelo local. Pois ele é compêndio de uma cultura celebrável e posta em primeiro plano pela história (principalmente na construção da Nação brasileira), ao mesmo tempo em que representa a região miserável e esquecida do subdesenvolvimento, tanto pelas suas moléstias climáticas quanto pela política do país. Parece existir uma obrigação de sempre colocá-lo em evidência, oscilando entre uma memória e um esquecimento, às vezes, idealizando-o e outras, enquadrando-o em sua época.

Logo, com a retomada do cinema brasileiro, mais um ciclo colocou o Sertão em evidência. Manifestação afetiva e inquisição que se encontram revisitadas, produzindo várias obras. Tivemos exemplos de memórias simbólicas, ideais, como *Central do Brasil*, outras questionadoras, como *Árido Movie*. Foi nesta miríade de filmes que escolhi analisar os filmes que o tocam por meio de um diferencial, a proximidade. A relação dos diretores com o local é visível em seus filmes. Querem reinventar tal espaço, enquadrá-lo a suas visões contemporâneas, ao mundo em que vivem. São produtores do Nordeste que, mesmo que não tenham vivido nas cidadelas sertanejas, celebram-no de forma distinta, com o peso político de pertencerem a tal região.

Mas não só o vinculam à região, também querem situá-lo como espaço do mundo globalizado. Representam os Sertões, como locais inseridos no movimento de fragmentação do mundo, de seus vários espaços e culturas que o coabitam. Não apenas como mais um lugar, mas como um entre tantos que convivem com as contradições, com suas desigualdades, heterogeneidades e disparidades. Como um Sertão de embates com sua história, com sua construção discursiva, com a tradição e modernidade, com as problemáticas que isto faz surgir.

Na análise dos quatro filmes (*Cinema, Aspirinas e Urubus*, *Árido Movie*, *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*) foi justamente a vontade dos diretores de inserção deste espaço em um imaginário popular-internacional, que não seja o simbólico, que quisemos retratar. Uma contramão da memória-símbolo da seca, desabitação, cangaço etc., que o desvincula de um

contexto puramente local. Na verdade, os filmes autóctones parecem ligar suas narrativas ao lugar ao mesmo tempo em que o desconstrói. É por meio de um Sertão plural que ele enquadra a representação em uma vontade de discursos contemporânea, flexibiliza as convenções já instituídas. Assim, fazem recrudescer um lugar que ao mesmo tempo também desaparece.

Nos filmes, são Sertões secos, verdes, habitados etc., que o fragmentam. São várias as formas de foco sob um espaço antes representativo do igual. Mas, no meio deste caleidoscópio, foi possível inferir vários pontos de equivalência. A própria vontade de diversificá-lo é uma delas. Outras são a inserção de novos símbolos, ou a ressignificação de velhos, a temática constante da sua modernização, retirando seu aspecto atemporal, a construção de um local de passagem, de trânsito constante de seus habitantes e estrangeiros, a nova aprendizagem sertaneja, por meio dos que invadem o Sertão desconhecido, os encontros, entre outros. São várias as características em comum que explicitam uma ideologia dos produtores de enquadrar seus Sertões a um contexto mais urgente, longe de puras alegorias e homenagens. O diálogo entre eles, longe de suas obras, é existente, consoante aos entrecruzamentos de temáticas, equipes técnicas e atores. Entretanto, dentro deles, é que o diálogo se reverbera e produz um dos cinemas mais importantes produzidos nessa nova etapa do cinema nacional.

Novamente, descentralizou-se a produção cinematográfica, antes apenas conquistada nos ciclos regionais. Novas atitudes em relação ao espaço foram produzidas em decorrência desta descentralização. A diferença do ciclo de 1920 em Recife para agora é a trajetória discursiva de uma região solidificada, vista, e que, se antes obliterada na representação pela ahistoricidade do ciclo, agora se faz presente e reveladora. Os desejos de cruzamento do passado e do presente se tornaram choques possíveis para, em confronto com uma história discursiva, produzirem novas formas de representação. Quem ganha com isso é o espectador que, em sua maioria, só o conhece por meio das imagens, mas que agora amplia o seu conhecimento e o imagina em novo curso na história de seu tempo.

Esta pesquisa de um conjunto de filmes deixa abertas questões, assim como as estruturas narrativas desses filmes o fizeram. O ciclo do Sertão ainda produz filmes que voltam ao lugar, como *O Homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2009) e *Viajo Porque Preciso, Volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009). Ainda podemos nos perguntar por quanto tempo este desejo dos produtores vai continuar, quais novas inquisições vão ser trazidas, ou à que pesquisa estética vão se vincular. Não se sabe ao certo, por exemplo, quais são os

desdobramentos ocasionados por tais produções, visto que tal ciclo inaugurou uma vontade de produção continuada. A nova geração pernambucana é um exemplo que faz surgir novos produtores, principalmente com a abertura de cursos de cinema na região (Fortaleza e Recife).

Ademais, essa dissertação abre campos de estudos amplos que devem ser mais explorados, como: a interligação entre espaço, história e discurso, o encontro da sociologia com o cinema, campos contíguos ainda tão pouco explorados, entre outros. É preciso buscar o porquê da recorrência do uso dessa locação. Mais do que analisar o Sertão na tela, é preciso entendê-lo como um lugar de histórias no cinema, algo maior do que circunscrever esse olhar em suas fronteiras imagéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. Londres: Verso, 1998.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela de Abreu Santos. Campinas: Papyrus, 2002.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AVELLAR, José Carlos. Cinema e espectador. In: XAVIER, Ismail. (Org). *O cinema no século*. São Paulo: Editora Imago, 1996.

BALAKRISHNAM, Gopal (Org). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Globalização*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *O mal-estar da modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1978.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma nova história*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991.

_____. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BHABHA, Homi K. (Org.). *Nation and narration*. London: Routledge, 1999.

CASSETTI, Francesco. *Teorias del cine*. Madrid: Edições Cátedra, 1994.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome (o dilema brasileiro: pão ou aço)*. 10. ed. Rio de Janeiro, 1980.

CATANI, Afrânio; SOUZA, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Centro Cultural Banco do Brasil. *Programa Anos 90: 9 Questões*. Rio de Janeiro, 2001.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FEATHERSTONE, Mike (Org). *Cultura global*. Tradução de Atílio Bruneta. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

FILHO, Paulo Cunha. *Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares*. Recife: Massangana, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.

FREYRE, G. *O Nordeste: aspectos da influencia da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

FURTADO, Celso. *A operação Nordeste*. Rio de Janeiro: ISEB, 1959.

GALVÃO, Maria Rita; BERNADET, Jean Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GIOIELLI, Rafael Luis Pompéia. *A identidade líquida: a experiência identitária na contemporaneidade dinâmica*. 2005. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GOMES, Paulo Emílio S. *Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. *Cinema brasileiro e identidade nacional: discurso e construção (1898-1969)*. 2005. 146f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HOBBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Tradução de Maria Célia Paoli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução de Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhalze. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo, 2003.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MENEZES, Djacir. *O outro Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia. et alii. *Escrituras da imagem*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

RAMOS, Fernão. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Arte Editora, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SALDANHA, Gabriela Lopes. *Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco*. 2009. 136 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SANTOS, Geraldo Pereira. *Plano geral do cinema brasileiro*. São Paulo: Borsoi, 1973.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SENNA, Orlando. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino*. São Paulo: Moderna, 1984.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: Fondo de Cultura Economica, 1985.

SOUZA, Carlos Roberto. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1981.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÈTÈ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1992.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. *Filme de Cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro*. 2001. 134 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

_____. *O Cangaço no cinema brasileiro*. 2007. 134 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

XAVIER, Ismail. (Org). *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. (Org). *O cinema no século*. São Paulo: Editora Imago, 1996.

_____. *Sertão mar*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2007.

ARTIGOS E COMUNICAÇÕES (EM JORNAIS, PERIÓDICOS E EVENTOS):

ALPENDRE, Sérgio; EDUARDO, Cleber. Por um cinema plural. *Revista Paisá*, n. 0, Mar. 2006. 80 p.

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, 8 jul. 2001.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15. p. 242-255, jul. - dez. 2007.

BRANDÃO, Alessandra. O chão de asfalto de Suely (ou a Anticabíria do Sertão de Aïnouz). In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. 9., 2007, Rio de Janeiro. *Estudos de Cinema: Socine*. São Paulo. Organização de Ester Hambúrguer; Gustavo Souza; Leandro Mendonça; Tunico Amâncio. São Paulo: Anablume; Fapesp; Socine, 2008. p. 91-98. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=mELIP4mqfdgC&pg=PA92&lpg=PA91&ots=uS062YkwfV&dq=BRAND%C3%83O,+Alessandra.+O+Ch%C3%A3o+de+Asfalto+de+Suely#>>. Acesso em: 19 nov. 2009.

FECHINE, Ivana; MANSUR, Amanda. O road movie nas rotas de fuga do árido cinema de Pernambuco. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso da ABRALIC*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Carlos Pereira. O sertão líquido de Lírio Ferreira: trajetórias do cinema jovem de Pernambuco. In: NP COMUNICAÇÃO E CULTURAS URBANAS – ENCONTRO NACIONAL DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 7., Santos, SP: UNISANTOS, 2007.

LUSVARGHI, Luiza. A desconstrução do Nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro. In: ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE ANHEMBI-MORUMBI, 3., 2008, São Paulo: *Ícone*. vol São Paulo: Universidade Anhembi – Morumbi, 2008. v.10, n.1, p. 20-38.

MACÊDO, Carolina Ruiz de. Brasil estrada adentro: imagens de brasilidade em Bye Bye Brasil e Cinema, Aspirinas e Urubus. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., Salvador. *Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, 2009.

MARCELO, Carlos. Clássicos contemporâneos. *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 nov. 2005. Pensar, 10 p.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. As várias cores do topázio. *Tempo Social*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 209-206, 1. sem. 1989.

_____. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, out. 1996. ordem alfabética.

SILVEIRA, Manoela Falcón. A Imagem do sujeito distorcido em “Árido Movie” e “Essa Terra”. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso da ABRALIC*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

STEPPLE, Amin. “Árido Movie”: uma marca sem futuro. *Revista Continente Multicultural*, Recife, n. 4, abr. 2001.

STEPPLE, Amin. Sertão e lisergia. *Revista Teorema – Crítica de Cinema*, Porto Alegre, n. 9, jul. 2006.

_____. A estética da impunidade. *Revista Teorema – Crítica de Cinema*, Porto Alegre, n. 11, set. 2007.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga*, São Paulo, n. 9, p. 97-138, jun. 2000.

SITES DA WEB:

AÏNOUZ, Karim. *Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O Céu de Suely*. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 22 jan. 2010

BRITO, Fausto. As migrações internas no Brasil: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. Disponível em: <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/outros/6EncNacSobreMigracoes/ST3/FaustoBrito.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2009. p. 1-25. (Texto para discussão 366, Set. de 2009. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2009).

OLIVEIRA, Rodrigo. (2005). *Árido Movie*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/criticas.htm>>. Acesso em: 15 set. 2009.

SILVA, Acir Dias da e SANTOS, Eder José dos. Memória e esquecimento em “O Céu de Suely”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-eder-o-ceu.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2009.

FILMES:

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2001. 1 DVD (105 min.): Ntsc, son., color.

ÁRIDO movie. Direção: Lírio Ferreira. Produção: Murilo Salles. São Paulo: Europa Filmes, 2005. 1 DVD (118 min.): Ntsc, son., color.

ARUANANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha. João Pessoa: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1960. (20 min.): son., PB.

ARRAIAL do cabo. Direção: Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro. Produção: Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Titanus, 1959. (17 min.): son., PB.

AUTO da compadecida, o. Direção: Guel Arraes. Produção: Guel Arraes e Daniel Filho. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2000. 1 DVD (104 min.): Ntsc, son., color.

BAILE perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Produção: Aramis Trindade, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Paulo Caldas. 1 DVD (93 min): Ntsc, son.

BAIXIO das bestas. Direção: Claudio Assis. Produção: Julia Moraes e Claudio Assis. Recife: Imovision, 2006. 1 DVD (82 min): Ntsc, son., color.

CAMINHO das nuvens. Direção: Vicente de Amorim. Produção: Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto, Bruno Barreto, Ângelo Gastal e Daniel Filho. São Paulo: Walt Disney, 2003. 1 DVD (85 min): Ntsc, son., color.

CANGACEIRO, O. Direção: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. São Paulo. 1 DVD (90 min): Ntsc, son., PB.

CARLOTA Joaquina, a princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati. Produção: Bianca de Felippes e Carla Camurati. Rio de Janeiro: Copacabana filmes e produções, 1994. 1 DVD (101 min.): Ntsc, son., color.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1998. 1 DVD (112 min.): Ntsc, son., color.

CÊU de Suely, O. Direção: Karim Ainouz. Produção de Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel. São Paulo: Vídeo Filmes, 2006. 1 DVD (88 min.): Ntsc, son., color.

CINEMA, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu, João Vieira Jr. São Paulo: Europa Filmes, 2005. 1 DVD (99 min.): Ntsc, son., color.

DESERTO feliz. Direção: Paulo Caldas. Produção: Germano Coelho Filho. São Paulo: Filmes do Estação, 2007. 1 DVD (88 min.): Ntsc, son., color.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 1963. 1 DVD (125 min.): Ntsc, son., PB.

ENTRE o amor e o cangaço. Direção: Aurélio Teixeira. Produção: Aurélio Teixeira. Rio de Janeiro: Fama filmes S.A., 1965. (90 min.): 35mm, son., color.

EU tu eles. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Flávio R. Tambellini, Andrucha Waddington, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2000. 1 DVD (107 min.): Ntsc, son., color.

FILHO sem mãe. Direção: Édson Chagas. Produção: Planeta Filmes. Recife: Planeta filmes, 1925. (15 min.): Ntsc., PB.

FIM e o princípio, O. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Vídeofilmes, 2005. 1 DVD (100 min): Ntsc, son., color.

FUZIS, OS. Direção: Rui Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963. (80 min.): 35mm, son., PB.

HOMEM que desafiou o diabo. Direção: Moacyr Góes. Produção: LC Barreto produções cinematográficas. Rio de Janeiro: Warner home vídeo, 2007. 1 DVD (123 min.): Ntsc, son., color.

LAMPIÃO, fera do nordeste. Direção: Guilherme Gáldio. Produção de Neli José. Recife. 1930.

LAMPIÃO, o rei do cangaço. Direção: Carlos Coimbra. Produção de Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri Companhia e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1963. (110 min.): 35mm, son., color.

LISBELA e o prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne, Natasha Filmes, Fox Film do Brasil, Globo Filmes e Estúdios Mega. Rio de Janeiro: Fox Home Entertainment, 2003. (107 min.): Ntsc, son., color.

MADAME satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues, Mauricio Andrade Ramos e Walter Salles. Rio de Janeiro: Vídeofilmes, 2000. 1 DVD (99 min): Ntsc, son., color.

MANDACARU vermelho. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. Rio de Janeiro: Unida Filmes, 1961. (80 min.): 35mm, son., PB.

MÁQUINA, a. Direção: João Falcão. Produção: Diler Trindade. Rio de Janeiro: Buena Vista Internationa, 2004. 1 DVD (90 min.): Ntsc, son., color.

MEMÓRIAS do cangaço. Direção: Paulo Gil Soares. Produção de Thomas Farkas. São Paulo. 1965.

A MORTE comanda o cangaço. Direção: Carlos Coimbra. Produção de Walter Guimarães Motta. São Paulo: Cinedistri LTDA, 1960. (108 min.): Ntsc, son., color.

NARRADORES de Javé. Direção: Eliana Caffé e Luís Alberto de Abreu. Produção: Bananeira Filmes. Rio de Janeiro: Riofilmes, 2003. 1 DVD (100 min.): Ntsc, son., color.

NORDESTE sangrento. Direção: Wilson Silva. Produção de Wilson Silva. Rio de Janeiro: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A., 1962. (78 min.): 35mm, son., color.

PRIMO do cangaceiro, O. Direção: Mário Brasini. Produção: Mário Del Rio. Rio de Janeiro: (85 min.): Ntsc, son., PB.

QUELÉ do pajé. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Rui Pereira da Silva. Rio de Janeiro: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros, 1969. (115 min.): 35mm, Son., color.

O SANTO guerreiro contra o dragão da maldade. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 1968. 1 DVD (95 min.): Ntsc, son., color.

SERTÃO de memórias, O. Direção: José Araújo. Produção: José Araújo e Michelle Yasmine Valladares. Fortaleza. 1996. (102 min): 35mm, Son., color.

TRÊS cabras de lampião. Direção: Aurélio Teixeira. Produção de Aurélio Teixeira. São Paulo: Fama filmes LTDA. (95 min.): 35mm, son., color.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luis Carlos Barreto, Herbert Richers Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Sinofilmes, 1963. (103 min.): 35mm, son., PB.

2000 Nordestes. Direção: Vicente de Amorim e David França Mendes. Produção: Luiz Carlos Barreto e Lúcia Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto LTDA, 2000. (70 min): Ntsc, son., color.