

GABRIELA LOPES SALDANHA

**GERAÇÃO ÁRIDO MOVIE:
O Cinema Cosmopolita dos Anos Noventa em
Pernambuco**

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

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa31g	<p>Saldanha, Gabriela Lopes. Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco. / Gabriela Lopes Saldanha. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Teoria do cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema pernambucano. I. Abreu, Nuno Cesar Pereira de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: “Árido Movie Generation: the cosmopolitan cinema of the nineties in Pernambuco”.

Palavras-chave em inglês (Keywords) : Cinema theory ; Brazilian cinema ; Pernambuco cinema.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira.

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos (suplente).

Prof^a. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (suplente).

Data da Defesa: 21-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

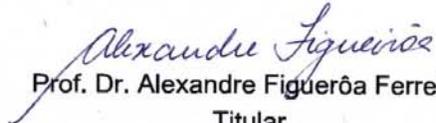
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Gabriela Lopes Saldanha - RA 68782 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Presidente



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Prof. Dr. Alexandre Figuerôa Ferreira
Titular

*Dedico este trabalho
Aos jovens dos anos 80, Leila e Leo, pela
liberdade d(e) criação.
À cidade do Recife, um retorno das
imagens que nela conheci.*

Agradecimentos

À Leila, mãe e parceira de todas as jornadas.

Ao meu pai, Leo, por fazer de Campinas novamente uma casa.

A todos os amigos e amigas que colaboraram na realização deste trabalho.

Em especial, meus avós, em Pernambuco, e em Minas Gerais.

À Salete Maldonado, Fátima Guerra, Mônica Souza, Maria Clara Di Pierro e Aparecida Neri de Souza.

Aos professores da UNICAP, pelo incentivo e colaboração nos primeiros passos para a pós-graduação.

Aos entrevistados, pela generosidade.

Ao Prof. Dr. Nuno Cesar Abreu, por acreditar no trabalho e me receber como orientanda na UNICAMP.

À Capes, por financiar parte deste trabalho.

“O que o inconsciente comunica ao consciente em termos de símbolos na experiência individual do sonho pode ser comentado pelo cinema como experiência coletiva”.

Glauber Rocha. Roma, Fevereiro de 1973.

Resumo

Com um cenário tão diverso, o Estado de Pernambuco construiu, ao longo da década de noventa e 2000, um verdadeiro pólo criativo de cinema. Isto só foi possível devido a uma rica herança cultural, às políticas de incentivo federais e estaduais, a equipamentos cada vez mais baratos e portáteis, além do estímulo nacional que ecoou em vários Estados brasileiros na fase de Retomada do cinema nacional. A partir dos filmes *Baile Perfumado* (1997), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), *Amarelo Manga* (2003), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Árido Movie* (2006), *Baixio das Bestas* (2007) e *Deserto Feliz* (2008), a pesquisa descreve o que torna a realização cinematográfica no Estado tão profícua e que acabou criando uma marca para a geração, intitulada *Árido Movie*.

Palavras-chaves: Teoria do Cinema; Cinema Brasileiro; Cinema Pernambucano.

Abstract

With so diverse scenery, the state of Pernambuco built, along the nineties and two thousands a truly creative polo of movies. That was possible due to a rich cultural heritage, of federal and statue policies of inducement, of cheaper and more portable equipment, besides the national stimulant that echoed over the several Brazilian states in the phase of national cinema reborn. From the movies *Baile Perfumado* (1997), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), *Amarelo Manga* (2003), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Árido Movie* (2006), *Baixio das Bestas* (2007) e *Deserto Feliz* (2008), the research describes what turns the movie realization in the state so profitable and that it ends creating a brand for the generation, entitled *Árido Movie*.

Key Words: Cinema Theory; Brazilian Cinema; Pernambucano Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – O cinema em Pernambuco pós-60	07
1.1. O Super 8 (geração anos setenta).....	07
1.2. <i>Árido Movie</i> (geração anos oitenta)	10
1.3. Pós-Árido (geração anos noventa).....	27
CAPÍTULO 2 – Sete longas-metragens de sucesso?	31
2.1 <i>Baile Perfumado</i>	31
2.2. <i>O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas</i>	38
2.3. <i>Amarelo Manga</i>	44
2.4. <i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i>	49
2.5. <i>Árido Movie</i>	55
2.6. <i>Baixio das Bestas</i>	63
2.7. <i>Deserto Feliz</i>	70
CAPÍTULO 3 – Do experimental ao profissional: 12 anos de <i>Árido</i>	
<i>Movie</i> (1997–2008)	79
3.1. <i>Baile Perfumado</i> : uma escola autodidata.....	84
3.2. O documentário e a fabulação em Paulo Caldas.....	87
3.3. A poética em Marcelo Gomes.....	91
3.4. Quando o filme passa a se chamar <i>Árido Movie</i>	93
3.5. A unidade em Hilton Lacerda.....	96
3.6. O caso Cláudio Assis.....	98

CAPÍTULO 4 – Uma estética e/ou uma linguagem <i>Árido Movie</i>.....	103
4.1. O contexto <i>Manguebeat</i>	103
4.2. <i>Árido Movie</i> , um rótulo questionável.....	110
4.3. Em breve nos cinemas.....	117
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 119
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 123
 ANEXOS.....	 127
Anexo I – Relação de entrevistados.....	127
Anexo II – <i>Árido Movie</i> – Uma marca sem futuro.....	129
Anexo III – Fichas Técnicas.....	133

Introdução

Este trabalho apresenta a geração de cineastas profissionais dos anos noventa, em Pernambuco, denominada *Árido Movie*. O objetivo é discutir a produção cinematográfica que compreende os anos de 1997 até 2008, e que teve como resultado a realização de sete longas-metragens premiados no circuito nacional e internacional de cinema, após um período de quase vinte anos sem o lançamento de um filme em longa-metragem no Estado.

Para isso, a pesquisa concentra a análise em dois eixos: histórico e analítico. Buscamos reconstruir o contexto que envolve a geração apresentada a partir dos realizadores: Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e Paulo Caldas, que se destacaram no cenário local por conseguirem imprimir autoria com uma lógica de produção executada dentro do Estado. O esforço coletivo inicial no projeto *Baile perfumado*, lançado em 1997, abriu as portas criativas para uma seqüência de filmes independentes.

No processo analítico, foram selecionados os longas-metragens *Baile Perfumado* (1997), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), *Amarelo Manga* (2003), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Árido Movie* (2006), *Baixio das Bestas* (2007), e *Deserto Feliz* (2008) como expoentes destes realizadores, no que concernem as questões pertinentes sob o ponto de vista técnico e narrativo da teoria do cinema.

O frutífero cenário que se apresenta compreende um período de 12 anos. Neste sentido, buscamos investigar também as relações que possibilitam identificar o recente capítulo da história do cinema pernambucano como um novo ciclo cinematográfico regional. Ao adotarmos os filmes e os realizadores como parte em comum de um sistema de produção, verificamos em que medida os direcionamentos estéticos se sobressaem e refletem uma vanguarda artística.

Para pensar sobre isso, é preciso destacar que o caso do cinema pernambucano contemporâneo aconteceu inserido em circunstâncias nacionais de mudança de paradigmas. Devido ao período de retração da produção do cinema

brasileiro com a política de cultura adotada pelo Governo Collor, o Estado de Pernambuco, através do seu pólo realizador, Recife, amargou um jejum improdutivo devido à falta de recursos, incentivos e profissionais que pudessem capacitar os interessados na atividade cinematográfica, já que não existia na cidade formação superior ou mesmo técnica na área.

Com a mudança de Governo no início dos anos de 1990 e a adoção de políticas públicas de incentivo à cultura, como a criação de editais, concursos e Leis Federais e Estaduais na área audiovisual, o cinema nacional entrava em 1995, com o lançamento do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, da diretora e atriz carioca Carla Camuratti, em um renovado fôlego produtivo chamado de ciclo da Retomada. Atrelado a isso, no cenário local, a geração dos jovens aspirantes a cineastas dos anos oitenta, havia se transformado, em geral, em jornalistas que atuavam no campo do cinema, por meio do exercício do curta-metragem.

Em 2003, o cinema nacional viveu o auge de um ciclo de sucesso iniciado na segunda metade dos anos noventa e revigorado em 2001 com a Medida Provisória 2.228, que criou a Agência Nacional de Cinema (Ancine). No primeiro ano do governo Lula, os 29 filmes nacionais lançados no circuito de exibição foram vistos por quase 22 milhões de espectadores, o que gerou uma receita de US\$ 50 milhões e a conquista de 21% do mercado.

Segundo o então titular da Secretaria do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1995 e 2001, o país produziu 167 longas-metragens, contra menos de 30 nos primeiros anos da década anterior. Estendendo-se a contabilidade até o final de 2002, chega-se ao número aproximado de 200 longas-metragens feitos e lançados durante o período da Retomada (MOISES 2002, apud ORICCHIO, 2003, p.27).

Entre 2003 e 2004, os filmes pernambucanos haviam surpreendido plateias em festivais com a qualidade de suas produções, entrando em 2005, definitivamente no mercado profissional internacional com o lançamento de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, do cineasta Marcelo Gomes, considerado nesta pesquisa como o marco divisor entre a realização experimental e profissional deste cinema regional.

Neste mesmo ano, o ciclo nacional completou 10 anos com um saldo positivo em relação à década anterior, comparando-se quantidade de realizações, diversidade regional e aumento do número de espectadores.

Com relação à temática, não se pode negar que, em sua grande parte, estes filmes possuem a busca pela reflexão de uma identidade nacional, ainda desconstruída em meio às reviravoltas econômicas e às contradições sociais. Afinal, se os filmes refletem a imagem do país, a cada ciclo é possível enxergar o exercício de superação, renovando as possibilidades desta identidade ainda em construção.

Para explicar o cinema que estava sendo feito em Pernambuco no final dos anos de 1990, é necessário recorrer à proximidade da relação que existia entre música e cinema naquele momento. Recife vivia o ápice do movimento *Manguebeat* que servia como colaborador e incentivador da tendência cinematográfica intitulada *Árido Movie*, assim batizada por Amin Stepple, cineasta e jornalista que participou do Movimento Super 8 pernambucano. O ambiente artístico gerado entre música e cinema havia criado um circuito de retroalimentação, na medida em que a música se beneficiava do cinema, utilizando-o como veículo de divulgação de trabalho. Neste aspecto inclui a composição de trilhas sonoras para tais filmes a convite dos cineastas. E para o cinema, a alimentação vinha através do gancho midiático permitido com o nome *Manguebeat* ao adotar temáticas que retratassem a cultura popular pernambucana contemporânea. Ambas as manifestações criaram os seus respectivos “manifestos”¹ para demarcar seus territórios.

No entanto, é preciso justificar que o cinema se tornou independente e manteve continuidade mesmo com a chegada de novas gerações, enquanto a música, com o trágico acidente do ideólogo do movimento *Manguebeat*, Chico Science, em 1997, teve de lutar para não perder o espaço no mercado fonográfico de projeção nacional e internacional alcançado até então.

¹ O manifesto do *Manguebeat* foi intitulado “Caranguejos com Cérebro”, escrito em 1992 pelo jornalista e músico Fred04. Já o *Árido Movie* não teve um manifesto oficial, no entanto, a matéria publicada na Revista Continente Multicultural, em abril de 2001, “*Árido Movie* – uma marca sem futuro”, escrita pelo jornalista e cineasta Amin Stepple, funcionou como um texto sistematizador do que deveria ser o *Árido Movie*, enquanto movimento cinematográfico, em paralelo ao movimento musical *Manguebeat*. Matéria disponível no Anexo II.

Durante o percurso de todo o trabalho, ao abordar os marcos históricos e as análises dos filmes, faremos referências à música como parte indispensável deste cenário cultural pernambucano, mas não estamos propondo, por meio desta pesquisa, ter como foco a relação entre música e cinema.

Portanto, só iremos detalhar o contexto do *Manguebeat* no último capítulo, pois tem como foco uma análise do termo *Árido Movie*, com relação às conotações estéticas, como movimento, ciclo, ideologia, mística, marca ou qualquer delimitador para a geração trabalhada, assim como foram as proposições adotadas no *Manguebeat*, enquanto parte de uma cena cultural urbana.

Neste cenário metropolitano dos anos de 1990, encontramos a questão do estrangeirismo como forte influenciador e sintonizador de tendências ao longo da história da cultura pernambucana. O guia literário poético, escrito por Gilberto Freyre, em 1934 – *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife* – relançado em 2007, com textos do historiador Antônio Paulo Rezende, destaca o caráter cosmopolita da região e ilustra imagetivamente esta questão como precioso subsídio.

O Recife é uma cidade que sempre conviveu com o cosmopolitismo. Sua abertura para o mar alargava horizontes, seu movimentado porto recebia muitos estrangeiros. Mesmo nos tempos iniciais da colonização portuguesa a cidade recebia muitos visitantes, alguns interessados em aqui permanecer ou apenas em realizar negócios lucrativos e voltar para suas terras. O Recife cresceu como pólo importante de atividades comerciais da região e continua até hoje favorecendo a constante presença de pessoas de fora atraindo convivências culturais marcadas pela diversidade. Constroem-se sintonias com o mundo, a cidade não fica adormecida na sua própria história (REZENDE, in: FREYRE, 2007, p. 41).

Neste sentido, o distanciamento do local estudado foi imprescindível para reflexão e observação de um centro de produção cinematográfica ativo, envolto em uma cultura popular rica e dinâmica, permeado por diversas gerações em atividade neste momento. Para compor a fundamentação teórica, as entrevistas com os principais representantes desta geração serviram como fonte primordial na

construção deste trabalho, pois compõem o referencial teórico ainda escasso para refletir o recente período em questão. A compreensão por parte de quem vive esta efervescência *in loco* nem sempre se traduz em progresso, devido às dificuldades de financiamento, realização e distribuição.

Com relação à estrutura do trabalho, no primeiro capítulo resgatamos a história do cinema pernambucano, após os anos de 1960, como forma de mapear as gerações que se seguiram até os anos de 1990. Já o segundo capítulo é dedicado a análise fílmica dos sete longas-metragens selecionados. Para, em seguida, no terceiro capítulo nos debruçarmos sobre cada um dos cinco realizadores especificamente no percurso percorrido entre a produção experimental até o modo de produção profissional, enfocando os aspectos criativos pertinentes a cada um deles. E finalmente, no quarto capítulo, anteriormente citado, trataremos da discussão sobre o *Árido Movie* como expressão, de acordo com a visão dos entrevistados. Apresentaremos também a geração dos anos 2000 que, já ao entrar no circuito cinematográfico profissional, em nada, do ponto de vista temático e estético, dialoga com a geração *Árido Movie*.

Com isso, esperamos contribuir com a descrição de um campo de produção cinematográfica regional particular, com o caso do Estado de Pernambuco, capaz de abrigar uma variedade criativa dotada de liberdade estética a se estender pelas próximas gerações.

Capítulo 1. O cinema em Pernambuco pós-60

A história do cinema pernambucano sempre foi marcada por ciclos de produções efervescentes nos meios intelectuais e até mesmo populares, com início no começo do século XX, quase simultaneamente à criação do próprio cinema. Primeiro surgiu o Ciclo do Recife² na década de vinte, em seguida, na década de quarenta tem início um novo levante com o cinema falado, mas só com o Ciclo do Super 8, nos anos de 1970, as produções voltam a crescer. Nos anos de 1980 e 1990 encontramos um cenário diversificado, marcado pela produção de curtas-metragens, mas não tão produtivo como os anteriores, seria o aquecimento para um novo ciclo que veio surgir oficialmente em 1997 com o lançamento do filme *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, dentro do período de Retomada do cinema nacional.

1.1.O Super 8 (geração anos setenta)

Para situar o debate dos anos de 1990, identificamos na geração de setenta, algumas importantes produções que influenciariam o início da atividade profissional das próximas gerações. Dois jornalistas da geração de sessenta, Celso Marconi e Fernando Spencer, foram os primeiros a usar a bitola do Super 8 como atividade profissional. Além disso, acumulavam a função de críticos de arte no *Jornal do Comercio e Diario de Pernambuco*, respectivamente, no Recife.

Com este começo da popularização dos equipamentos cinematográficos, outros jovens estudantes de Jornalismo, intensificaram a experimentação do cinema com pequenos filmes. São eles: os jornalistas da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) Geneton Moraes Neto, Paulo Cunha e Amin Stepple; o artista plástico Paulo Bruscky e o poeta Jomard Muniz de Brito.

² Ver sobre o Ciclo do Recife em *Relembrando o Cinema Pernambucano*, 2006, escrito por Paulo Cunha. O pesquisador enfoca o período de 1923 a 1931, principalmente os mais de 50 artigos escritos por Jota Soares sobre o cinema da década de vinte. Ver também em *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*, 2000, escrito por Alexandre Figueirôa.

Um marco para a década de setenta foi a realização da II Jornada Nordestina de Curta-Metragem de Salvador, em 1973. A mobilização pernambucana foi intensa para o Festival, inscrevendo 11 filmes, sendo a segunda maior participação. Deste total sete foram selecionados para a mostra competitiva e os outros quatro foram exibidos dentro da grade da programação. O filme pernambucano *Missa do Vaqueiro* (1973), do diretor paraibano Hugo Caldas foi premiado com o segundo lugar. O pesquisador Alexandre Figueirôa, atenta para a importância do encontro.

A participação na Jornada representou um grande estímulo para os realizadores. Naquele ano, eles passaram a tomar contato com as grandes questões do cinema em que se incluía a crescente produção alternativa com o Super 8 por todo o País. Foi na Jornada que se criou a Associação Brasileira de Documentaristas, primeiro passo para a elaboração de uma legislação de mercado para o curta-metragem brasileiro, e onde se iniciou o processo de aceitação do Super 8 como um veículo legítimo da arte cinematográfica (FIGUEIRÔA, 2006, p. 51).

Paralelo ao Ciclo do Super 8, no Recife, o cenário nacional vivia o fim do Cinema Novo e a força do Cinema Marginal. Sobre as relações entre o Cinema Novo, movimento tão profícuo para o período, e o cinema pernambucano, destacamos alguns fatores que os distanciavam. Em entrevista de Celso Marconi para Alexandre Figueirôa:

Para Celso Marconi, o que ocorreu no Recife como movimento era o fato de as pessoas fazerem Super 8 tentando recuperar as propostas do Cinema Novo com a produção voltada para um cinema de expressão da cultura local. Porém, é preciso ressaltar que, embora Glauber Rocha fosse citado com frequência e bastante admirado pelos superoitistas, o Super 8 local não se engajou em um projeto estético e ideológico da dimensão do Cinema Novo. Para o grupo de cineastas independentes, como Jomard Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto e Amin Stepple, não houve movimento. Segundo eles, a condição básica para a existência de um seria a consciência de um conjunto de idéias em comum, ou em conflito, juntamente com o debate a partir desses atritos e aproximações, mais isso não existia. Não havia uniformidade de temática na produção de filmes Super 8 que configurasse realmente a existência de um movimento cultural (FIGUEIROA, 2006, p. 67).

De todo modo, o ciclo do Super 8 pôde ser caracterizado muito mais como um movimento de cinema amador, porém deixou sua marca ao longo de 11 anos de existência, podendo ser datado de 1973 e 1983, quando conseguiu produzir e reunir cerca de 200 filmes.

Um capítulo interessante na história do ciclo do Super 8, em Pernambuco, se deve à formação do Grupo 8, em 1977, por todos os interessados e realizadores da bitola no Estado. O Grupo foi presidido pelo jornalista e cineasta Fernando Spencer que conseguiu realizar, entre outras iniciativas, o “Festival de Cinema do Super 8 do Recife” por três anos, de 1977 a 1979, sempre no mês de novembro. Em 1978, o Grupo contou com a promoção da Embrafilme e do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais para promover o Festival, adquirindo respaldo para o conflito travado com a *Kodak* pela profissionalização da atividade cinematográfica com o fornecimento de materiais de insumo.

O fim do Super 8 é marcado pelo filme *Morte no Capibaribe*, em 1983, dirigido pelo então jovem estudante Paulo Caldas. Integrantes do Ciclo, como Amin Stepple, Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, acabaram seguindo o caminho do vídeo e foram trabalhar na Rede Globo Nordeste de Televisão. Na visão de Stepple, a mudança acabou sendo uma transição profissional positiva, pois coincidia com o processo de abertura política do país, logo de popularização da televisão brasileira. Em depoimento para a pesquisa, Stepple relata:

Levamos nossa experiência para Globo, eu e Geneton, sobretudo. Eram reportagens numa espécie de mix, tinha um pouco de tudo, misturava jornalismo, linguagem superoitista, cinema de vanguarda e vídeo arte. Eram trabalhos com 10, 12 minutos dentro da programação entre meio-dia e uma hora.³

A questão que se coloca, para além das contribuições historiográficas que o Super 8 iria deixar às futuras gerações de amantes do cinema pernambucano, é a promoção de uma atividade artística feita basicamente por um camada social elitizada com acesso a essa nova e portátil tecnologia que surgia com o Super 8.

³ STEPPLE, Amin. Recife, 10 de setembro de 2008.

Assim resume Figueirôa: “A liberdade criativa do Super 8 deu sentido ao ócio dos filhos da classe média” (FIGUEIROA, 1994, p.204).

A constatação é suficiente para entender a geração que se segue ao Super 8, mais uma vez advinda do ambiente acadêmico dos cursos de Jornalismo da região e ansiosa por movimentar o campo cinematográfico no Estado.

1.2. **Árido Movie (geração anos oitenta)**

O processo político que se seguiu nos anos oitenta até o Governo Collor⁴, interrompido em 1992 através do *impeachment*, foi de recessão da produção cinematográfica no Brasil. No campo da cultura, o Governo Collor instituiu uma política que modificaria todo o trabalho desenvolvido ao longo dos quarenta anos pelos Fóruns Nacionais de Secretários de Cultura. Além de destituir as principais fundações de cultura do País - Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), Fundação Cultural Palmares (FCP), Pró-Memória, Pró-Leitura, Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME) – extinguiu o Ministério da Cultura (MinC), revogou a Lei Sarney e violou, através de decreto, a Lei do Direito Autoral. O MinC perdeu seu *status* de ministério e retrocedeu à condição de Secretaria de Cultura.

No entanto, o panorama internacional dos anos noventa alcançava o auge da Indústria Cultural. E o Brasil, então país de Terceiro Mundo, não poderia ficar de fora, afinal, Collor foi eleito sob promessas de modernização, apostando na abertura de mercados para o produto internacional, principalmente os eletrônicos.

Paralelo a este cenário, a chegada do vídeo cassete aos ambientes domésticos, em meados dos anos de 1980, deu continuidade ao processo de produção caseira das realizações em Pernambuco. A nova geração de jornalistas

⁴ O governo de Fernando Collor de Mello durou de 1990 até 1992. Collor foi o primeiro presidente brasileiro eleito pelo voto direto, após o Regime Militar. Seu governo ficou conhecido pelo Plano Collor, medidas econômicas de combate à inflação que utilizaram como artifício o confisco das poupanças e dos cofres públicos. Além disso, promoveu a abertura de mercado nacional para os produtos importados. Em seguida a uma série de escândalos envolvendo o Governo Collor, como o esquema PC, que, entre outras falcaturias escondiam a sonegação de impostos, o desvio de verbas públicas e o monopólio de conglomerados de comunicação, Collor foi deposto do cargo político por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) e pela pressão popular, por meio de *impeachment*, ou impugnação de mandato.

composta por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, da UFPE, Hilton Lacerda, da UNICAP, juntava-se aos estudantes de Economia Cláudio Assis e ao estudante de Engenharia e Jornalismo, Marcelo Gomes, além de outros interessados na sétima arte, em atividades promovidas por cineclubes, uma vez que não existia no Estado nenhum curso profissional de Cinema. Aliás, não existia escola de cinema no Nordeste. No Brasil dos anos de 1980, praticamente só três universidades ofereciam o curso de graduação em Cinema, a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade de Brasília (UNB).

A geração reunia-se principalmente no cineclube Jurando Vingar, fundado em 1987, em funcionamento na Fundação Joaquim Nabuco, organizado pelos interessados em cinema desta geração⁵. Outro local que agregou os interessados em conhecer sobre a História do Cinema entre os anos oitenta e noventa foi a residência do engenheiro Lula Cardoso Ayres Filho, um dos maiores colecionadores de filmes mudos do Brasil⁶.

Apostando no exercício do Super 8, como escola cinematográfica, e no vídeo, como meio de exibição barata, os então aspirantes a cineastas realizaram diversos curtas-metragens, alguns como produções independentes, outros com a colaboração dos colegas. A catalogação seguinte apresenta as principais realizações até 1997, ano de lançamento do primeiro longa-metragem desta geração, o filme *Baile Perfumado*:

Cláudio Assis: Nascimento 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)

⁵ O nome Jurando Vingar é uma homenagem à famosa película de Ari Severo, rodada em 1925 durante o Ciclo do Recife. O cineclube Jurando Vingar durou quatro anos, mas seu espaço se consolidou como o futuro *Cinema da Fundação*, aberto em 1999, e que permanece como a grande sala de cinema de “arte” do Recife.

⁶ O engenheiro possui cerca de três mil títulos a disposição dos interessados, na Cinemateca do Instituto Lula Cardoso Ayres, criado em homenagem ao seu pai, o pintor Lula Cardoso Ayres, no bairro de Piedade, em Jaboatão do Guararapes, cidade da Região Metropolitana do Recife.

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 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)

Marcelo Gomes: Nascimento 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)

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)

Para estimular a produção local foi criada por Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Samuel Holanda, Cláudio Assis, Valéria Ferro e Adelina Pontual, o grupo Van-Retrô. A equipe propôs dois curtas representativos, *Biu-Degradável* e *Padre Henrique: Um*

Assassinato Político. A idéia para o nome do grupo partia de uma proposta de valorização de estéticas de vanguarda aliada à influência do cinema clássico, ou para este grupo, “retrógrado”.

Biu-Degradável não saiu do roteiro, mas virou assunto recorrente entre as rodas de conversa dos interessados em cinema na cidade. O curta abordaria a história de um homem “ingerido” pela prática do consumo. Já *Padre Henrique: Um Assassinato Político* pôde ser concluído, sendo inclusive, premiado em um concurso de roteiros da EMBRAFILME. Toda a equipe do Van-Retrô esteve envolvida na realização do curta e coube a Cláudio Assis a direção. Em cunho ficcional, o curta tratou do episódio do desaparecimento e morte do padre Henrique, aliado do arcebispo de Recife e Olinda, Dom Hélder Câmara, em 1969, perseguido pelo Governo Militar.

Paulo Caldas pode ser considerado um dos realizadores mais ativos ainda nos anos de 1980, conseguindo inclusive rodar três curtas – *Morte no Capibaribe* (1983); *Nem Tudo São Flores* (1985); e *O Bandido da Sétima Luz* (1986). Este último o de maior destaque, uma homenagem ao cineasta Fernando Spencer.

Nos anos de 1990, com a criação das leis de incentivo à cultura, o Estado de Pernambuco seguiu com a sua contribuição criando o concurso de roteiro, Ari Severo, que logo depois se uniria ao concurso Firmo Neto, em 1993, com apoio da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE). O ano de 1993 também foi marcado pela criação da produtora olindense Parabólica Brasil, por Cláudio Assis, Marcelo Gomes e Adelina Pontual.

A equipe da Parabólica rodou vários curtas-metragens, entre eles, os mais representativos são sobre a temática da cultura popular: *Samydarsh, Os Artistas de Rua* (1993); *Soneto do Desmantelo Blues* (1993); e *Maracatu, Maracatus* (1995).

Samydarsh é um documentário urbano sobre os artistas marginais das ruas do Recife. O tema virou música em 1996, no CD Afrociberdelia, da banda Chico Science & Nação Zumbi. A música, de conotação instrumental, apresenta letra dita como diálogo oculto, e fala da inconstância dos que mendigam pelos bares em

busca de trocados e reconhecimento de sua arte. No mesmo clima em que se baseou o curta.

(diálogo oculto: "Algum de nós
algum de nós vai ter que comprar
quem vai dar o troco?
é preciso contar
mas o dinheiro vai ficar sobre a mesa
ali, empilhado e sujo
até que lhe dêem outro nome
ou, quem sabe, possa sumir
por descuido de alguém
por esperteza ser enfiado no bolso
sujo e, agora, amassado
e, aos poucos, de esquina em esquina
as notas serão sacadas
uma por uma
um pastel, uma cerveja, um suborno
flores, uma aposta, putas, sonhos...
Quem mandou você falar de mim?
(...) Aí, lôco!")⁷

Soneto do Desmantelo Blues (1993) é o curta-metragem de estreia de Cláudio Assis como idealizador de um projeto. Filmado em preto e branco, traz uma encenação poética sobre vida e obra do poeta Carlos Pena Filho. O curta é uma livre adaptação do poema *Soneto do Desmantelo Azul* (2000).

Então, pinte de azul os meus sapatos
por não poder de azul pintar as ruas,
depois, vesti meus gestos insensatos
e colori, as minhas mãos e as tuas.
Para extinguir em nós o azul ausente
e aprisionar no azul as coisas gratas,
enfim, nós derramamos simplesmente
azul sobre os vestidos e as gravatas.
E afogados em nós, nem nos lembramos
que no excesso que havia em nosso espaço
pudesse haver de azul também cansaço.
E perdidos de azul nos contemplamos
e vimos que entre nós nascia um sul
vertiginosamente azul⁸.

⁷ Samidarish. CD *Afrociberdelia*. Chico Science e Nação Zumbi, 1996.

⁸ EDILBERTO, Coutinho. *Os Melhores Poemas de Carlos Pena Filho*. Ed. Global, 4ª. Ed. São Paulo, 2000.

Antes de vir para o Recife, Cláudio Assis participou de grupos de teatro e cineclubes em Caruaru, cidade onde nasceu. O curta carrega essas referências iniciais do diretor, numa homenagem a várias figuras do universo da cultura popular nordestina, como o folguedo do Cavalo Marinho, típico desta região do Agreste pernambucano.

Em 1995, foi a vez de Marcelo Gomes ir para a direção e conduzir o projeto *Maracatu, Maracatus*. O filme foi o vencedor em três categorias no Festival de Brasília do mesmo ano, Melhor Curta-Metragem em 35 mm, Melhor Som Direto e Melhor Ator para Jofre Soares. O ator alagoano Jofre Soares, inclusive, falecido no ano de 1996, trabalhou ativamente nas grandes produções cinematográficas nordestinas. Esteve presente em mais de 100 filmes nacionais, tendo sua estreia em 1963, em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

Em *Maracatu, Maracatus*, Jofre interpreta o velho que conduz a tradição dos artesãos do Maracatu. Gomes apresenta o curta como um documentário de ficção onde explora o universo do maracatu rural da Zona da Mata Pernambucana na luta pela permanência da cultura popular face às interferências midiáticas. Na seqüência de abertura, Mestre Salustiano, artesão e tocador de rabeca, interpreta a si mesmo. A cena apresenta uma equipe de gravação, guiada pelo jornalista Beto Resende, também personagem de metalinguagem, chegando a um lugarejo típico da Zona da Mata para filmar uma suposta casa de “brincantes” do Maracatu. O diálogo que se trava antes dos créditos iniciais é o seguinte:

(Jornalista orienta equipe de gravação)

- Peruca, detalhe de lança, rostos, as pessoas...

(Mestre Salustiano)

- O que é, você quer vir filmar aqui? O Maracatu?! Chega de exploração rapaz. Vem gente do exterior aqui roubar minha paciência aqui. Filma meu maracatu, leva pro exterior, vende a filmagem e aqui não traz nada pros homens viver. Artista popular vive morrendo de esmola. Porque vocês são acostumados a filmar a gente aqui, usar “nós” e ir embora. Por isso que eu tô dizendo, “se suma” mesmo, que eu nem quero ver televisão aqui. Tá conversando⁹!

⁹ GOMES, Marcelo. *Maracatu, Maracatus*, 1995.

A fotografia do filme exalta as cores fortes e vibrantes da indumentária do Maracatu Rural. Lantejoulas coloridas brilhantes e o forte sol nordestino contrastam com as batidas da percussão. O curta também foi premiado com a Melhor Fotografia no trabalho de Jane Malaquias, em 1995, no Festival de Cinema de Cuiabá.

O sincretismo religioso está presente e marca o lugar da cultura popular no filme. Em *Maracatu, Maracatus*, as três correntes da origem brasileira – negra, branca e indígena – se apresentam de maneira harmônica em suas crenças. O batismo do brincante de Maracatu acontece em um terreiro de Preta Velha, em meio a santos católicos. A apresentação dos diversos Maracatus nas ruas de Olinda – Maracatu Rural, Maracatu de Baque Solto e Maracatu de Baque Virado – carregam as referências indígenas e africanas dando passagem ao cortejo católico.

No entanto, o personagem de Jofre atenta para o aspecto político da cultura:

Maracatu nasceu no canavial junto com os índios, os caboclos e os negros africanos escravos. Maracatu não é só brincadeira. Maracatu é o grito do índio, do escravo. O grito que sai daqui de dentro contra as maldades do homem branco. Maracatu também é guerra¹⁰.

Vale incluir a observação que 10 anos depois, em 2004, é lançado o curta-metragem *O Homem da Mata*, de Luiz Antônio Carrilho, também sobre a temática do Maracatu Rural e a brincadeira do Cavalo Marinho. O curta foi bem recebido pela crítica e ganhou alguns prêmios. Segue na mesma linha de argumento que *Maracatu, Maracatus*, com cuidado redobrado na fotografia colorida oferecida naturalmente pelas vestimentas e evoluções do Maracatu. Para este filme foi escolhido um personagem central que conduz o curta numa espécie de ficção-documental, o canavieiro e artista popular José Borba da Silva.

Ainda em 1995, outro curta pernambucano ganhou destaque nacional, *That's a Lero-Lero*, de Amin Stepple e Lírio Ferreira. Vencedor de Melhor Fotografia nos Festivais de Gramado e Brasília e, em Cuiabá, em 1996, para a paulista Kátia Coelho, que começava a carreira profissional como fotógrafa em cinema. O roteiro

¹⁰ Idem.

pode ser rodado como consequência positiva do primeiro Concurso de Roteiros promovido pelo Governo de Pernambuco, o Ari Severo. As filmagens aconteceram em 1994, durante setes dias no mês de junho, sempre no período da noite.

Amin Stepple conta que a ideia para o roteiro surgiu a partir de uma série de artigos publicados pelo jornalista, Caio Souza Leão, no *Jornal do Comercio*, onde relatava suas impressões sobre a passagem do cineasta americano Orson Welles pelo Recife durante as gravações do inacabado *It's All True* no Brasil. A partir de conversas com o jornalista, Stepple e Ferreira, criaram o mote para o curta, uma noite de boemia entre Welles e artistas locais pelas ruas do centro do Recife.

Com relação às opções estéticas adotadas em *That's a Lero-Lero*, em entrevista para a pesquisa, Stepple em depoimento relata que houve uma tentativa de renovação da linguagem que se desenvolvia no cinema nacional até então. O momento era propício para ousar.

Havia uma grande mobilização cultural na época. Houve uma coincidência muito boa também, eu me lembro como se fosse hoje, as filmagens foram feitas em pleno início do Plano Real. Havia estabilização, havia uma expectativa boa no país. Tinha acabado a inflação, tava iniciando uma moeda nova, havia uma esperança muita legal, um clima bom. (...) Nós partimos de uma linguagem impressa de jornal para uma linguagem de cinema, inovadora, buscando uma cinematografia leve, dando liberdade para a montagem e para a fotografia, mais impressionista, bem de contraste¹¹.

Para destacar o contraste proposto pela dupla de realizadores, o filme foi feito em preto e branco, marcado por planos-sequências em homenagem ao cinema clássico. Na abertura, a câmera segue lentamente até o interior de uma antiga geladeira que exhibe imagens projetadas do filme *Aitaré da Praia* (1925), dirigido por Gentil Roiz à convite de Ari Severo, acompanhada pelo som do projetor. Stepple fala das suas intenções ao trazer essas colagens para *That's a Lero-Lero*:

A gente buscou fazer uma linguagem diferenciada, uma linguagem mais ousada daquela imagem tradicional, comercial. A abertura de *That's a lero-lero* mesmo, foi muito interessante, a geladeira foi uma homenagem ao

¹¹ STEPPLE, Amin. Recife, 10 de setembro de 2008.

cinema doméstico, ao Rucker Vieira, o cara (fotógrafo) de Aruanda que era nosso amigo e ao Super 8 também¹².

Em entrevista diz, inclusive, que a sequência de abertura do longa-metragem *Baile Perfumado* (1997) foi inspirado nos planos-sequências do roteiro de *That's a Lero-Lero* que exploravam tanto a fotografia escura, como a movimentação em cena (STEPPLE, 2008).

O filme foi rodado em 16 mm e permanece até hoje restrito a pequenas exposições. No entanto, carrega um valor histórico inicial para o que viria a se popularizar como a safra de filmes da geração *Árido Movie*¹³.

Ainda no início dos anos de 1990 encontramos em plena atividade a dupla de *videomakers* formada pelo jornalista Hilton Lacerda e o *designer* Hélder Aragão, também conhecido como DJ Dolores. Juntos formaram a parceria Dolores & Morales que produziu boa parte dos videoclipes para as bandas da cena recifense do “gênero” mangue. Para a banda Mundo Livre S/A, por exemplo, a dupla realizou *Homero, O Junkie* (1992) e *Samba Esquema Noise* (1995). Em 1996, a dupla trabalhou com a banda Mestre Ambrósio na música *Se Zé Limeira Sambasse Maracatu*. E com Chico Science & Nação Zumbi filma *Maracatu de Tiro Certo* (1993).

Hélder Aragão seguiu na carreira artística como DJ e em paralelo produzindo trilhas sonoras para o cinema nacional, especialmente o cinema pernambucano, além de trabalhar com trilhas para teatro e espetáculos de dança. Com trabalho de destaque para os longas-metragens *O rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé; e *A Máquina* (2006), de João Falcão, também realizou a trilha para a peça que originou o filme.

¹² Idem.

¹³ Para isso, contamos com entrevistas realizadas com os cineastas envolvidos nos filmes desta geração, atores e críticos de cinema a respeito do rótulo *Árido Movie*. É unânime o reconhecimento do termo, mesmo assim, as opiniões se dividem quanto a sua correta utilização e validade. Sobre este aspecto iremos tratar no Capítulo 4, após análise fílmica dos longas-metragens que se seguem ao *Baile Perfumado*.

Com a experiência dos projetos realizados na dupla Dolores & Morales, entre outras atividades paralelas, a carreira de Hilton Lacerda começou a se moldar como a de um promissor roteirista que veio a se tornar a partir do *Baile Perfumado*. Em 1998, co-dirigiu *Simião Martiniano, o Camelô de Cinema*. O curta-documentário, uma parceria com a jornalista e cineasta pernambucana, Clara Angélica, trouxe à tona um personagem singular do cinema amador do centro do Recife, o camelô, roteirista, ator e diretor Simião Martiniano¹⁴.

Esta geração jovem nos anos de 1980, que se transformaria em realizadores profissionais do cinema nacional nos anos de 1990, foi composta também por outros nomes além dos cinco enfocados na pesquisa, no entanto, apenas Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis, Marcelo Gomes e Hilton Lacerda conseguiram produzir em escala periódica e ter seus filmes exibidos no circuito comercial, permitindo que um público maior tivesse acesso às suas obras.

Outros representantes da geração pernambucana de 1980 migraram para o Sudeste entre o final de 1980 e começo de 1990, caso de Guel Arraes, João Falcão e Heitor Dhalia. Os cineastas citados construíram igualmente carreiras cinematográficas profissionais de destaque no circuito nacional, contudo, isolados de um grupo regional. O trabalho dos migrantes, em algumas obras, perpassa pela temática da identidade pernambucana, em certa medida, com referências à cultura popular, mas não há uma linha de produção local e de roteiro que se reveze da mesma forma como acontece com os cinco realizadores destacados na pesquisa – Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e Paulo Caldas.

Um exemplo é o recifense Heitor Dhalia, o mais jovem da geração. Nascido em 1970, mudou para São Paulo, em 1993, para trabalhar com publicidade. Após uma larga experiência em redação e criação de vídeos comerciais, deu início a carreira cinematográfica, oficialmente em 1999, como assistente de direção de

¹⁴ O curta alcançou projeção nacional e foi o vencedor da categoria no II Festival de Cinema do Recife, em 1998. Com isso, o cineasta-personagem Simião Martiniano conseguiu ultrapassar a barreira local e teve seus mais de oito filmes exibidos em mostras pelo Brasil. No entanto, a produção do camelô permaneceu, ainda nos anos 2000, como artesanal. Sua realização concentra-se em vídeos de ação ditos *western sertanejo* e *kung-fu* pernambucano, vendidos por ele mesmo em uma banca que se tornou ponto turístico no centro da cidade do Recife quando se procura por fitas em VHS dita como produção caseira, filme B.

Aluizio Abranches, em um *Copo de Cólera*. Em 2004, realiza o primeiro longa-metragem como diretor, *Nina* (2004), inspirado no romance russo Crime e Castigo, de Fiodor Dostoievski. Na seqüência veio o excêntrico *O Cheiro do Ralo* (2006), adaptação da obra de Lourenço Mutarelli, vencedor como Melhor Filme escolhido pelo júri e crítica no Festival de Cinema de São Paulo. E, em 2009, exibiu *À Deriva*, na mostra *Um Certo Olhar*, no Festival de Cannes. Ou seja, o que se pode perceber na filmografia de Dhália, com relação à ambientação, atores e argumentos, é que sua filmografia não incorporam os valores e marcas da herança cultural nordestina.

O curta-metragem *Conceição* (1999) é a única realização de Dhália que exhibe contornos regionais. Inclui atores locais, narrativa e locações próprias do Recife. A história é baseada em um conto de Wilson Freire, médico pernambucano e também parceiro de Dhália, no roteiro do filme *As Três Marias* (2002), dirigido mais uma vez por Aluizio Abranches. *Conceição* apresenta o encontro de universos marginais. Uma dupla de fugitivos, interpretada por Aramis Trindade e Cláudio Assis, fica encarregada de roubar vestidos de noivas para duas prostitutas, personagens de Magdale Alves e Mônica Pantoja, que conhecem ao sair do presídio. O pedido das prostitutas é o pagamento da promessa que cumprem na tradicional romaria de subida ao Morro da Conceição.

A linguagem do filme é carregada de referências publicitárias, típicas da década de noventa, com narrativa veloz e entrecortada, cores quentes, cartazes e anúncios de uma tipografia estilo “para-choque de caminhão”. O Recife é apresentado por meio através de enquadramentos da visão frontal de um táxi. O destaque em *Conceição* está nas imagens da tradicional festa religiosa em homenagem à Nossa Senhora da Conceição.

Neste aspecto, a tendência para a exaltação de uma imagem do Recife marginal e decadente foi explorada por outro curta do mesmo ano, *Texas Hotel*¹⁵ (1999), de Cláudio Assis, ensaio de origem para o primeiro longa-metragem do diretor, *Amarelo Manga* (2003).

¹⁵ *Amarelo Manga* (2003) será abordado no Capítulo 3.

Já a carreira do cineasta Guel Arraes aconteceu fora do Estado devido a condições políticas inicialmente vivenciadas por sua família. Seu pai, Miguel Arraes, governador de Pernambuco por três vezes (1962-1964, 1983-1987 e 1994-1998), sofreu perseguição política durante a ditadura militar e teve que abdicar do posto e se exilar na África durante 14 anos (1965-1979). Assim, o cineasta acabou morando na Argélia e na França, onde fez o curso de Antropologia e chegou a integrar o Comitê do Filme Etnográfico, nos anos de 1980.

No Brasil, adotou o Rio de Janeiro como residência e foi um dos primeiros pernambucanos da geração de oitenta a construir uma carreira consolidada na atividade audiovisual. A partir dos trabalhos que desenvolveu na televisão brasileira, deu início a uma linguagem moderna e atualizada, com referências diretas à cultura pop. Programas como *TV Pirata* e *Armação Ilimitada*, ainda nos anos de 1980, em parceria com o diretor de televisão e cineasta gaúcho Jorge Furtado, trouxeram para o cotidiano dos telespectadores a possibilidade de acompanhar séries de TV em um novo formato, jovem e brasileiro, com diálogos rápidos e um humor de referências ao universo audiovisual contemporâneo.

No cinema, Guel Arraes realizou, entre outros trabalhos, um conjunto de filmes com temáticas nordestinas e de grande apelo popular – *O Auto da Compadecida* (2000); *Lisbela e o Prisioneiro* (2003); e *O Coronel e o Lobisomen* (2005).

A crítica que se faz à cinematografia de Guel Arraes é justamente com relação à linguagem televisiva dentro do cinema, isso se reflete na escolha dos atores, no excesso da canção das trilhas sonoras e na medida adotada de um certo humor quixotesco da população nordestina. E o contraponto do cinema deste diretor em relação à geração *Árido Movie*, é a falta de reflexão para suas narrativas. Mesmo assim, a relação de confiança e competência adquirida por Guel Arraes junto à grande indústria do audiovisual brasileiro, Rede Globo, permitiu que suas criações alcançassem boa parte da malha de cinemas do país, garantindo que um grande número de pessoas tivesse acesso aos seus filmes.

Outro parceiro de Guel Arraes é o pernambucano João Falcão. Formado em Arquitetura, no entanto, fez carreira como escritor e produtor de teatro no final dos anos oitenta, no Recife. Logo depois, mudou-se para o Rio de Janeiro e estabeleceu o foco como roteirista dos filmes de Guel Arraes, citado anteriormente. Entre as realizações de Falcão para o teatro estão os elogiados e premiados trabalhos: *Um Pequenino Grão de Areia* (1983), *A Dona da História* (1998), *Uma Noite na Lua* (1999), e *A Máquina* (2000), que em 2006 vira filme.

A Máquina, o filme, conta a história de um rapaz sertanejo que constrói uma máquina do tempo para realizar os desejos de sua amada. Neste caminho, encontra personagens visionários que falam sobre sua relação com o tempo. O longa-metragem também adotou uma linguagem regional e televisiva. As cenas da vila em que mora Karina, personagem de Mariana Ximenes, são todas em estúdio, mesmo as imagens externas, numa espécie de criação do imaginário do sertão. O sotaque adotado pelos personagens, não-nordestinos, especialmente, é caricato e remete imediatamente mais uma vez aos clichês maneiristas de identificação com o Nordeste.

No percurso de apresentação da geração pernambucana dos anos de 1980 e 1990 também encontramos mulheres como realizadoras. As mais representativas são: Adelina Pontual, Cecília Araújo, Clara Angélica e Kátia Mesel, que na verdade deu início a profissão de cineasta ainda com a geração do Super 8 nos anos de 1970.

Formada em Arquitetura, Mesel fez alguns cursos de cinema em Paris, trabalhou como assistente de Nelson Pereira dos Santos na série *Casa Grande e Senzala*. A cineasta construiu uma carreira focada no documentário possuindo uma rica filmografia em curta-metragem, entre eles, *Recife de Dentro Pra Fora* (1997). O curta é considerado um documentário poético sobre o rio Capibaribe, inspirado no poema *Cão Sem Plumagem*, de João Cabral de Melo Neto, musicado nas vozes de Geraldo Azevedo, Elba Ramalho e Zé Ramalho. Ganhou cerca de 25 prêmios, a exemplo do Cora Coralina no I FICA, Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, realizado em Goiás.

Cabe a referência que 1997 foi o ano de lançamento do *Baile Perfumado* no I Festival de Cinema do Recife, ou seja, ano em que todas as atenções se voltaram para o marco inicial da retomada pernambucana cinematográfica no formato para longa-metragem. O projeto *Recife de Dentro Pra Fora*, existia desde 1987, quando foi feito o roteiro, mas só em 1996 pode ser filmado, com o financiamento do Governo do Estado e do grupo empresarial Bompreço.

Numa tentativa de discutir o cinema feito fora do pólo cinematográfico brasileiro, Rio de Janeiro e São Paulo, Mesel realizou o vídeo *Fora do Eixo* (2008). O documentário apresenta entrevistas com produtores culturais, realizadores e representantes políticos do audiovisual nacional. As entrevistas foram gravadas nos bastidores do Cine PE- Festival do Audiovisual, no Recife.

Em 2007, Mesel lançou seu primeiro longa-metragem, *O Rochedo e a Estrela*, onde traça o panorama da presença judaica em Pernambuco no século XVII até a fundação da cidade americana de Nova Iorque. O filme exhibe belas imagens e foi bem distribuído em festivais e associações da cultura judaica, mas não chegou a ser lançado no circuito comercial.

Já a pernambucana Adelina Pontual foi a grande parceira feminina da geração *Árido Movie*. Sócia da produtora Parabólica Brasil, com Marcelo Gomes e Cláudio Assis, teve extensa participação em praticamente todos os curtas-metragens realizados pelos cinco diretores destacados na pesquisa, além de ter trabalhado como assistente de direção de Paulo Caldas e Lírio Ferreira no *Baile Perfumado* (1997).

Seguindo a tradição pernambucana, formou-se em 1986 em Comunicação Social, pela UFPE; em 2001, foi para Cuba cursar a Escola Internacional de Cinema e TV, em San Antonio de Los Baños. Seu filme mais expressivo é *O Pedido* (1999), no qual lança a atriz fetiche da geração *Árido Movie*, Hermila Guedes. Como continuista, trabalhou em mais 10 de longas-metragens nacionais, a exemplo de *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), ambos dirigidos por Walter Salles.

Outras duas mulheres aparecem neste cenário da cinematografia pernambucana dos anos de 1990: Cecília Araújo e Clara Angélica. Com produção voltada para o campo das artes plásticas, Cecília Araújo ficou conhecida pelo curta-metragem *Vitrais* (1999), uma delicada apresentação das obras da vitralista francesa, radicada no Brasil, Marianne Perreti. Seu primeiro trabalho na direção foi com o videoclipe, *MinDaí* (1998), da banda pernambucana Matalanamão. O vídeo foi realizado por meio da Parabólica Brasil e fez parte do trabalho que a produtora vinha realizando com a comunidade do Alto José do Pinho (bairro da periferia do Recife) e suas bandas de rock e vertentes, como a Matalanamão e a Devotos (do Ódio).

A também jornalista Clara Angélica, tem sua carreira pautada na produção de vídeos e na direção de programas de televisão. Para o cinema, idealizou o projeto, já citado, sobre *Simião Martiniano, o Camelô de Cinema*, onde desenvolveu uma rica pesquisa em parceria com Hilton Lacerda.

Mesmo assim, as mulheres pernambucanas, assim como outros realizadores desta geração, não conseguiram ultrapassar a barreira regional e continuar a produzir em escala para longa-metragem. Já no campo da atuação, Pernambuco gerou visibilidade para o trabalho de duas atrizes, Hermila Guedes e Magdale Alves.

Dos sete filmes selecionados para a pesquisa, a mais jovem, Hermila Guedes, já da geração dos anos de 1990, participou de três deles como coadjuvante: em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), como Jovelina; em *Baixio das Bestas* (2007), viveu Dora; e em *Deserto Feliz* (2008) foi Pâmela. Guedes foi projetada para o cinema com a protagonista Suely, em *O Céu de Suely* (2006), do diretor cearense, Karim Aïnouz, que também co-roteirizou *Cinema, Aspirinas e Urubus* ao lado de Marcelo Gomes.

As personagens dramatizadas pela jovem atriz se revezaram entre dois estereótipos, o da retirante, em *O Céu de Suel*, e em *Cinema, Aspirinas e Urubus*; e o da prostituta, em *Baixio das Bestas* e *Deserto Feliz*. Os quatro filmes carregam em si, através do trabalho de Guedes, uma projeção crua e atemporal da realidade regional. Nascida no sertão pernambucano, na cidade de Cabrobó, em 1980,

Guedes, até a realização dos longas-metragens, não havia feito nenhum curso formal de interpretação; seu trabalho com teatro no Recife descortinou a atriz para os convites no cinema e, em seguida, para a televisão brasileira.

A carreira da atriz Magdale Alves remonta desde a década de oitenta, quando começou a trabalhar com teatro, especialmente nas montagens de João Falcão. Estudou teatro em São Paulo com Antunes Filho e, em Pernambuco, fez parte de uma série de curtas e longas-metragens de sua geração. Atuou nos curtas *Chá* (1988), de Paulo Caldas, e em *Conceição* (2000), de Heitor Dhalia. Em longa-metragem, participou de *Amarelo Manga* (2003), *Árido Movie* (2006), *Baixio das Bestas* (2007) e, mais recentemente, em *Deserto Feliz* (2008).

Em 2005, participou de dois curtas representativos para a geração seguinte, no curioso *Eletrodoméstica*, de Kleber Mendonça Filho, e *Rapsódia Para Um Homem Comum*, de Camilo Cavalcanti, premiado no Festival de Brasília do mesmo ano, como aquisição para o Canal Brasil. *Eletrodoméstica* foi o filme mais premiado que participou. O curta ganhou mais de 20 prêmios entre os anos de 2005 e 2006, isto inclui o de Melhor Atriz nos festivais CinePE- Festival do Audiovisual, Guarnicê de Cine e Vídeo, e Festival de Curtas de Belo Horizonte. O filme é apresentado em 35 mm e apresenta Alves no papel de uma dona de casa classe média nas corriqueiras atividades domésticas. Seria simples se não coubesse na narrativa uma relação curiosa entre a dona de casa e seus aparelhos eletrônicos e vice-versa. A trilha sonora brinca e enlouquece pelos sons produzidos por tais aparelhos.

Outra mulher presente nesta geração e que até hoje realiza parceria com os diretores do *Árido Movie*, é a montadora Vânia Debs. Professora de Cinema da ECA-USP, foi convidada para ministrar um workshop sobre cinema, em Pernambuco, no início dos anos de 1990 e, desde então, a parceria se tornou frequente. Trabalhou em vários curtas pernambucanos, sendo considerada a montadora dos principais longas-metragens desta geração.

Junto com Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e Cláudio Assis montou os curtas: *O Crime da Imagem* (1988); *Soneto do Desmantelo Blues* (1993);

Chá (1994); *Maracatu, Maracatus* (1995); *That's a Lero-Lero* (1995); e *Clandestina Felicidade* (1998). Em longa-metragem, montou três dos sete filmes selecionados, são eles: *Baile Perfumado* (1997); *Árido Movie* (2006); *Deserto Feliz* (2008).

Pelo trabalho no *filme Árido Movie*, ganhou o prêmio de Melhor Montagem, eleito pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 2006. Em entrevista, questionada sobre o processo de montagem no *Baile Perfumado*, falou da continuidade de uma linguagem que vinha se desenvolvendo desde as curtas-metragens, mas que seria um desafio estender para o longa-metragem, devido à falta de experiência pernambucana para este formato.

A montagem do *Baile Perfumado* foi realizada tentando extrair do material, que por si só já tinha um grande potencial expressivo, uma narrativa moderna, com um tratamento inesperado de questões já tradicionais na cultura nordestina. Paulo Caldas e Lírio Ferreira são dois diretores extremamente criativos e preparados cinematograficamente, e isso favorecia o surgimento de idéias novas a serem experimentadas¹⁶.

Em 1997, o filme *Baile Perfumado* foi lançado no Festival de Brasília e saiu de lá como o grande vencedor da noite, nas categorias Melhor Filme, Melhor Cenografia e Melhor Ator Coadjuvante para Aramis Trindade. Em depoimento para pesquisa, o roteirista Hilton Lacerda comentou o clima da equipe ao chegar ao Festival:

Estávamos muito ansiosos em colocar nosso filme nas telas de um festival como o de Brasília. Sabíamos que estávamos levando algo que as pessoas não esperavam. Os comentários no festival eram: “o que os meninos do ‘norte’, depois de tanto tempo sem produzir um longa-metragem, iam trazer para as telas? Mais uma história de sertão?”. E aí o som pesado da abertura com a paisagem *hollywoodiana* dos *canyons* e o rio São Francisco chegavam pra desmontar esse imaginário¹⁷.

O filme foi lançado para o público pernambucano em 1997 no I Festival de Cinema do Recife, que dois anos depois teve seu nome modificado para Cine PE –

¹⁶ DEBS, Vânia. Depoimento por e-mail, em 3 de novembro de 2008.

¹⁷ LACERDA, Hilton. Recife, 25 de abril de 2008.

Festival do Audiovisual¹⁸, de onde saiu vencedor como Melhor Filme. Neste mesmo ano ganhou ainda o prêmio de Melhor Cartaz no Festival de Havana e, em 1998, eleito pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como Melhor Trilha Sonora e Melhor Ator Coadjuvante para Luiz Carlos Vasconcelos.

Toda essa exposição midiática alcançada pelo filme trouxe o interesse de pesquisadores para os produtos culturais advindos de Pernambuco. Em entrevista para a pesquisadora, Lúcia Nagib, em 1999, Lírio Ferreira cita o ambiente cultural pernambucano como frutífero para a composição do *Baile Perfumado*:

Na cultura popular pernambucana, há uma base sólida interagindo com as coisas modernas, contemporâneas, que existem não só no Brasil, mas no mundo. Esse diálogo, esse modo de cruzar o regional e o moderno resultou em *Baile Perfumado*, que reflete um pouco a realidade que se está vivendo hoje (FERREIRA, 1999 apud NAGIB, 2002, p.139).

1.3. Pós-Árido (geração anos noventa)

O caminho para a produção cinematográfica dentro do Estado de Pernambuco havia sido retomado a partir dos novos longas-metragens realizados pela geração *Árido Movie* e ao novo cenário nacional de cinema. A participação em festivais e as polêmicas envolvendo os temas das películas movimentou o campo de trabalho do cinema, principalmente no Recife. A facilidade encontrada com as novas tecnologias digitais, mais uma vez, contribuía para que o exercício fílmico pudesse ser exercitado, contudo o quesito formação profissional ainda acontecia na região do Sudeste.

Com este renovado ambiente, os cursos de jornalismo da capital formaram uma nova geração de cineastas, composta por Kleber Mendonça Filho, Marcos Enrique Lopes e Camilo Cavalcante. O que se pode perceber, nesta geração, é uma experimentação da linguagem que já se desligava das tradições culturais. E outra característica, dois dos realizadores, Kleber Mendonça Filho e

¹⁸ O festival pernambucano é considerado um dos maiores do país, em quantidade de obras inscritas e por possuir a maior platéia por sessão, alcançando 2.700 espectadores por noite, capacidade do Teatro Guararapes, onde se realiza o evento.

Marcos Enrique Lopes trabalharam paralelamente no campo das políticas públicas de acesso ao audiovisual.

Com esta geração, o cinema da Fundação Joaquim Nabuco, no bairro do Derby, se consolidou, dentro do Estado, como espaço de acesso às realizações mais interessantes feitas pelo mundo. O respeito com o público se traduziu em programação curatorial versátil, aparato técnico em perfeito funcionamento, som, imagem, acústica e, o mais importante, preços ainda acessíveis – inclusive com sessões promocionais como forma de universalização e incentivo à formação de público¹⁹.

O responsável pelo Cinema da Fundação até então, o cineasta, crítico e programador Kleber Mendonça Filho, formou-se em Jornalismo em 1992 e focou seu trabalho na área cinematográfica. Há praticamente 10 anos escreve para o *Jornal do Commercio*, em Pernambuco, atividade que permitiu a cobertura de todos os grandes festivais de cinema, nacionais e internacionais. No cinema, a formação se deu com um curso promovido pelo pesquisador Alexandre Figueirôa, no início dos anos de 1990. Também creditsua experiência ao período que passou na Inglaterra, ainda adolescente, onde teve acesso a um farto material audiovisual contemporâneo. Ainda no ambiente universitário, dirigiu alguns vídeos, seguindo a moda da época - *videoclipes* para bandas da cena *mangue* local.

Em 1997, lança seu primeiro trabalho como realizador profissional, o vídeo de terror *Enjaulado*. Na seqüência, vieram os curtas-metragens: *A Menina do Algodão* (2002); *O Vinil Verde* (2004); *Eletrodoméstica* (2005); *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006) e, em 2008, lançou em festivais seu primeiro longa-metragem, o documentário *Críticos*. Os curtas-metragens seguiram a linha da ficção com destaque para *Eletrodoméstica*.

A experiência acumulada como cinéfilo e crítico refletiu na produção do diretor uma estética onde a narrativa sarcástica e os critérios técnicos prevalecem. Seus trabalhos demonstram referências de um universo Kubrickiano e Lynchiano; já

¹⁹ No fim do ano, o Cinema da Fundação promove a Mostra Retrospectiva/Expectativa, que seleciona os melhores filmes exibidos durante o ano e funciona como espécie de avant-première do que virá no ano seguinte. A Mostra já faz parte do calendário dos cinéfilos da cidade e tem lotação esgotada em praticamente todas as sessões.

a partir de *Noite de Sexta, Manhã de Sábado*, os diálogos tomam conta da narrativa. Em todos os seus filmes, os valores e marcas culturais pernambucanas não estão presentes, exceto pelas locações e sotaque dos personagens, na verdade, utilizadas como uma forma viável e inevitável de produção.

Contemporâneo a Kleber Mendonça Filho, o jornalista Marcos Enrique Lopes, também atuou na área cinematográfica no final dos anos de 1990, realizando o documentário *A Composição do Vazio* (2001). Rodado em 35 mm, com 30 minutos de duração, o filme foi bem recebido pela crítica nacional e ganhou alguns prêmios, entre eles, o de melhor roteiro para documentário no Festival de Cinema do Recife e como aquisição pelo MinC, através do Festival “É Tudo Verdade”, ambos em 2001.

Após uma extensa pesquisa sobre vida e obra do filósofo pernambucano, Evaldo Coutinho, Marcos Enrique Lopes trouxe para as telas um belo ensaio em homenagem ao esquecido escritor, crítico de cinema e filósofo que produziu um sistema teórico-filosófico sobre o solipsismo, uma espécie de universalidade que existe e extingue-se com o próprio ser. O filme contou com a colaboração de Walter Carvalho na fotografia.

Em seguida ao filme, Lopes seguiu para trabalhar na administração municipal assumindo o cargo de Diretor de Múltiplos Meios. Esteve à frente durante quase oito anos das atividades de fomento, formação, concurso e programação na cidade do Recife. No Teatro do Parque, localizado em rua de grande movimentação comercial e popular no centro do Recife, a Rua do Hospício, organizou o projeto de filmes ao custo para população de um Real. O Cinema do Parque, como ficou conhecido, ofereceu à população o acesso a filmes do grande circuito comercial, com prioridade para as obras regionais, em sessões de segunda a quarta-feira em horário diurno e noturno. O espaço atingiu recorde de bilheteria com o filme *Cidade de Deus* (2002), que permaneceu nove semanas em cartaz, perfazendo um público de quase 32 mil pessoas.

Também faz parte desta geração, o curta-metragista, Camilo Cavalcante, que construiu uma carreira com profícua e variadas produções em apenas uma

década de trabalho. Em 2008, lançou um DVD onde reuniu 12 filmes realizados neste período, entre 1996 e 2007.

Suas imagens carregam um forte teor poético, onde se percebe um cuidado redobrado nas marcações e cenários. Em alguns curtas, como *O Velho, o Mar e o Lago* (2000), e *A História da Eternidade* (2003), Cavalcante utiliza a câmera como um personagem e recorre ao plano-seqüência como parte desta mesma narrativa. No primeiro, uma homenagem ao poeta e ator, Mário Lago, dá espaço para um monólogo de um velho solitário morador em uma ilha com um farol, interpretado por Cosme Prezado Soares, o senhor Bianor, do longa *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis.

O universo de seus filmes, diferente dos realizadores desta geração, utilizou a herança cultural como ponto de partida para suas divagações. Mesmo sem realizar um filme de longa-metragem até o final dos anos de 2009, o que seria um exercício aparentemente simples devido a sua experiência com o curta-metragem, o realizador reúne desde então, um conjunto de obras maduras e significativas para a história do cinema pernambucano.

Capítulo 2. Sete longas-metragens de sucesso?

Dando continuidade, com o foco na geração *Árido Movie*, pode-se perceber que o aspecto que a diferencia das outras gerações, a anterior do Super 8, como da geração seguinte, dos anos de 1990, é a realização periódica de longas-metragens. O capítulo abordará a análise fílmica propriamente de cada um dos sete filmes, realizados por esta geração, com objetivo de verificar as opções estéticas adotadas, bem como o cerne das narrativas no contexto da cultura pernambucana.

2.1. Baile Perfumado (1997)

Lançado oficialmente em 1997, *Baile Perfumado* é o resultado do envolvimento em conjunto de praticamente todos os cineastas em atividade, em Pernambuco, nos anos de 1990. Teve como principais patrocinadores, o Governo do Estado de Pernambuco, a Centrais Elétricas Brasileiras S. A. (ELETROBRÁS) e o Banco do Nordeste do Brasil.

Por ser um trabalho de estreia, após alguns anos de retração do mercado cinematográfico, os realizadores nunca descartaram o aspecto experimental da obra. Mesmo assim, o resultado mostrou que estava surgindo, ali, na verdade, uma nova linguagem. Inédita, seria impossível dizer, mas sim, recriada a partir de várias influências midiáticas e, a principal delas, o ritmo do videoclipe. De certa forma, uma referência também ao próprio cinema industrial americano e suas famosas tomadas de ação.

Em todo caso, essa linguagem em utilização no cinema pernambucano dos anos de 1990, não significou uma amarra para as produções posteriores, como foi possível notar em filmes como *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, que mesmo se tratando de um *road movie*, a narrativa segue de forma lenta guiada por uma única fonte de diálogo. Já, em *Árido Movie* (2006), do mesmo Lírio Ferreira, a música e a montagem seguem na mesma proporção e intensidade do

Baile Perfumado, velocidade e peso na narrativa, onde há uma preferência por cortes secos.

O filme conta a história do mascate libanês Benjamin Abraão que, nos anos trinta, vem para o Brasil e, após contato com o padre Cícero no Ceará, decide conhecer de perto e documentar a lenda justiceira do Sertão, Lampião. Para isso, Abraão faz alguns acordos com coronéis e figuras influentes para poder ter acesso ao bando de cangaceiros²⁰ mais temido do Nordeste no qual estava Lampião. Seu interesse além de documental era, sem dúvida, registrar o bando e utilizar tais imagens como fonte de comércio o que, de fato, conseguiu realizar. O argumento do filme foi baseado em história verídica e pode ser desenvolvido utilizando-se a mescla entre as imagens reais capturadas por Abraão e as novas imagens ficcionais. Além disso, os roteiristas ousaram em recontar esta história com toda a liberdade pertinente a um cenário cosmopolita e contraditório que pudesse co-existir entre os anos trinta e os anos noventa, com passagens pelo interior nordestino e a capital pernambucana, Recife.

Essas novas *interfaces* que o cinema pernambucano vem ganhando desde 1997 são caracterizadas particularmente pela dualidade entre a cultura moderna urbana e as tradições populares. Expressões como *Árido Movie*, Chico Science e *Manguebeat* remetem à necessidade de um diálogo permanente entre uma cultura periférica e artesanal, a nordestina, e uma cultura tecnológica altamente informatizada. Uma explicação para tal característica advém, em primeiro, da música. O idealizador do *Manguebeat*, Chico Science, fazia questão em seus discursos de enfatizar a urgência em se conectar com o mundo, sua influência direta era a música americana, através do *hip hop*, do *groove* e do *soul*, além de ser um estudante de Ciência da Computação “antenado” com as novas tecnologias, tanto é, que o símbolo do movimento musical é uma parabólica enterrada na lama.

²⁰ O Cangaço foi um movimento popular ocorrido no Nordeste brasileiro, entre os anos de 1870 e 1940, na região do semi-árido identificada como caatinga, palavra indígena que significa mata branca. Tem sua origem em questões sociais e fundiárias, representadas pela luta de classes entre o sertanejo e os então coronéis proprietários de terras. O cangaceiro mais famoso foi Virgulino Ferreira da Silva, o "Lampião", denominado também de "Governador do Sertão" e "O Rei do Cangaço". Atuou durante as décadas de vinte e trinta em praticamente todos os estados do Nordeste brasileiro.

No entanto, Chico Science era um representante, entre outros artistas da década de noventa, que produzia e queria que seu trabalho fosse popularizado e multiplicado. O cinema, em consonância com a tendência, produzia a partir de temas da terra aliada à técnica industrial.

Algumas seqüências do filme *Baile Perfumado* exaltam esta característica do encontro do moderno com o tradicional. A cena em que Lampião e Maria Bonita vão ao cinema, no Recife, por exemplo, possui algumas imagens que sugerem um clima de modernidade tanto da cidade quanto dos hábitos dos personagens. Ou mesmo nos momentos em que o mascate leva presentes para o encontro com Lampião, enfatizando as preferências do cangaceiro – perfume francês e uísque escocês – em meio ao cenário árido da caatinga.

A montagem no *Baile Perfumado* é fragmentada e marca a narração de duas histórias em paralelo. De um lado, o caminho de Abraão, de outro, a saga de Lampião. Poderíamos até sugerir, como na literatura, versos do cordel que se complementam.

Ainda do recurso literário, vemos que há uma espécie de prólogo inicial, plano-sequência que introduz o espectador ao clima de jornada, para só depois sermos apresentados ao título do filme. Já o final, o epílogo, faz o filme retroceder em 25 anos, no momento da chegada do libanês a Recife e, assim, justificar todas as ações desenvolvidas na trama.

O Mito Pop – Lampião, especialmente no *Baile Perfumado*, é destacado com uma imagem de mito. No filme, após sua morte, pela caçada do tenente Lindalvo Rosas, vemos o mito reinando no alto dos *canyons* do São Francisco, acompanhado pela forte batida da música *Banditismo Por Uma Questão de Classe*, de Chico Science.

O imaginário nos remete a ideia de que o rei do Sertão continuará vivo eternamente, assim diz, inclusive, a letra da música encomendada especialmente para o filme, e presente no primeiro CD de Chico Science e a Nação Zumbi:

Há um tempo atrás se falava de bandido
Há um tempo atrás se falava de solução
Há um tempo atrás se falava em progresso
Há um tempo atrás eu via televisão
Galeguinho do Coque, não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna Cabeluda
Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate
Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje, acontecia no sertão
Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava, hoje outros ainda falam
“Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala”
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido
Banditismo por pura maldade, banditismo por necessidade
Banditismo por uma questão de classe!
(Banditismo Por Uma Questão de Classe, Chico Science e Nação Zumbi,
1994).

E dentro desse imaginário do mito, também há que se mencionar o significado poético que o próprio título do filme sugere – *Baile Perfumado* – como uma corte do sertão. Lembrando que a palavra baile também era utilizada como metáfora para guerra, pelos cangaceiros do sertão. Uma das seqüências mais belas do filme acontece justamente quando há a fusão das cenas de ficção do baile dos cangaceiros de Lampião e as imagens originais, em preto e branco, filmadas por Abraão. Neste momento também há o poder de sedução que a imagem desperta no imaginário do próprio Lampião, ao negociar a forma que Abraão irá fazer suas imagens, para isso, é preciso aparecer de maneira elegante. Este trecho traz um diálogo de negociação entre Abraão e Lampião sobre a repercussão da sua bravura em imagens para o mundo.

Lampião – “Me fale” da fita seu Abraão?

Abraão – Sim. Vamos ao que interessa “pra nós”. Capitão já está sabendo de minhas pretensões, não é? Pois bom. “Nós quer” assim um pouco de confiança do Capitão e do bando dele. Nós ficaríamos com o Capitão assim por uns dias e filmava as coisas necessárias.

Lampião – E “vós mice” pode me dizer que história é essa que Seu Abraão quer filmar?

Abraão – Olha Capitão, não é assim uma história. “Nós quer” é filmar o Capitão e o bando. Como vivem, o que eles fazem, as pessoas do grupo, todo mundo.

Lampião – E que interesse Seu Abraão quer nisso?

Abraão – “Nós sabe” que amigo gosta de dinheiro e nós também “gosta”. Um filme desse a gente exibindo pelo mundo de Deus vai ganhar muito dinheiro. Bom, agora já conhece o negócio, Capitão. E negócio é bom. Além disso, Capitão vai ficar mais popular ainda. E todo mundo vai ficar sabendo até onde vai o poder do governador do Sertão. Todo mundo mesmo, hein Capitão?! Aqui e no estrangeiro.²¹

Não é possível saber o que há de realidade e de ficção nesta negociação, no entanto, em frequentes entrevistas, os diretores e o roteirista, enfatizam a pesquisa histórica na composição do roteiro.

Um dos aspectos mais interessantes ao analisar o filme *Baile Perfumado* numa relação com a história, sem dúvida, é poder perceber a preocupação etnográfica do mascate, Abraão, adentrando cada vez mais no universo do cangaço e se tornando de fato um documentarista. Seus relatos originais, são lidos em *off*, intercalados com cenas reproduzidas e as cenas reais do bando de Lampião capturadas pelo mascate.

Segundo relatos biográficos deixados por Abraão, durante viagem ao Rio de Janeiro, o libanês teve acesso a publicações sobre o movimento documentarista inglês de John Grierson e do americano Robert Flaherty. Em seguida, monta o projeto de filmar as atividades cotidianas dos cangaceiros.

O pesquisador em filmes de cangaço, Marcelo Vieira, chama atenção para recorrência ao mito de Lampião e sua relação com os filmes do cangaço:

O filme [*Baile Perfumado*] não perde seu sentido documental, pois mesmo se tratando de encenações, essas imagens são as únicas de um mito histórico que ainda hoje fascina o público, e com o passar dos anos sua importância cresce como documento e como filme, sendo possível de recriações e novas interpretações (VIEIRA, 2001, p. 38).

É fato que os filmes de cangaço sempre tiveram grande poder de representação no imaginário do público, até por se assemelhar a velocidade

²¹ Diálogo extraído do filme *Baile Perfumado*, 1997.

narrativa dos populares *westerns* americanos. No caso do *Baile Perfumado*, percebe-se que existe um abismo histórico, um filme dentro do filme. Para os espectadores desavisados, as imagens feitas por Abraão nada mais são que colagens para corroborar o que foi dito, já para espectadores um pouco mais curiosos, aquelas imagens em preto e branco contam outra história que existiu antes mesmo do argumento do *Baile Perfumado*. As imagens feitas pelo documentarista Benjamin Abraão são registros históricos das décadas de vinte e trinta da história pernambucana. No filme, os diretores exploram as reflexões, em *off*, dos registros de Abraão antes das filmagens. Abraão escreve e a câmera segue de forma descritiva numa tentativa de acompanhar os registros do árabe em sua caderneta:

Grupo rezando ao meio dia sobre sombras de uma árvore; Lampião lendo; Paisagem do sertão ao amanhecer; Grupo caminha no mato, um atrás do outro em direção à floresta; Grupo pega água para abastecer; Preparando comida... Comendo melancia; Mulheres do grupo juntas; Lampião dá ordens para a câmera.²²

O cinema da década de vinte, em Pernambuco, passava por um período de efervescência cultural, com o chamado Ciclo do Recife. “Ele foi resultado de um movimento envolvendo cerca de 30 jovens que, de 1923 a 1931, realizaram nada menos que 13 longas-metragens.” (Figueirôa, 2006, p.10). Muito se deve a dois italianos, Ugo Falangola e J. Cambieri que, fugidos da Primeira Guerra Mundial, fundaram no Recife a primeira produtora do Nordeste, a Pernambuco Filmes.

O objetivo inicial da produtora era realizar filmes promocionais para o governo, a exemplo das lendárias imagens do dirigível alemão Zeppelin ao passar pela capital pernambucana. Interessante notar que esta prática da propaganda era o que possibilitava os cineastas ganharem prestígio e, assim, adquirir verba para seus projetos pessoais.

No *Baile Perfumado*, o mascate aparece primeiro como fotógrafo de família, em seguida, para chegar ao seu objetivo que era entrar em contato com Lampião, estabelece amizade com um coronel próximo ao Rei do Cangaço, coronel

²² Locução em *off* extraída do filme *Baile Perfumado*, 1997.

João Libório, prestando favores ao mesmo, como filmar a simulação de uma vaquejada. O episódio da vaquejada aparece no *Baile Perfumado* a partir de duas imagens, a ficcional e a original.

Vale destacar também a menção feita ao filme *A Filha do Advogado* (1926), durante visita de Lampião e Maria Bonita ao Recife para assistir no Cine-Palácio São Luiz a película do jovem cineasta e ator Jota Soares. Produzido pela Aurora Filmes, *A Filha do Advogado*, foi o filme mais ambicioso do Ciclo do Recife conseguindo a façanha de ser exibido em 31 cinemas do Rio de Janeiro. A história tratava de um triângulo amoroso cheio de suspense e intriga.

De acordo com Marc Ferro, estudar a história através do cinema é associar o filme ao mundo que o produz, sendo, portanto, mais um caminho de análise da sociedade que pertencemos e da qual, às vezes, nem conhecemos. (FERRO, 1992).

O longa-metragem *Baile Perfumado* vale como registro histórico não só pela articulação que estabelece entre imagens ficcionais e imagens verídicas do que se conta, mas também por reacender o debate contemporâneo sobre a violenta luta de classes. A violência esteve presente nas tomadas de ação, nas atitudes de rebeldia de Lampião, mas também na sutil violência da desigualdade social que permanece atual.

No filme, diversos recursos foram explorados, o principal deles diz respeito a montagem fragmentada e em paralelo. A trilha sonora pesada e acelerada, nas seqüências, inicial e final, de sobrevôo dos *canyons*, serviu para dimensionar o espaço ocupado pela narrativa. A direção de arte também se encarregou de reforçar o imaginário, tentando ser a mais fiel possível nas cenas em que eram recriadas as imagens feitas por Abraão originalmente.

Com relação à estética, há um predomínio pelas cores: azul, marrom e verde. As cenas noturnas são frequentes e se explora a quase inexistência de cenários, apenas luz nos personagens e fundo infinito, o diálogo se sobressai.

Há um excesso de tons azulados nas cenas externas, marcando o anoitecer, e os *flashbacks* de Abraão quando do primeiro encontro com Lampião,

ainda na presença do Padre Cícero. O marrom aparece na terra, nas roupas e na construção das casas das cidades por onde passa Lampião. E o verde está neste sertão pop re-significado. Após uma leva de filmes sobre o sertão nordestino seco, quase num preto e branco natural, no *Baile Perfumado*, a vegetação é fértil, banhada por braços caudalosos do Rio São Francisco, em imagens fortes marcadas pelas cores e trilha sonora com base em guitarras e percussão.

A câmera no *Baile perfumado* também comunica, através de uma linguagem com a qual estávamos acostumados apenas na televisão, excesso de câmera baixa e câmera alta, além de imagens por entre objetos. Estas opções nos anos seguintes se repetem nos filmes dirigidos por Lírio Ferreira.

2.2. O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas (2000)

O documentário *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000) foi dirigido pelos cineastas Paulo Caldas e Marcelo Luna, através de uma perspectiva analítica onde se sobressai uma narrativa estética marcada pelo Cinema Direto²³. A história de dois jovens, Helinho e Garnizé, moradores de uma das periferias mais pobres e violentas do país, no município de Camaragibe, em Pernambuco, é o que conduz os diretores a discutirem políticas de cultura como enfrentamento à criminalidade. Personagens se sobrepõem e são apresentados como retrato de uma antropologia urbana presente em qualquer metrópole que esconde a guerra civil de suas periferias.

O foco do documentário está nas diferentes perspectivas encontradas pelos jovens Helinho e Garnizé para conviver com a marginalidade, no entanto, acaba discutindo outras questões subjacentes, como a importância de políticas culturais na periferia, particularmente o *rap* e junto a ele o movimento *hip hop*; a atuação do poder público; a realidade dos presídios; as contradições sociais do

²³ Corrente do cinema documentário norte-americano, originário nos anos de 1950, advindo de experiências feitas por cineastas e jornalistas, cujo princípio era dar liberdade entre realizador e objeto/pessoa/personagem filmada, acreditando com isso, aumentar a veracidade e ética do fazer documentário. O realizador adota uma postura mais observativa em relação ao momento capturado. Ver mais sobre o Cinema Direto em "Cinema Documentário no Brasil" (RAMOS, 2008. In: Mas afinal o que é mesmo documentário?)

Recife, capital do estado que por vezes lidera os índices de violência do país entre os jovens; a fé e a atuação de grupos de extermínio como balizadores da moral para as grandes favelas urbanas. Todas essas questões são tratadas no processo de análise da pesquisa dividindo-se o filme em oito momentos temáticos que pontuam as observações.

Do ponto de vista estilístico, o documentário em questão inova na sua linguagem, com a utilização do grafismo, vertente do movimento *hip hop*, no qual está inserido o *rap*. O recurso é utilizado constantemente para marcar o cenário cultural em que se estabelece a discussão. A música, através dos instrumentos de percussão, também está presente com forte apelo aos discursos, sendo marcas visuais recorrentes nas passagens de momentos.

Para pensar sobre as soluções fílmicas apresentadas e discutir as questões do documentário pertinente ao filme, enquanto parte de uma geração, foi estabelecido o critério de subdivisões em temas ou blocos, ou ainda como denominado aqui, momentos fílmicos, uma vez que o formato do documentário permite uma experiência artística com a premissa antecipada de um gênero.

Abertura – Marcada pelo grafismo das imagens no muro que mostram letra a letra o título do filme, por meio de lenta seqüência de *travelling* em movimento horizontal da câmera. Neste momento, já somos iniciados a dois importantes pontos, a cultura *hip hop* (com o grafite e a música), e um título um tanto curioso que nos remete a uma fábula.

Em seguida, ainda na abertura, somos apresentados às ruas do centro do Recife, local em que se dará a narrativa de uma maneira geral. Um corte brusco nos leva pelos becos de uma favela, por meio de câmera subjetiva marcada pela respiração ofegante de quem leva a câmera nas mãos.

1º Momento – O crime.

Neste primeiro momento se dá a apresentação dos personagens principais, Helinho e Garnizé. O crime pauta o bloco. Cada um fala da sua relação

com a violência, por meio do tempo interno, ao mesmo passo que são mostradas imagens do local em que vivem, com panorâmicas do cotidiano do centro do Recife.

2º Momento – A música.

Apresentação da banda Faces do Subúrbio, na qual Garnizé é o baterista. A banda fala da importância do *rap* para a comunidade e diversas imagens de caráter ficcional, posadas como retratos, são mostrados. O rádio é o elemento comum a todas elas e será uma espécie de marca, ao longo do documentário, reforçando-o como principal difusor de informação local para as periferias.

3º Momento – Os poderes “públicos”.

Aqui, imprensa e judiciário aparecem através de dois personagens, a repórter fotográfica Annaclarice Almeida e o advogado criminalista, Eduardo Trindade. Ambos jovens, em início de carreira, falam da sua relação com o trabalho. Annaclarice analisa, de forma orgânica, o prazer de fotografar a morte; já, Eduardo, constata sua função como meramente um problema de ordem social que existe para ser resolvido.

Garnizé também entra neste momento para falar do seu desejo em ajudar as crianças que estão nas ruas. O músico faz um discurso sobre a educação, mas não consegue desenvolver um pensamento a respeito da questão e acaba recorrendo a clichês.

4º Momento – Periferias.

O documentário retoma a música e mostra a relação do *rap* com as comunidades pobres de todo o Brasil, pela visão da banda paulista, Racionais MCs, ícone nacional do estilo. Uma imagem panorâmica de helicóptero dimensiona a periferia da região metropolitana do Recife, em contraste aos prédios da beira-mar. O choque social é acompanhado pela música *Salve*, da banda Racionais MCs que enumera diversas periferias do país.

Este bloco sugere também uma pequena discussão sobre o tipo de lazer ao qual a população de baixa renda tem acesso.

5º Momento – Presos e presídios. Um cotidiano para as periferias.

Este bloco muda a direção do foco do documentário e volta-se totalmente para discutir a vida nos presídios e a rotina estabelecida pelos familiares que convivem com esta realidade.

Ao fim deste momento, a fábula do pequeno príncipe, na figura de Helinho, aparece sempre imune a todo o caos. Depoimentos sucessivos do delegado, João Veiga Filho, uma espécie de xerife da periferia, nos chamam a atenção para outro trecho fantasioso, a astúcia do rapaz em fugir da cadeia diversas vezes. Neste caso não se trata do famoso personagem escrito pelo francês, Antoine de Saint Exupéry, mas sim o jovem justiceiro de Camaragibe.

6º Momento – Recife. Contradições sociais x multiculturalidade.

Novamente se volta para o discurso de Garnizé sobre a pobreza e a cultura, através da música, como fôlego de sobrevivência. Culminando com o popular festival de *rock* independente da região, o Abril Pro *Rock*.

7º Momento – Estereótipos e estigmas. Diferentes utilizações da moral.

Este ponto apresenta a dificuldade da comunidade em reconhecer um contraventor, seja pela aparência ou pelos atos. Este exemplo, de certa forma, discute justamente um problema moral que está em qualquer nível social. Para os justiceiros do grupo de extermínio entrevistados, o ladrão, ou como é chamado no jargão popular, a "alma sebosa", é quem usa tatuagem e rouba dos pobres.

O filme nos apresenta um contraste imediatamente com imagens das várias tatuagens de Garnizé, que para ele fazem parte de uma filosofia de vida. Aqui, há destaque para o grafismo no corpo, na sessão de tatuagem em que Garnizé tem o rosto do líder negro norte-americano, Malcolm X, desenhado em suas costas. Che Guevara e Martin Luther King também tem destaque no corpo do músico. Para ele, Helinho é comparado a Malcolm X e, nesta lógica, sugere a absolvição do justiceiro.

8º Momento – Fé e justiça pelas próprias mãos. Leis da periferia.

Se as leis não são aplicadas para resolver o problema da "guerra civil" instalada no interior das comunidades pobres, a fé surge como uma solução. Nesse

caso, os justiceiros, numa outra vertente, aparecem como figuras necessárias para manutenção da ordem, assim dão a entender os depoimentos.

Um personagem que deveria ser secundário, ganha destaque no documentário e parece ser o único que surpreende pelo discurso, a mãe de Helinho, Dona Maria. Neste último bloco ela fala da sua fé para tentar compreender o destino do filho e da dor pelas outras mães que perderam seus filhos, inclusive assassinados por Helinho. “Eu fico indecisa. Porque sei que sou mãe e eu acredito em Deus. Eu sei que quem faz, paga. E ele [Helinho] não pagou nada ainda” (*O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, 2000). A câmera reforça os closes em partes do rosto de Dona Maria reforçando sua angústia e também como recurso para não permitir a identificação da personagem.

Praticamente todas as passagens de momentos do filme são marcadas pela imagem de Garnizé tocando instrumento de percussão, ora bateria, ora atabaques. O som enfatiza a quebra de assunto.

Sob o ponto de vista da estilística, *O Rap do Pequeno Príncipe* em muito se assemelha a outro filme nacional também produzido no mesmo período, *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles. Ambos se apresentam como documentários de entrevistas, dirigidos por cineastas advindos do jornalismo com forte influência da escola americana. Desta forma, é inevitável a aproximação com o Cinema Direto.

Além, é claro, de abordarem o mesmo universo, a criminalidade nas periferias brasileiras. A respeito deste ponto fica evidente na análise fílmica, no jogo da câmera de campo e fora de campo, que a conversa dos cineastas com seus “objetos” filmados deixa claro um distanciamento social de classes.

Tal distanciamento parece ser o que acentua o caráter ficcional dos documentários em questão, corroborado por imagens posadas e discursos previsíveis. Segundo Pasolini, esse distanciamento disfarçado estará sempre presente em qualquer filme que se proponha como arte e não como produto, são os dois filmes existentes, o real e o virtual (Pasolini, 1982).

Vale lembrar que *O Rap do Pequeno Príncipe*, entre outros prêmios, foi o vencedor do Festival “É Tudo Verdade” em 2000, na categoria GNT de Renovação de Linguagem na competição brasileira. No mesmo ano, *Notícias de Uma Guerra Particular*, foi o vencedor do mesmo festival, na categoria melhor documentário da competição brasileira.

Para a estilística do documentário, de acordo com Omar (1978), não há como garantir a imparcialidade dos realizadores, tal como, a precisão da realidade. “Os temas estão ali, para serem colhidos. Não há um método de reflexão sobre o nível da realidade em que o documentário vai se situar” (Omar, 1978).

A linguagem utilizada em *O Rap do Pequeno Príncipe*, com a alternância entre realidade e ficção, ganha força através dos relatos orais que ligam todo o filme. São os relatos orais responsáveis por sugerir o imaginário que permeia todo o pensamento de quem assiste e, quem sabe, dos realizadores da obra. As imagens estão reforçando as contradições latentes dos discursos, sejam eles inclusive, vazios de conteúdo, mas cheios de ilusão, nos remetendo novamente ao conceito da fabulação – compreendida enquanto potência da subjetividade do pensar no cinema documentário (DELEUZE, 1990).

O documentário sugere a fábula, tenta desconstruí-la com o discurso das diferenças sociais e má distribuição de renda, mas acaba confirmando a ficção no mito de Helinho e Garnizé. Não é negada a sua existência, mas percebe-se que suas imagens foram pré-concebidas e ficam presas ao discurso produzido e esperado pela burguesia – reflexo, de certa forma, da produção aceita como documentário brasileiro contemporâneo.

2.3. Amarelo Manga (2003)

O filme de estreia na direção de longa-metragem de Cláudio Assis foi, sem dúvida, o que mais causou emoções públicas e controversas de repúdio e louvação. O título, *Amarelo Manga*, sinaliza de forma direta que a estética pautará a

narrativa e nos encoraja a procurar qual o tom de amarelo que Assis planeja nos mostrar. O repúdio advém da escolha do grotesco ao tratar de um ambiente insalubre, de relações humanas moralmente deturpadas, com diálogos cheios de códigos chulos próprios de uma periferia, neste caso, a região do centro comercial do Recife. O resultado deste entrecruzamento de mazelas resultou em diversos prêmios como melhor filme em festivais nacionais e internacionais em 2003, a exemplo dos Festivais de Berlim, Toulouse, Havana e Brasília. O amarelo proposto por Cláudio Assis, inicialmente hepático, sem luz, se traduziu em ouro.

Vamos às questões pertinentes à narrativa fílmica. Do ponto de vista da montagem, o filme apresenta uma estrutura simples - abertura, localização da trama, apresentação dos personagens, anticlímax, clímax e desfecho. Estas fases são perceptíveis em grande parte devido à variedade de personagens centrais existentes que dão indícios já no início que em algum momento irão se encontrar. Pela ordem de apresentação temos: Lígia, a amargurada dona do Bar Avenida; Isaac, morador do Texas Hotel que tem por *fetich*e a necrofilia; Kika, evangélica, devota e esposa de Wellington Kanibal, funcionário em um matadouro e amante de Dayse; Dunga, apaixonado por Wellington, que trabalha como uma espécie de doméstica no Texas Hotel.

Dayse, personagem de Magdale Alves, na verdade, apresenta-se como subjacente ao círculo dos protagonistas acima, assim como Seu Bianor, o dono do Texas Hotel, o padre, a ex-prostitua dona Aurora e Rabecão, o funcionário do IML, fornecedor de corpos para Isaac. A partir da apresentação da cidade do Recife como pano de fundo para o desenrolar da história, neste caso uma cidade representada por casarios antigos, imponentes, porém decadentes e de muita pobreza urbana, vemos as particularidades de seus personagens logo na apresentação dos mesmos.

Na seqüência inicial, Lígia apresenta seu bar e, a partir da quebra da ilusão, conversa com a câmera sobre seus dilemas existenciais. Em seguida, Isaac aparece em seu carro amarelo, uma antiga Mercedes, dirigindo por um percurso de entrada para o bairro de São José, onde se darão os principais acontecimentos. No carro, o rádio, assim como no filme *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas*

Sebosas, destaca a programação policial como fonte de informação para a população e já prevê o que está por vir, locutor anuncia:

Dona de casa muito respeitável encontrou seu marido com a amante. Aí, a coisa ficou preta. Ela, uma evangélica, partiu pra cima da fulana e foi um tal de Deus nos acuda. Resultado: amante no hospital, ferida, e a corna, ninguém sabe, ninguém viu.²⁴

Em uma igreja evangélica, Kika reza. Em um matadouro de bois, a câmera percorre no alto pelos trilhos que leva os animais até Wellington. A cena carregada de sangue, em muito se assemelha à seqüência inicial do filme *Goya* (1999), de Carlos Saura, sobre o pintor espanhol, onde somos apresentados plasticamente às texturas pigmentares de uma barriga aberta de boi. Depois, chegamos ao Texas Hotel, onde conhecemos Dunga, personagem de Matheus Nachtergaele, varrendo a recepção decadente e cantando mais um canção *mangue*, composta por Otto, que diz ironicamente:

Amarelo, mangou de mim
Não vai ficar de graça
E dentro desta caixa
Um corpo que não fala
Um corpo de indigente
Um corpo que não fala
Um corpo que não sente
(Amarelo Manga, Otto/BNegão/Apolo 9, 2003).

Aqui, o amarelo está colocado como um comportamento covarde, e “mangar”, como verbo de expressão popular no Nordeste, semelhante a debochar. O Texas Hotel está repleto de referências ao amarelo. Nas paredes e em cima da recepção, uma fruta manga retalhada. Dunga aparece como elo entre os acontecimentos que irão interligar o triângulo amoroso vivido por Wellington, Kika e Dayse. Na tentativa de conquistar Wellington, que entrega carnes para o Texas Hotel, Dunga planeja o flagrante do marido com a amante pela esposa. Paralelo,

²⁴ Diálogo extraído do filme *Amarelo Manga*, 2003.

temos Isaac que é ligado à trama pela tentativa de envolvimento com Lígia e com a consumação do fato com Kika.

O aspecto mórbido em relação a Isaac também aparece no envolvimento com as duas mulheres. Seus desejos são por Lígia, uma mulher que aparenta estar morta para a vida, mas é com Kika que ele consegue se envolver. Após o encontro com Kika, na cena de início da manhã, Isaac demonstra uma espécie de arrependimento, enquanto Kika evidencia sua libertação, ao dizer: “eu era uma mulher morta por dentro” (Amarelo Manga, 2003).

Frases como a dita acima pela personagem de Dira Paes, estão presentes durante todo o filme de forma marcante, aliás, este filme ficou conhecido pelo bordão que gerou, a exemplo de “bicha quer, bicha faz”, dita por Matheus Nachtergaele na cena em que elabora o plano para acabar com o casamento do personagem Wellington. Para Kika, o próprio Cláudio Assis aparece em cena ao falar no ouvido dela, em plena rua, “o pudor é a forma mais inteligente de perversão” (Amarelo Manga, 2003). As frases aparecem como uma espécie de alter ego do próprio diretor que sempre se refere ao filme como sua visão de mundo. O padre, interpretado por Jonas Melo, dá indícios dessa questão ao dizer “o ser humano é estômago e sexo” (Amarelo Manga, 2003), ou mesmo quando dona Aurora, personagem de Conceição Camarotti, diz: “às vezes penso que o mundo foi todinho feito de mim” (Amarelo Manga, 2003).

As relações entre sexo e fome permeiam o filme, seja no cartaz, que traz a frase do padre, nas imagens da genitália de Lígia que se confundem com uma manga, seja nas imagens documentais dos hábitos alimentares dos becos do centro da cidade. O desejo que Dunga cultiva por Wellington é uma mistura dessa relação, pois em determinada sequência ele se refere à Kika como uma mulher feliz por dispor de carne em casa todos os dias.

O amarelo escolhido por Assis também é pontuado em cena verbalmente, através da leitura de um trecho do livro do poeta pernambucano, Renato Carneiro Campos, chamado *Tempo Amarelo*, em 1980. Em *off*, ouvimos, acompanhadas de

imagens de detalhes do carro de Isaac, em seguida, ainda ao som do texto, encontramos dois boêmios lendo em voz alta o livro no bar Avenida:

Amarelo dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovinga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos²⁵.

Tempo Amarelo também é o nome da música de base incidental para a trilha do filme composta pelo grupo musical, Nação Zumbi, as guitarras anunciam:

Amarelo do papel que embrulha a viagem
Amarelo, amarelo
Amarelo como o canário do antigo império
Amarelo, amarelo
Amarelo do cabo da enxada
Vivendo no chão já cansado e antigo
De cara rachada
Do sorriso encardido
No rosto do povo fudido e sofrido
Com a carapaça cansada
Amarelo, amarelo
Amarelo, amarelo da Oxun
Tempo amarelo, tempo amarelo
Amarelo que todos os dias
Fazem da poeira
O calo do tempo, em vão
Amarelo do fosfato
Que aduba a cana de açúcar no chão
Que até a cegueira enxerga
De longe ou de perto
No claro ou na escuridão
Amarelo, amarelo
Amarelo de Oxun
Amarelo...
(Tempo Amarelo, Nação Zumbi, in: Amarelo Manga, 2003).

Todos esses aspectos presentes no texto norteiam as imagens. O longa utiliza o formato *CinemaScope*, lentes que ampliam a dimensão das imagens. Para o filme, o recurso nos força a encarar os diversos retratos da miséria e, assim, constatamos o quão inescrupulosas podem ser as relações humanas e os lugares

²⁵ Diálogo extraído do filme *Amarelo Manga*, 2003, presente no poema *Tempo Amarelo*, de Renato Carneiro Campos, 1980.

que habitam. A câmera de Assis reforça imagens pousadas de pessoas, do comércio e, principalmente, das comidas de rua. A partir desta relação é perceptível que os personagens são uma invenção e ao mesmo tempo, os moradores daquele lugar, as histórias se confundem.

Ainda com relação à montagem, no trabalho de Paulo Sacramento, há uma subversão na lógica do roteiro. O texto original de Hilton Lacerda, ironicamente também ator do filme como o cabeleireiro que atende Kika, prevê encerramento do filme com a mesma seqüência de início, Lígia, no bar, no início de mais um dia de trabalho repetitivo, encarando a câmera, diz:

Às vezes fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia até chegar à noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar.²⁶

A seqüência final, número 67, apresentaria os personagens da cidade e suas ruas. Contudo, a escolha se deu pela seqüência número 65, intitulada “O novo dia de Kika”, onde finaliza com o diálogo:

Mas vai pintar de que cor? Kika (com mais determinação): Uma coisa meio amarela. Cabeleireiro (encarando ela no espelho): coisa meio barro? Laranja? Uma Kika (sorrindo para ele pelo espelho): Não. Uma coisa mais manga. Amarelo Manga!²⁷

Os planos em *Amarelo Manga* abusam da câmera alta e planos-sequências, no bar Avenida e no Texas Hotel, além de panorâmicas da cidade e uma fusão, quando Kika recebe a carta ao mesmo tempo que Dunga a escreve. A quebra da ilusão também aparece em alguns momentos, nas reflexões de Lígia sobre sua vida e nos planos de Dunga. Esta cena, inclusive, é emoldurada por uma janela de dentro do hotel para um pátio onde está Dunga, aos poucos, a câmera chega até o personagem que conversa com a câmera sobre seu plano de vingança e solta a famosa expressão “bicha quer, bicha faz”. O recurso estará presente em outro filme de Assis que explanaremos adiante. *Amarelo Manga* alcançou o público

²⁶ Diálogo extraído do filme *Amarelo Manga*, 2003.

²⁷ Diálogo extraído do filme *Amarelo Manga*, 2003.

de 130 mil espectadores no circuito comercial brasileiro, é considerado um filme de baixo orçamento, realizado com aproximadamente R\$ 500 mil e prima pela estética, pelo caráter que as coisas possuem, sejam referências a partir de uma cor ou de *fetiches*; o grotesco que não se esconde.

2.4. Cinema, Aspirinas e Urubus (2005)

Em 2005, a produção pernambucana de cinema da geração *Àrido Movie* surpreendeu mais uma vez com o lançamento de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, dirigido por Marcelo Gomes. O filme apresentou o retorno ao sertão clássico, em contraponto ao *Baile Perfumado*, de forma madura e primorosa um *road movie* ambientado nos anos quarenta, marcado em primeiro lugar pela sutileza da oralidade de um povo, possibilitada pela amizade entre dois fugitivos, Johann e Ranulpho.

Sob o ponto de vista desta pesquisa, o longa-metragem concentra sua narrativa apoiada em quatro eixos temáticos: **a oralidade, o lugar, o cinema e o tempo**. São essas rodas que direcionam o olhar inteiramente para a dupla de viajantes que fogem de uma mesma questão, o destino reservado pelos seus locais de origem. O alemão Johann, interpretado por Peter Ketnath, foge da guerra vendendo medicamentos pelas estradas do Brasil, e o sertanejo Ranulpho, personagem de João Miguel, sonha em viver longe da miséria nordestina.

A viagem de Johann já dura três meses desde que saiu do Rio de Janeiro, contratado pela fábrica das Aspirinas, em direção à Trinufo, no interior de Pernambuco, quando conhece Ranulpho. A amizade estabelecida pelos dois faz com que a narrativa ganhe tons de *buddy movie*²⁸, gênero cinematográfico muito comum nos anos de 1980 no cinema norte-americano cujo foco se concentra na relação de amizade entre duas pessoas. No entanto, nesta amizade também está embutida uma relação de poder. Ranulpho decide seguir viagem com Johann, pois

²⁸ Dois exemplos clássicos de *buddy movie* são: o irônico *Butch Cassidy* (1969), de George Roy Hill, numa perspectiva masculina, e o drama *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott, numa perspectiva feminina.

estabeleceram também um vínculo de trabalho. O sertanejo será uma espécie de ajudante do alemão até o destino final no sertão.

O diretor Marcelo Gomes opta por focar nos personagens e em raros momentos encontramos o esvaziamento da tela. O plano é uma continuidade dos sentimentos dos atores e até mesmo das pessoas com as quais a dupla se depara ao longo da viagem. Há um predomínio do primeiro plano, uma vez que as cenas se concentram no interior do caminhão, enquadradas no para-brisa dianteiro.

O filme é composto por poucos atores, basicamente Peter Ketnath e João Miguel, mas de muitos não-atores que acabam por imprimir um cenário naturalista ao enredo. Não cabe nesta narrativa discutirmos a interpretação daqueles sertanejos, pois de alguma forma eles estão ali encenando a si próprios, não se sabe qual o nível de consciência desse processo, por isso mesmo é tão leve e harmônico. A presença do povo é um aspecto que garante parte da força da oralidade no filme. A outra parte fica a cargo das expressões, interjeições e reflexões de João Miguel, no papel de Ranulpho.

Assim que se conhecem, Ranulpho já expõe sua personalidade austera e inconformada com o lugar onde vive:

Ranulpho – O moço parece cansado.

Johann – São três meses de viagem. E agora esse Brasil que não acaba nunca.

Ranulpho – Lugar que não presta é assim, demora “pra” acabar.

Johann – O quê?

Ranulpho – Nada não.²⁹

Para Ranulpho, o sertão é como um lugar perdido, sem perspectivas, diz frases durante todo o filme que reforçam essa referência, como na seqüência em que conversam sobre a guerra e a Amazônia, enquanto se alimentam em uma espécie de mercearia, ele fala: “aqui, nem guerra chega” (Cinema, Aspirinas e Urubus, 2005). Ou mesmo quando se refere à cidade em que nasceu, na seqüência em que vela a noite de Johann, picado por uma cobra. Recorda Ranulpho: “minha história não tem graça. A começar pela cidade que nasci, com a licença da palavra,

²⁹ Diálogo extraído do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, 2005.

se chama Bonança. Cinco casas e uma cruz no meio, sem uma viva alma. Sol de lascar” (Cinema, Aspirinas e Urubus, 2005).

Para Johann, em sua perspectiva estrangeira, o Brasil, tão logo o sertão, é um lugar interessante e também uma “terra de ninguém”. Nas imagens em que ele ainda está sozinho, sem a companhia de Ranulpho, atitudes indicam a postura livre que adota no país. Ao abrir porteiças sem pedir passagem, no banho que acontece em plena estrada, é como se o destino pudesse seguir seu curso, sem barreiras, pedágios, imigrações, apenas as caronas fazem parte do percurso. Com elas, a solidão pode ser compartilhada, nem que seja através do clichê cinematográfico do cigarro.

A luz é particularmente importante em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, pois gera identidade com as características climáticas e geográficas do sertão, paisagem revisitada do cinema brasileiro. Nas cenas diurnas, há uma escolha por pontos estourados de luz, assim como se aprendeu a apreciar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, ou em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. A luz adotada neste caso está para criar um clima estético, confirmando as cores e as sombras daquele lugar. Em todo o filme há um predomínio pelos tons de terra, tudo é poeira, a falta de contraste das cores se assemelha a um filme em preto e branco. Nas cenas noturnas, muitas delas ao ar livre, não desconfiamos da fonte de luz artificial, pois nos é apresentado o farol do carro iluminando a projeção, a tela do cinema, o candeeiro e a lua.

Sobre o processo de reconstrução histórica, a equipe de produção teve um árduo trabalho com a retirada e colocação posterior dos postes de iluminação que existiam por onde o caminhão da *Bayer* deveria passar e que não havia naquele período. Além disso, a trilha sonora utilizou versões originais de canções dos anos de 1930 e 1940, com destaque para interpretações de Francisco Alves e Carmen Miranda. A trilha sonora é sutil e não compõe o filme sobrepondo emoções, recurso utilizado em filmes no período da Retomada, a exemplo de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e o próprio *Baile Perfumado* (1997), que imprimiu seu estilo pelo contraste da música contemporânea em uma narrativa de época. A música *Serra da*

Boa Esperança (1937), de Lamartine Babo, na voz de Francisco Alves é paradigmática da condição em que se encontram Johann e Ranulpho, em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), ela inicia e termina o filme:

Serra da Boa Esperança, esperança que encerra
No coração do Brasil um punhado de terra
No coração de quem vai, no coração de quem vem
Serra da Boa Esperança meu último bem
Parto levando saudades, saudades deixando
Murchas caídas na serra lá perto de Deus
Oh minha serra eis a hora do adeus vou me embora
Deixo a luz do olhar no teu luar
Adeus
Levo na minha cantiga a imagem da serra
Sei que Jesus não castiga o poeta que erra
Nós os poetas erramos, porque rimamos também
Os nossos olhos nos olhos de alguém que não vem
Serra da Boa Esperança não tenhas receio
Hei de guardar tua imagem com a graça de Deus
Oh minha serra eis a hora do adeus vou me embora
Deixo a luz do olhar no teu luar
Adeus
(Serra da Boa Esperança, Lamartine Babo, 1937).

Filmado inteiramente em locações no interior da Paraíba, em lugarejos e espaços perdidos entre as cidades de Cabaceiras, Patos, Picote e Pocinhos, o longa descreve o lugar também a partir de imagens documentais ao mostrar as atividades dos sertanejos em frente às suas casas, a mulher que alimenta os animais, o homem que trabalha cortando madeira, a construção de cercas nos riachos. Essas imagens vêm acompanhadas de observações do alemão sobre um cotidiano diferente do seu. Ranulpho, em alguns momentos, satiriza a curiosidade de Johann, pois para o sertanejo, é uma forma de exotização daquele lugar pobre.

Em uma dessas passagens aparece o seguinte diálogo:

Ranulpho – O que é que o moço acha de tão interessante num lugar miserável como esse?
Johann – Nunca tive num lugar assim.
Ranulpho – Aqui é seco e pobre.
Johann – Pelo menos não caem bombas do céu.³⁰

³⁰ Diálogo extraído do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, 2005.

E exótico para o povo daquele lugar é a engenharia trazida pelo estrangeiro em seu caminhão. É a presença de um “galego” em terras brasileiras. A primeira cidade em que Johann chega, a câmera está sob o capô, somos apresentados ao lugarejo pela direção do carro. Ele segue pela cidade, faz a volta na rua que parece ser a principal e também a única existente naquele lugar. Não há espanto, apenas a quebra da lógica e do tempo daquele espaço.

É o momento em que descobrimos qual a função de Johann naquele caminhão, vender Aspirinas. Ranulpho questiona como é possível comercializar um medicamento novo para um povo tão atrasado como aquele. Através de uma nova possibilidade de tempo, a chave, o fascínio cinematográfico.

Nos anos quarenta o cinema já havia entrado para a fase do cinema falado e, por ocasião da segunda guerra mundial, os filmes de propaganda estavam em alta. No filme, a produção utilizou imagens de arquivo da Cinemateca Brasileira para compor a propaganda das Aspirinas, com imagens das películas Brasil Maravilhoso, São Paulo de 1942 e do Cine Jornal Brasileiro VI. Mesmo assim, algumas das localidades em que foi gravado o filme de Marcelo Gomes, até então nunca tinham visto uma projeção de cinema o que conferiu certa realidade às cenas.

O cinema também é apresentado a partir de suas características técnicas, como na seqüência em que Johann vende toda a carga de Aspirinas e junto o material de projeção ao coronel e empresário Claudionor Pereira da Silva. O alemão segue descrevendo que se trata de um moderno sistema de som chamado *soundtrack*, um conjunto de 12 auto-falantes que acompanham o *Movietone*, lançado em 1931, com a função de imprimir o som na película.

Para Ranulpho existia uma magia desconhecida naquele equipamento e por vezes ele o analisa. Assim que aprende a projetar, no momento em que Johann está doente, Ranulpho aproveita para exibir imagens de um sonho possível, metaforiza o desejo de conquistar o Rio de Janeiro, projetando cenas do Pão de Açúcar em sua mão.

Por se tratar de um *road movie*, encontros e superações aparecem ao longo do filme e a passagem de Jovelina, interpretada por Hermila Guedes, é um

elemento da viagem que desperta tensão e poder entre os aventureiros. Ambos ficam fascinados por aquela jovem triste, mas é Johann que tem o poder de conquistá-la, tendo o cinema e o rádio como aliados.

O tempo da narrativa em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, segue lento como pede um espectador que acompanha os percalços dos anos de 1940, inserido em estradas áridas. Contudo, o destino do qual se afasta Johann, faz questão de se fazer presente nas conexões com o rádio, responsável por definir o período histórico, e com as cartas que chegam pelo correio lembrando-o de um compromisso com o Governo Nacional. Ainda aqui, existe o tempo interno de cada personagem e suas experiências. A personagem de Giovanna Gold, Jacobina, esposa do empresário Claudionor, por exemplo, é destacada como uma mulher de hábitos europeus, pois aprecia cachaça, é adepta da astronomia e da política. E como diz o marido, “voltou da França cheia de idéias pacifistas na cabeça” (*Cinema, Aspirinas e Urubus*, 2005), ao propor um brinde em nome do fim das guerras do mundo. Para ela, o homem interessante não é o alemão, mas sim, o exótico sertanejo Ranulpho.

Outro elemento da viagem importante e que gera superação é o evento da picada da cobra. A partir daquele momento, há uma quebra da lógica, padrão e empregado. Johann decide pagar Ranulpho realizando um de seus sonhos, ensinando-o a dirigir. O medo da morte define seus próximos passos que são seguir para Amazônia, onde acredita que poderá continuar a ser livre. E assim se torna o passageiro do caminhão.

E o urubu, qual o sentido do animal presente apenas no fim da narrativa se não seu aspecto mórbido em relação à pobreza. A imagem do urubu na cerca marca a passagem do tempo de uma jornada que se encerra para dar início a uma nova pela Amazônia. Ranulpho compara o tratamento dado pelos guardas da estação de trem às pessoas que aguardam para viajar, ao tratamento de um animal. Uma espécie de podridão social que obriga a população a viajar para um lugar desconhecido em busca de trabalho e alimento, que convoca o alemão a se

apresentar ao governo ou então se dirigir a um campo de concentração, em São Paulo.

O roteiro de *Cinema, Aspirinas e Urubus* é inspirado em relatos de viagem do vendedor de Aspirinas, Ranulpho Gomes, tio-avô do diretor Marcelo Gomes. O filme ganhou mais de 25 prêmios, entre eles, ABC Cinematography Award, Festival de Cannes (Prêmio do Sistema Educacional Francês), Grande Prêmio Brasil de Cinema, Festival Filme e Vídeo Cuiabá, Festival de Filmes Mexicanos Guadalajara, Festival de Filmes Latinos Americanos de Lima, Festival de Filme Mar del Plata, Prêmio Contigo Cinema Brasileiro, Festival Internacional do Rio de Janeiro, Associação de Críticos de São Paulo, Festival Internacional de São Paulo, e foi escolhido como representante brasileiro para concorrer a uma vaga ao Oscar de Filme Estrangeiro em 2006. Para o cinema pernambucano é considerado um marco divisor entre uma produção experimental e uma produção profissional, questão que trataremos no próximo capítulo. *Cinema, Aspirinas e Urubus* é um filme antigo historicamente, mas novo no que se refere aos cuidados técnicos para se chegar à perfeição estética deste tempo.

2.5. Árido Movie (2006)

Em 2006, é lançado o segundo filme sob a direção de Lírio Ferreira, 10 anos após a realização do *Baile Perfumado*, onde dirigiu em parceria com Paulo Caldas. Aqui, o diretor escolhe como nome para o filme a expressão *Árido Movie*, designada por Amin Stepple, como referência ao movimento de cinema nos anos 1990 em atividade, em Pernambuco, criada como um paralelo ao campo da música que tinha naquele período o seu movimento, o *Manguebeat*.

Stepple, em entrevista para a pesquisa e em diversos artigos sobre o termo, sempre enfatizou que a expressão seria um reflexo mítico das tradições da cultura popular pernambucana em consonância com as urgências tecnológicas advindas com a globalização. O filme, no entanto, pegou carona nesse espírito midiático e propôs mais um retorno ao sertão nordestino, desta vez,

cronologicamente contemporâneo. Vale lembrar que *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Baile Perfumado* trazem estrangeiros contando suas histórias e o sertão como pano de fundo, mas em épocas distintas a atual.

Assim como em *Amarelo Manga*, *Árido Movie* utiliza o cenário urbano da capital, Recife, para expor parte de sua jornada, estamos diante de mais um *road movie*. A direção desta viagem será dada por Jonas, personagem de Guilherme Weber, repórter do tempo que mora em São Paulo e que vai do Recife até a fictícia cidade de Rocha, interior do estado de Pernambuco, para enterrar o pai, Lázaro, interpretado por Paulo César Pereio. O estrangeiro deste filme será o próprio Jonas que demonstra deslocamento no reencontro com o Estado em que nasceu e com sua família.

Para a viagem que o personagem principal está fadado a cumprir, o roteiro escrito em conjunto por Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, Sérgio Oliveira e Eduardo Nunes apresenta três questões a serem discutidas: o dilema político da água, no Nordeste, a vingança da família que Jonas deve cumprir, aliado ao seu descontentamento, e a plantação e uso da maconha. Aqui está o grande problema deste longa-metragem, o não aprofundamento em nenhuma das três questões, o que acaba refletindo em construções incompletas dos diversos personagens que seguem a trama. O problema se torna latente talvez se analisado numa perspectiva mais ampla, da expectativa que se gerou para o segundo filme do diretor que surpreendeu o cinema brasileiro há 10 anos com o *Baile Perfumado*, além de termos conhecido quase que simultaneamente ao lançamento de *Árido Movie*, o coeso *Cinema, Aspirinas e Urubus*, do também pernambucano Marcelo Gomes.

A narrativa abriga núcleos de personagens que vivem situações particularizadas e, em alguns momentos, interagindo com os outros núcleos. Uma forma de expor essas narrativas paralelas, se dá pela montagem ser predominantemente fragmentada. Em diversas sequências acompanhamos os dilemas de Jonas e, em paralelo, o que acontece naquele instante na sua família, com seus amigos, no núcleo indígena, ou mesmo com a *videomaker* Soledad,

personagem de Giulia Gam. Basicamente são esses os quatro núcleos que compõem a narrativa que perpassa a história de Jonas.

O filme é apresentado da seguinte forma: Assassinato de Lázaro, pelo índio Jurandir. Jonas, em São Paulo, recebe notícia da morte do pai e segue para o Recife, onde se depara com a questão climática do aquecimento da capital, banhada por rios, mas que sofre com a falta de água potável. No Recife, revê sua mãe, Stela, e seus amigos de faculdade, Bob, Falcão e Verinha. Enquanto isso, na cidade de Rocha, a família o aguarda para enterrar o corpo do pai e para que haja vingança na morte. Na viagem, Jonas conhece Soledad, *videomaker* que viaja pelo sertão em direção à Rocha, coletando depoimentos sobre a falta d'água. Os amigos de Jonas decidem encontrá-lo em Rocha e realizam uma viagem regada a muita maconha e bebida, o que desencadeia em alguns acontecimentos. O núcleo indígena se divide entre gerir o bar, a borracharia e o posto, complexo chamado de Oposto, e esconder Jurandir. Com a chegada de Jonas a Rocha, os núcleos se misturam, fatos acontecem, culminando com o retorno de Jonas a São Paulo, sem ter ele vingado a morte de seu pai, neste momento já com a presença de Soledad grávida.

Como exemplo da montagem em paralelo, temos o exemplo já na abertura, antes da entrada dos créditos, assim como aconteceu no *Baile Perfumado*. De um lado Jonas nos estúdios de gravação da previsão tempo e, de outro, Lázaro, em um baile envolvido com a índia Wedja. O bloco termina com a morte de Lázaro na recepção de um hotel em Rocha, no alto, a televisão exhibe Jonas em imagens nítidas pela primeira vez. Os créditos aparecem sob as águas do encontro entre o mar e o Rio Capibaribe, ao som da música cantada mais uma vez pelo artista *mangue* Otto, que diz no refrão: “e o mar virou sertão, e o mar virou sertão” (Árido Movie, 2006). O filme é montado inteiramente em cima de paralelos narrativos especialmente durante o percurso da viagem; em uma via está Jonas, em outra, os amigos, em outra, a família de Jonas e, em outra, os índios.

O posicionamento de câmera definido por Ferreira confirma o estilo do diretor, assim como no *Baile Perfumado*, a câmera realiza um giro de 360° na sequência do entardecer no bar Casa de Banhos e na praça onde se apresenta uma

vidente. No *Baile Perfumado*, observamos este recurso na sequência em que vemos Lampião no alto dos canyons. Em *Árido Movie*, os canyons estão presentes mais uma vez nas imagens de Jonas conversando com Zé Elétrico, personagem de José Dumont, tendo como fundo, muros suntuosos de pedras, enquadramentos que impressionam pela dimensão das formações rochosas. A fotografia contou com o trabalho do carioca e também cineasta Murilo Salles.

Nas locações internas, em especial nas cenas da casa da avó de Jonas, Dona Carmo, a luz é sempre de pouca visibilidade, seja dia ou noite, vemos pedaços escuros na tela que nos remetem mais uma vez ao *Baile Perfumado*. Assim como a presença de filtros de lentes azuis, é o caso da sequência do bar em que acontece a dança coletiva dos amigos de Jonas; ou no quarto do profeta Meu Velho, uma luz azul com tonalidades de luz fria branca; e nas panorâmicas do Rio Tietê, em São Paulo.

Com relação à montagem, curioso notar que há um pequeno problema de erro de continuidade. Para quem está atento à geografia local do Recife, na sequência do táxi, Jonas conversa com o motorista sobre o clima. Fora do carro, vemos que eles estão no Cais José Estelita. Percebemos que estão sentados em lados opostos, e como a conversa entre eles se dá em plano e contra plano, teríamos de avistar do lado do motorista, o mar, que de fato aparece, e do lado de Jonas, os armazéns, o que não acontece, pois também vemos o mar, sendo impossível para quem transita nesta avenida, independente da direção que o carro estiver. Além disso, o fim da sequência acontece com a subida do carro em um viaduto, da mesma forma, é possível perceber que são viadutos diferentes, dependendo de quem está sob a mira da câmera.

Árido Movie é considerado um filme de baixo orçamento, custou R\$ 750 mil. O roteiro passou por seis tratamentos até chegar à versão final. Foi filmado nas cidades de São Paulo, Recife e, em sua maior parte, na cidade de Arcoverde e arredores, distante 250 km do Recife, numa região de transição entre o Agreste e o Sertão pernambucano. Nas cenas de estrada dos amigos de Jonas, percebemos que se trata ainda da zona de transição entre a Zona da Mata e o Agreste, com

passagem pelos elevados da BR-232³¹. Nesses trechos a câmera explora em panorâmicas as depressões das serras, o que garante frescor e velocidade das imagens.

Após o lançamento, o filme passou a ser considerado pela crítica como *cult*, ou seja, com repetidas referências a um universo pop revisitado. Este universo, sem dúvida, é o da geração destes cineastas quando jovens. Diversos elementos nos dão indícios desta marca, a começar pela banda que toca na abertura do filme, Renato e Seus Blue Caps, banda de baile pós-Jovem Guarda. Durante o filme, somos apresentados a uma série de personagens coadjuvantes ou pontas que são, em si, atores-personalidades, que estão ali muito mais pelo que representam enquanto artistas ícones de uma geração.

Paulo César Pereio, no personagem de Lázaro, atua no estilo “machão imponente”, assim como fez boa parte de sua carreira no cinema brasileiro; José Celso Martinez Corrêa, ilustre teatrólogo profético-anarquista, interpreta Meu Velho, inspirado no profeta da região de Buíque chamado Meu Rei, município próximo de Arcoverde, com direito a frases visionárias sobre a origem da água benta que ele oferece ao povo do lugar: “não há vida sem estado líquido e eu tenho a poética das águas” (*Árido Movie*, 2006). Em outro momento solta no ouvido de Soledad “o olhar é a luz que sai dos olhos” (*Árido Movie*, 2006). Seguem-se a este grande elenco, a participação do jornalista Xico Sá, que aparece na televisão anunciando o jogo de futebol do Brasil no Vietnã. Xico Sá é cearense e viveu intensamente a onda cultural mangue da geração dos anos de 1990, chegou, inclusive, a atuar em outros filmes e videoclipes pernambucanos. Em 2008, foi colaborador no roteiro em *Deserto Feliz*; também temos a presença do cantor e compositor Lirinha, da banda Cordel do Fogo Encantado, já parte da geração pós-mangue, que surgiu, inclusive, na cidade de Arcoverde, e atua no filme como assistente de Meu Velho; além do cineasta Cláudio Assis, atendente do bar onde ocorre a transmissão do jogo anunciado por Xico Sá.

E dentro deste clima intimista regional criado em *Árido Movie* se sobressai na narrativa o linguajar adotado pelos de amigos de Jonas, numa espécie de

³¹ Região conhecida como Serra das Russas, próximo ao município de Gravatá.

coloquialidade jovem, urbano-recifense. O trio é responsável por imprimir na narrativa momentos cômicos garantidos por gírias e expressões satíricas de uma pseudo-intelectualidade. Do personagem Falcão, interpretado por Gustavo Falcão, ouvimos “solte o briefing”, “porra Bob, o cara só quer ser Lair Ribeiro”, “passa a bola, né? Renato Gaúcho” ou ainda “em se plantando, tudo dá”. Já Bob, personagem de Selton Melo, é responsável pelas tiradas “você pediu: Tim Maia, *Me dê motivo*” ou ainda “bocas secas, de Graciliano Ramos”, ou seja, o sertão cai numa espécie de ridicularização contemporânea.

Na verdade, o sertão apresentado em *Árido Movie*, é pautado por problemas políticos que não estão mais na ordem da falta d'água e da seca, mas sim, pelo cultivo indiscriminado de maconha. Atividade desenvolvida pela família de Jonas, uma espécie de máfia sertaneja, que se refere sempre como a plantação de algodão que está se esgotando e precisa ser honrada. Como grande inimigo dessa atividade agrária, somos apresentados aos índios que de fato povoam aquela região. A zona da cidade de Arcoverde, onde se passa Rocha, é habitada pelas tribos indígenas Pankararu, Xucuru e Fulni-ô.

Essa atualização do sertão é interessante sob o ponto de vista dos índios, pois pouco aparece no cinema contemporâneo como parte da história do Nordeste. O personagem Zé Elétrico traz um discurso característico da realidade indígena do agreste e sertão de Pernambuco, a inserção na sociedade moderna através de uma marginalidade; ele diz que já morou em São Paulo, para onde foi levar maconha, e terminou em um “puteiro” da avenida São João, quando então decide voltar. Enfatiza o poder político envolvido nas terras em que habitam, narrando o fato dos índios terem perdido tudo, os homens, de donos das terras viraram empregados e as mulheres, prostitutas. Wedja é uma representação dessa mulher sem lugar, desterritorializada e subjugada. Zé Elétrico diz a Jonas: “a gente não é mais índio. A gente só é índio quando querem falar mal. Índio é uma raça que derreteu” (*Árido Movie*, 2006). O índio Jurandir é representado pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos que retorna ao cinema pernambucano, após o consagrado papel como Lampião, em *Baile Perfumado*.

Para contrapor a disputa, temos o discurso vindo de fora da região com a *videomaker* Soledad. No filme, a água para Soledad está ligada a uma questão geográfica, assim explica seu projeto a Jonas num discurso excessivamente textual. As imagens que acompanham Soledad trazem em segundo plano sempre a presença de carros pipas:

Eu 'tô' desenvolvendo a partir de um lugar específico, no caso o Vale do Rocha, uma leitura sobre as conseqüências criadas pelo embate da água, pela falta d'água na sociedade. E dentro desse universo sertanejo eu consegui 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 da região. Eu to falando demais, né? (...) Você vindo enterrar seu pai e a gente aqui discutindo oceanografia.³²

A visão de Jonas para sua casa também é estrangeira. Ele não se reconhece nas pessoas que são da sua família, mesmo sabendo que há uma intimidade gerada pela exposição advinda do seu trabalho, a presença diária na televisão. Incomoda o fato de descobrir que o pai o imitava nos momentos em que estava alcoolizado, uma liberdade moral que ele, Jonas, não podia impedir. Durante conversa no carro com Soledad, diz que não sente a dor da perda do pai, pois não existem lembranças de Rocha, mesmo assim, há a sensação de não se sentir um estrangeiro dentro desse mundo (pernambucano). Chega a fazer referências ao livro *O Estrangeiro*, de Albert Camus (1942), mas ao final não somos convencidos da solidez dessas dúvidas, registradas pela vidente Madame Bernadete, interpretada por Magdale Alves.

A relação de Jonas com o tempo é climática e existencial. No estúdio anuncia que não haverá mudança no clima do Nordeste, Jonas repete a mesma frase em vários contextos durante o filme, para dar a ideia que o tempo não muda o lugar, as pessoas, nem seus costumes; e no incômodo calor sentido no Recife deixa escapar a frase: "o mesmo sol de dois canos" (*Árido Movie*, 2006), referência ao poema de João Cabral de Melo Neto.

³² Diálogo extraído do filme *Árido Movie*, 2006.

O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido;
o primeiro dos dois. o fuzil de fogo.
incendeia a terra: tiro de inimigo).
O sol ao aterrissar em Pernambuco,
acaba de voar dormindo o mar deserto; mas ao dormir
se refaz, e pode decolar mais aceso;
assim, mais do que acender incendeia,
para rasar mais desertos no caminho;
ou rasá-los mais, até um vazio de mar
por onde ele continue a voar dormindo.
(*O Sol em Pernambuco*, João Cabral de Melo Neto, 1968).

Coincidências a parte, *Árido Movie*, faz referência a outro filme desta geração, *Deserto Feliz*, de Paulo Caldas. Outra cidade fictícia, mas que será ponto de parada para Soledad durante as gravações de seus depoimentos. Na época de lançamento do *Árido Movie*, *Deserto Feliz* já se encontrava em processo de produção. Entre as referências e interlocuções entre os filmes selecionados, para a pesquisa, a que se faz mais evidente diz respeito ao diálogo cinematográfico estabelecido com o filme *Baile Perfumado*. O crítico de cinema Cléber Eduardo, da revista eletrônica Cinética, resume bem a questão:

Estamos em mais um percurso de um sujeito estranho a um determinado lugar. A diferença é que o estranho, agora, é um sujeito de volta ao lar original, do qual não se sente parte. Entre o libanês solto no sertão líquido e esverdeado de *Baile Perfumado* e o sertanejo urbanizado colocado nos impasses do sertão seco e amarronzado de *Árido Movie*, o índice de estrangeirismo é superior no personagem cuja proximidade no passado com o sertão apenas salienta sua distância no presente.³³

Já para outros críticos, como Rodrigo de Oliveira³⁴, da revista eletrônica Contracampo, o filme é em si, uma representação da ressaca, sem moral a questionar, apenas uma moral lisérgica, encoberta por jogos de palavras.

O fato é que *Árido Movie* seguiu o rastro pernambucano e se firmou como mais um filme nacional com excelentes resultados em festivais e premiações.

³³ <http://www.revistacinetica.com.br/aridomovie.htm>

³⁴ <http://74.125.113.132/search?>

q=cache:nq2uhCb7sfwJ:www.contracampo.com.br/79/critaridomovie.htm+rodrigo+de+oliveira+contracampo+%C3%A1rido+movie&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

No Grande Prêmio Cinema Brasil, instituído pelo Ministério da Cultura, recebeu doze indicações, no Festival de Cinema Brasileiro de Miami levou como Melhor Diretor e, em casa, no Cine-PE ganhou oito prêmios, Melhor Longa-Metragem, Montagem, Fotografia, Ator Coadjuvante, Diretor, além dos prêmios especiais da Quanta, BNB e crítica, consagrando a noite pernambucana no Teatro Guararapes, em 2006.

2.6. Baixio das Bestas (2007)

Partimos para o segundo longa-metragem de Cláudio Assis na direção. Não é preciso mais pedir licença, nem abrir concessão, a única certeza que temos é que iremos encontrar mais polêmica pela frente. Numa linha de produção pernambucana, o filme foi realizado pela produtora Parabólica Brasil com orçamento de R\$ 1,3 milhão, captado através do prêmio para filmes de Baixo Orçamento pelo Ministério da Cultura.

Nesta ficção somos apresentados a adolescente Auxiliadora que mora com seu avô, mas há suposições de que seja também seu pai, em um pequeno distrito da Zona da Mata pernambucana, região canavieira do Estado. No cenário urbano conhecemos Cícero, adolescente classe média, que estuda no Recife e passa os fins de semana na cidade do interior onde vive sua família. Lá, ele se “diverte” na companhia dos amigos Everaldo, Cilinho e Esdras. O lazer dos rapazes, construído em moldes perfeitos de *playboys* do sertão, é violentar, as não menos submissas prostitutas da região, sob o efeito de muita bebida alcoólica. Como pausas ao terror que se instaura na tela, acompanhamos descritivamente a colorida brincadeira do maracatu rural.

Do casal Auxiliadora e Cícero, distantes de qualquer prerrogativa inocente de um Romeu e Julieta, conhecemos o que move o desejo unilateral e amoral do jovem, a exposição do corpo feminino nu e até infantil da garota ofertada, via laço paternal, como meio de vida num lugar chamado Baixio. Cláudio Assis apresenta neste filme o espaço onde convive a opressão feminina e a perversão masculina, chamado de Baixio das Bestas. O trabalho naturalista de Walter Carvalho na

fotografia, repetindo a parceria com Assis, nos coloca em dúvida a pensar se estamos diante de uma história apelativa ou corajosa. Talvez a resposta seja assustadora e permissiva, mas a resposta dada pelo próprio diretor em sua fala de apresentação durante festivais resume a questão, “é um filme sobre impunidade”.

O universo da cultura popular já aparece no prólogo inicial para marcar essa tradição imanente ao cinema desta geração. Fotografias de engenhos em preto e branco dando contorno a perspectivas gráficas e certo índice de granulação são exibidas lentamente ao som de um texto em *off* do filme *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Jr., numa referência ao próprio livro regionalista de José Lins do Rêgo, publicado em 1932. Na abertura, a narração apresenta o tempo e o espaço em Baixio das Bestas, o tempo do ciclo da cana e o espaço comum dos entornos das usinas:

Outrora havia os engenhos, reportavam a campina. Veio o tempo e os engoliu. Havia o tempo engolido a usina. Um ou outro ainda há quem diga que o tempo vence no fim. Um dia ele engole a usina, como engole a ti e a mim.³⁵

Após as fotografias, a tela escurece e conhecemos o palco em que Auxiliadora é explorada, um canto escuro nos fundos de um posto de gasolina onde o avô a coloca nua, iluminada por um poste. O enquadramento, a luz e as tonalidades da cena nos remetem ao expressionismo de *O Grito* (1893), mas nós, os observadores, é que seríamos tomados pela expressão de desespero do ser desenhado por Edvard Munch. A câmera afasta-se lentamente abrindo para um plano maior onde vemos os *voyeurs* daquela cena, homens em estado de luxúria. O plano-sequência finaliza com a câmera no alto focando uma cruz. O plano se repete em outro momento do longa, no sentido inverso, do plano geral até a aproximação fechada em Auxiliadora.

A personagem de Auxiliadora é interpretada pela atriz de 22 anos, Mariah Teixeira, que faz sua estreia no cinema. No filme, ela encarna uma menina de 13 anos que pouco fala, nos momentos de maior desespero o que consegue é emitir

³⁵ Trecho extraído do filme *Baixio das Bestas*, 2007.

grunhidos de dor. Auxiliadora está fadada a ser o bicho de estimação do avô, o bruto e escatológico, Seu Heitor, que a cria como em um cativeiro, mas como a redenção não faz parte da estilística do diretor Cláudio Assis, a menina conseguirá fugir da gaiola e viver para o que sempre foi alimentada, a prostituição.

Após a apresentação de Auxiliadora e sua vida de resignação, conhecemos o espaço onde vive Cícero, personagem de Caio Blat. No plano geral, a cenografia expõe uma sala da classe média, com o personagem sempre deitado em um sofá tomado pela preguiça. A mãe, interpretada por Magdale Alves, uma funcionária pública da cidade, em todas as cenas tenta uma interação fracassada com o rapaz. O universo de Cícero, único que possui alguma ligação com a escola, resume-se a reclamar das atividades designadas pela mãe, dos estudos no Recife, pedir a caminhonete emprestada do pai e sair com uma turma da cidade para beber, atirar e promover orgias.

O núcleo de amigos de Cícero é composto por Esdras, vivido por Samuel Vieira, Cilinho, interpretado pelo cantor China³⁶, e Matheus Nachtergaele, no papel de Everaldo. O paulista Matheus Nachtergaele, veterano no cinema pernambucano, desempenha o papel de líder dos amigos. Tido como gênio por Cícero, Everaldo gaba-se por ter abandonado os estudos na capital e optado por ser o rei da cidade, com direito a cometer delitos sem punição.

Os diálogos reforçam que a característica faz parte de uma herança maldita passada de pai para filho. O personagem de Matheus Nachtergaele, novamente em um filme de Assis, ganha o direito em pronunciar as questões mais polêmicas do filme. Após a sequência do atropelamento no canavial, cometido por Cícero, os rapazes se reúnem no cinema para aguardar notícias da vítima; obviamente não há compaixão nesta espera, apenas um problema a ser resolvido, já que se trata de mais um miserável invisível aos olhos daqueles jovens, então Everaldo diz, em tom irônico: “A pobreza é que nem um câncer, vai destruindo tudo, quanto tu vê, já pegou no pulmão. A pobreza é que vai socializar o mundo, uh!” (Baixio das Bestas, 2007).

³⁶ Interessante notar que Samuel e China são artistas da nova cena musical pernambucana na Banda Mombó e Del Rey que começam a interagir com o cinema, agora, na perspectiva da atuação.

A continuação desta sequência traz um momento emblemático para o filme, Nachtergaele, novamente quebra a ilusão da cena em meio a uma parafernália cinematográfica, olha para a câmera e fala: “Sabe o que é o melhor do cinema? é que no cinema tu pode fazer o que tu quer” (Baixio das Bestas, 2007). Sobre esta questão, em entrevista para a pesquisa, o roteirista do filme, Hilton Lacerda, explica que a frase originalmente não estava no roteiro e, quando soube do acontecido, teria discordado do diretor sobre essa interpretação. No entanto, afirmou que há um desafio em trabalhar com estilos tão diferentes, como é o caso de Cláudio Assis e Lírio Ferreira, por exemplo. Acredita que essas diferenças é que fazem do cinema pernambucano ser tão interessante do ponto de vista criativo.

A quebra da ilusão funciona mais uma vez como uma subjetiva indireta livre, recurso identificado por Pasolini (1982) ao se referir a monólogos interiores onde não se diferencia se estamos na presença do personagem ou do realizador, idealizador da obra. No cinema brasileiro o recurso é visível nos filmes de Glauber Rocha, em especial no curta-metragem proibido, *Di* (1976), onde o cineasta baiano narra verbosamente o enterro do pintor Di Cavalcanti. Perceptível também na literatura, no caso de romances como *Ulisses* (1922), do irlandês James Joyce. É evidente que na cena de *Baixio das Bestas* estamos diante de Cláudio Assis reivindicando mais uma vez o seu direito em exercer sua cinematografia livre. O próprio aparece em cena como um caminhoneiro no bar em que está Auxiliadora, já livre do avô.

O cinema decadente, espaço onde se encontram os rapazes, em sua fachada apresenta o nome popular “Cine Atlântico”. A metalinguagem ao cinema outra vez ganha destaque em uma trama pernambucana e serve como homenagem ao período da pornochanchada³⁷ do cinema brasileiro dos anos de 1970,

³⁷ Segundo o pesquisador Nuno Cesar Abreu, em seu livro “Boca do Lixo, cinemas e classes populares”, a “*pornochanchada* agregava o prefixo *porno* – sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) – ao vocábulo *chanchada* (conceito que definia, em geral, produto popular e ‘mal realizado’) e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. Assim, ‘pornochanchada’ passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero.” (ABREU, 2006, p.140)

evidenciando cenas de sexo explícito do filme *Oh! Rebuçeteio* (1983), de Cláudio Cunha, durante momentos de distração dos garotos no local.

O cinema também é o lugar onde ocorre uma das cenas mais violentas, o sadismo brutal à personagem Dora, interpretada por Dira Paes. A câmera distancia-se para a parede do palco em que está Dora e no jogo de luz e sombra em silhueta registra a simulação da ação.

Para o espectador que já acompanhou bem antes o plano-sequência da visita dos rapazes ao bordel, que também apresenta boas soluções de iluminação e enquadramento, a exemplo do trecho em *plongée* que Everaldo joga a prostituta Bela, interpretada por Hermila Guedes, no chão iluminada por uma porta aberta, cabe aqui, apenas clarear as questões técnicas, pois a violência contra a mulher ultrapassa neste filme qualquer alegoria a um universo sádico. As cenas, em suas luzes perfeitas, reforçam a ideia que a violência está no filme como a sublimação do poder não alcançado pela coerência.

Diante da opção estética pelo grotesco, em imagens e diálogos, o filme se utiliza de várias referências a esse universo. Dos bichos criados em garrafas por Seu Heitor até a construção de uma fossa no quintal que, aparentemente sem propósito, funciona como metáfora a uma visão de mundo particular, onde o odor desencadeado não se sabe se da fossa, ou mesmo do vinhoto produzido pelas usinas próximas, é na verdade, para o diretor, “o cheiro estranho da podridão do mundo”.

Perante os aforismos permitidos por Assis, percebemos que, por mais realista que sejam suas escolhas estéticas, não passam de artifícios para comprovar que estamos diante de uma ficção criada para a experiência da sala escura. Assim, como os diversos planos fotográficos explorados pelo diretor de fotografia, Walter Carvalho, nas sequências em que Auxiliadora se desloca para cidade, passando por canaviais, pontes e aguardando sentada em uma banca de fim de feira, típica do interior do Nordeste, a condução que a levará de volta para casa. As imagens são belos retratos de cor e luz que caberiam muito bem em qualquer texto dos clássicos escritores regionalistas – José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Jorge Amado ou

mesmo Gilberto Freyre e os resquícios históricos de uma Casa Grande e Senzala e ainda Josué de Castro e a sua fome geográfica – e nos poetas Carlos Pena Filho e Ascenso Ferreira, homenageados, inclusive, pelo diretor do filme nos créditos finais.

A trilha sonora ficou a cargo do músico, Pupilo, produtor e baterista da banda Nação Zumbi, que imprimiu toques de requinte às melodias populares. A canção, *Vale do Jucá*, é um desses belos exemplos que encerra o filme, cantada pelo músico tocador de rabeca, Siba, e a sua banda Fuloresta, que haviam participado do filme *Baile Perfumado* tocando para Lampião e Maria Bonita na sequência da jangada, em pleno rio São Francisco.

Era um caminho / quase sem pegadas / onde tantas madrugadas / folhas serenaram / era uma estrada / muitas curvas tortas / quantas passagens e portas / ali se ocultaram / era uma linha / sem começo e fim / e as flores desse jardim / meus avós plantaram / era uma voz / um vento, um sussurro / relâmpago, trovão e murro / luz que se lembraram / uma palavra quase sem sentido / um tapa no pé do ouvido / todos escutaram / um grito, um odo / perguntando aonde / nossa lembrança se esconde / meus avós gritaram. // Era uma dança / quase uma miragem / cada gesto / uma imagem / dos que se encantaram / um movimento / um traquejo forte / passado, risco e recorte / se descortinaram / uma semente no meio da poeira / chã da lavoura primeira / meus avós dançaram / uma pancada / um ronco, um estralo / e outros pés e um cavalo / guerreiros brincaram / quase uma queda / quase uma descida / uma seta remetida / as mãos se apertaram / era uma festa / chegada e partida / saudações e despedida / meus avós choraram. // Onde estará / aquele passo tonto / e as armas para o confronto / onde se ocultaram / e o lampejo da luz estupenda / que atravessou a fenda / e tantos enxergaram / ah! se eu pudesse / só por um segundo / rever os portões do mundo / que os avós criaram.

(Vale do Jucá, Siba e a Fuloresta, 2002).

Baixio das Bestas foi gravado entre janeiro e fevereiro de 2005, na cidade de Nazaré da Mata, distante 65 km da capital Recife. Além disso, a equipe filmou nos arredores dos Engenhos Nova Cintra e Terra Nova, com imagens da Usina Aliança. O filme foi rodado com negativos *Kodak* 5218 e 5205 que garantiram o colorido apurado das diversas pigmentações da tela. *Baixio das Bestas* é essencialmente um filme verde, da cultura da cana-de-açúcar.

Através do cultivo da cana, como trabalho sazonal, se insere o forte papel do Maracatu Rural nas comunidades locais. No filme, o núcleo do Maracatu, liderado

pelo Mestre Mário, personagem de João Ferreira, expõe discussões sobre a relação entre o fechamento das usinas e as apresentações do Maracatu na capital como fonte de renda extra para os trabalhadores. Retomando o curta-metragem *Maracatu, Maracatus*, de Marcelo Gomes, o que se apresenta aqui é novamente a utilização de uma tradição da cultura popular em virtude de uma lógica econômica exploratória.

Vale lembrar que o cultivo da cana no Nordeste é secular remonta os primórdios do Brasil. Recife, inclusive, foi fundada em 1537 e se originou de pequenos engenhos que hoje são bairros da Zona Norte da cidade. E o Maracatu aparece como parte de um folclore criado pelos escravos como imposição de uma corte de baixo clero, composta por reis, rainhas e guerreiros de lança, em contraponto a hegemonia europeia. Existe então uma história pernambucana que apregoa marcas culturais e nas relações humanas com 500 anos de existência, indiscernível.

Nazaré da Mata é a cidade por excelência dos Maracatus Rurais. Para o filme, foi convidado o Maracatu Estrela Brilhante. Como dito no início desta análise, o tempo em *Baixio das Bestas* é determinado pelo ciclo da cana - plantação, colheita e queimada. Até o cinema é destruído. E na seqüência final, uma chuva lava o acontecido e prepara a terra para novas safras.

O longa-metragem foi vencedor no Festival de Brasília, em 2006, com seis prêmios: Melhor Filme, Melhor Atriz, para Mariah Teixeira, Melhor Ator Coadjuvante, para Irandhir Santos, Melhor Atriz Coadjuvante, para Dira Paes, Melhor Trilha Sonora, composta por Pupillo, e Prêmio da Crítica. Na capital administrativa e política do país, o anúncio do prêmio gerou uma conturbada cena com direito a aplausos e vaias. O filme também venceu o 36º Festival de Roterdã, importante festival de cinema independente da Europa, como Melhor Filme. Como apreciação final, recorremos mais uma vez ao diretor do filme durante o lançamento do filme em Aracaju, em 5 de maio de 2007, onde ele diz sobre sua obra: “ou você reage ou você rasteja”.

2.7. Deserto Feliz (2008)

Depois de duas experiências em longa-metragem, uma no campo da ficção e a outra no campo do documentário, Paulo Caldas lança *Deserto Feliz* numa co-produção estrangeira entre a produtora pernambucana, Camará Filmes, e a alemã, Noir Films. Da relação entre ficção e documentário, o filme extrai o relato de Jéssica, interpretada pela atriz Nash Laila, garota de 14 anos, que cansada de ser violentada pelo padrasto foge da cidade em que mora com a mãe, no sertão nordestino, para a capital do estado, Recife. A realidade neste caso representada é a da vida de mais uma adolescente submetida ao turismo sexual, tão presente no cenário brasileiro, e que mesmo assim ainda consegue sonhar com um futuro mágico fora do país.

O plano de abertura será o responsável por marcar o tempo em toda a narrativa, ele se repetirá ainda duas vezes ao longo do filme. A primeira vez antecipa os fatos – em um quarto, sentada ao pé da cama em primeiro plano, conhecemos Jéssica, olhar vazio e distante para fora do campo. No segundo plano, Mark, deitado, em imagens desfocadas, igualmente pensativo. A cena está em uma tonalidade azulada, matriz estética que perdurará ao longo do filme.

O filme é cosmopolita e se divide em três blocos marcados pela cena descrita, cada bloco descreverá a vida de Jéssica em uma cidade diferente, Deserto Feliz, Recife e Berlim. Inicialmente conhecemos o cotidiano da garota na fictícia, Deserto Feliz, onde vive com a mãe Maria, personagem de Magdale Alves, e com o padrasto, Biu, personagem de Servílio Holanda. A cidade na verdade é apenas um lugarejo, conhecemos a casa rústica de Jéssica, em meio a folhagens e cajueiros. A renda da família advém do trabalho de Maria no comércio de Juazeiro ou Petrolina, não sabemos ao certo, apenas que ela tem que atravessar na garupa da moto do marido a ponte Presidente Dutra, que liga as cidades, baiana e pernambucana, e do trabalho de Biu, nas parreiras do Vale do São Francisco e como caçador de animais para tráfico. Acompanhamos Jéssica indo à escola, uniformizada, passeando com a mãe pelo comércio, mas o retorno para casa, sem a presença de Maria, parece

repetir uma tortura diária, pois é o momento em que a garota é vítima de estupro pelo padrasto.

Neste núcleo de personagens quase não há diálogo, exceto pelo personagem Mão de Veia, interpretado por João Miguel, responsável pelo comércio ilegal de animais na região. Ele interage em algumas cenas com a família de Jéssica e mantém algumas falas sobre a atividade que desempenha. Já o personagem de Servílio Holanda, atualiza o trabalho feito em 2004 no curta-metragem, *Entre paredes*, de Eric Laurence, onde vive João. Mudo ao seu cotidiano, esboça apenas o desejo possessivo pelas mulheres.

O primeiro diálogo entre mãe e filha só aparece após sete minutos de imagens do cotidiano da casa. À mesa, ao iniciar a refeição, Maria e Jéssica travam a vazia conversa:

Maria – Qual é o problema de cuscuz com bode, Jéssica?

Jéssica – Não aguento mais não, mainha.

Segue seqüência por alguns segundos

Maria – Não aguenta o quê, menina?

Jéssica – Não agüento.³⁸

A personagem Jéssica em muito dialoga com outra personagem do cinema brasileiro, nordestina e prostituída, a cearense Suely, do filme *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz. Em estados brasileiros diferentes, mas com a mesma compreensão de um destino factível e quase impossível de se afastar. Diferente de Auxiliadora, do *Baixio das Bestas*, Jéssica e Suely refletem e muito sobre suas condições. Jéssica demonstra possuir um cotidiano que poderia ser harmônico, com uma mãe que demonstra afeto por ela, mas que se nega a enxergar a realidade.

A esta subjetividade presente em Jéssica acompanhamos a sua partida de casa, de alguma forma compreendida pela mãe. Após a garota mencionar algo sobre o descontentamento com o padrasto. Na seqüência seguinte, a mãe no trabalho reclama de um mal-estar físico. Atribui a sensação ao animal que comeu no

³⁸ Diálogo extraído do filme *Deserto Feliz*, 2008.

dia anterior, na verdade, há um mal-estar psicológico, Maria diz: “‘tô’ tão sem graça, ‘tô’ tão sem vontade, tão sem destaque” (Deserto Feliz, 2008). Em seguida, em casa, sabe da notícia que a filha fugiu.

O tatu, animal consumido em uma festa pela família de Jéssica, confere ao filme um aspecto idiossincrático, e mais uma vez nos remete aos hábitos escatológicos de Seu Heitor, em *Baixio das Bestas*. Com mãos diferentes da utilizada por Cláudio Assis para tratar a violência, aqui, Paulo Caldas fornece por meio através do animal uma metáfora da vida de Jéssica, animal criado em cativeiro que serve para “consumo” próprio.

Jéssica aceita o destino da prostituição e vai parar no Recife, morando em um *kitnet* com outras jovens prostitutas. Do novo núcleo em que se encontra Jéssica, conhecemos três gerações de uma mesma condição de mulheres marginalizadas. Nesse universo convivem Jéssica e Daiane, ainda adolescentes e dispostas a encarar os sacrifícios da profissão; Pamela, já adulta, teme pelo fim do trabalho, pois demonstra cansaço das experiências desastrosas pelas quais passou, entre elas, morar fora do Brasil na companhia de um estrangeiro; e Dona Vaga, personagem de Zezé Mota, ex-prostituta e que agora explora as garotas como proprietária do apartamento em que elas dividem.

O prédio em que moram as garotas é especialmente simbólico para a cidade do Recife. O edifício Holliday com 476 apartamentos foi construído na década de 60 numa área nobre do bairro de Boa Viagem, distante 50 metros da praia, com pequenos apartamentos que deveriam funcionar como flats. No entanto, a degradação dos imóveis transformou o lugar em um reduto de prostituição e tráfico. Mesmo assim, ainda figura como uma imponente obra arquitetônica presente nos cartões postais.

A câmera explora detalhes da fachada, corredores e escadarias dimensionando o novo espaço em que Jéssica habita. Na cena em que vai à praia, a garota se depara com dois jovens estudantes lendo nas escadas e lembra que também já fez parte de outra vida distante daquele submundo. E é na praia que ela

conhece o alemão, Mark, mediada pelo gigolô chamado Rauariu, personagem de Aramis Trindade.

O ator Peter Ketnath, o mesmo que interpretou Johann, em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, é quem faz o contemporâneo alemão Mark. Em viagem de férias no Brasil, Mark embarca no turismo sexual e no consumo desenfreado do crack e da cocaína, em meio a isso, acaba se apaixonando por Jéssica. A partir do encontro de Jéssica e Mark, somos apresentados novamente à cena inicial do filme, agora como parte do presente da narrativa. Sabemos então que a cena do quarto é, na verdade, o último encontro entre Mark e Jéssica.

Sobre a experiência em desenvolver dois personagens tão diferentes, em entrevista para a pesquisa, Ketnath (ano) responde que há no fundo uma mesma curiosidade estrangeira em ambos e que justificam as escolhas de interação com uma nova cultura.

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* viajamos do sertão da Paraíba à Pernambuco e criamos uma época diferente. No *Deserto Feliz*, nós descobrimos uma realidade cotidiana no Recife do novo milênio. Claro que os motivos dos dois personagens são diferentes uns dos outros. O que os dois tem em comum é uma certa curiosidade pelo meio ambiente que eles passam. Os dois estão abertos por todos os lados dessas realidades e compensam isso em jeitos diferentes e interessantes.³⁹

Para as imagens de Mark, o diretor do filme escolheu a opção de adotar em várias cenas a câmera colada ao corpo do ator, o que confere um movimento diferente das imagens, ressaltando principalmente as feições de Mark nos momentos em que se droga. A passagem entre as imagens do Recife a Berlim se dá justamente por esse recurso de câmera. Com a câmera nas costas, vemos Mark rodar com Jéssica no bar em que freqüentam as prostitutas; no giro, percebemos a mudança de cenário e de figurino para um apartamento claro, somos levados a crer que já estão em Berlim.

Um problema para este tipo de imagem, que ganha contornos experimentais, é que perdemos o foco do personagem, como se a “chapação” ecoasse pela tela. Lembrando do mesmo ator em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a câmera escolhida por Marcelo Gomes é bem diferente desta utilizada por Paulo

³⁹ KETNATH, Peter. Depoimento via e-mail, em 14 de setembro de 2008.

Caldas. Com Gomes, a câmera não perde seus personagens um só instante e facilmente embarcamos naquela atmosfera dos anos quarenta.

Outro recurso muito explorado em *Deserto Feliz* é a câmera na mão. A técnica, neste ponto de vista particular, nos faz encará-la como mais um personagem em cena, pois, se conseguimos acompanhar o movimento dos personagens em cena com mais flexibilidade, garantindo closes e afastamentos do plano, em outra medida, deixamos de acreditar naquela representação. Diversas vezes há um fora de campo, principalmente nos olhares, que deveriam interagir com o plano, e nós, os espectadores, perdemos a crença da veracidade do mundo em que vivem aquelas pessoas.

Portas e janelas como moldura para o olhar também foram utilizadas no filme, sempre na perspectiva do interior da casa para a imagem que está fora. Verificamos essas imagens no bloco em que Jéssica ainda mora com sua família, como na cena em que ela e a mãe lavam roupas, ou então durante a saída e chegada de Biu com a moto, em casa. Há também o caso da seqüência em que a garota caminha do banheiro do posto de gasolina, em direção ao restaurante – aquele trecho possui mais de 3 minutos de imagens, em que a câmera segue a menina exaustivamente, mediada por uma trilha sonora aprazível.

Sobre a trilha sonora vale destacar a canção, especialmente escolhida para a personagem Jéssica, chama-se *Perdidos*, do cantor Kelvis Duran. Um *hit* popular do mercado fonográfico brega que fala do amor proibido em uma terra prometida. A canção é interpretada pela garota em diversas situações, como um refúgio de felicidade. O último momento em que Jéssica aparece cantando a música sugere ser o mais livre, em pé, na cama do *kitnet*, apaixonada por Mark, sabe da possibilidade de voltar para casa, pois vê a notícia da prisão do padrasto, mas já é tarde demais, ela está prestes a morar fora do país sonhando com outra vida.

A vida na Alemanha é moderna, clara e fria, como previa Pamela. A única interação que Jéssica consegue estabelecer com a cidade é ir a um parque coberto por neve para alimentar uns caprinos, animal que de alguma forma lhe remete familiaridade. Da casa em que vivia com a mãe, no Nordeste, não existe qualquer

resquíio na casa de Mark, em Berlim. A câmera descreve o contraste na cena em que ela pega água para beber numa cozinha equipada por diversos utensílios, longe da escura e pobre cozinha de Maria.

Coberta por casacos, Jéssica é ainda mais menina em Berlim, não existe a imagem da prostituta que morava no Recife. O minimalismo das suas ações e os diálogos cada vez mais vazios com Mark vai esgotando o sonho de uma vida perfeita e longe da violência. Encontramos então pela terceira vez a imagem inicial do filme, agora como lembrança e finalização do longa. Ao som da música, Rosa Amarela, composição poética de Capiba e Carlos Pena Filho, a imagem vai se tornando cada vez mais desfocada até que Jéssica levanta-se e sai do quadro.

Em entrevista, Paulo Caldas enfatiza que no momento da elaboração do projeto *Deserto Feliz*, o seu processo criativo evoluía da relação entre documentário e ficção, em virtude das suas experiências anteriores. Mesmo se tratando novamente de uma ficção, buscou em esparsos diálogos o espaço para explorar ao máximo as potências de seus personagens, daí também a opção em não ter um preparador de elenco, preferindo ele mesmo ser o responsável pela atividade como forma de criar proximidade com os atores, acreditando assim tornar o processo mais orgânico. O caminho encontrado por Caldas às vezes se apresenta tortuoso, sem ter encontrado a medida da dramaturgia necessária para cremos que de fato Jéssica é a menina-prostituta e não uma atriz, assim como acreditamos na personagem bem construída, Pamela, interpretada por Hermila Guedes.

O roteiro de *Deserto Feliz* foi escrito da parceria entre Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Xico Sá e Manoela Dias. Do trabalho realizado em *O Rap do Pequeno Príncipe*, conta com o fotógrafo Fred Jordão para Still. Nos agradecimentos, em meio a vários nomes, cita sua geração nos nomes de Hilton Lacerda, Lírio Ferreira e Cláudio Assis, que não participam oficialmente desta realização. A trilha sonora foi elaborada por Erasto Vasconcelos e Fábio Trummer⁴⁰, com músicas executadas pela banda Eddie, novamente uma banda do cenário *mangue* pernambucano. A produção nacional do filme ficou sob a responsabilidade

⁴⁰ Trummer, inclusive, vocalista da Eddie é o autor da letra *Quando a Maré Encher*, popular na voz de Chico Science.

da Camará Filmes, dirigida pelo mesmo produtor do *Baile Perfumado*, Germano Coelho Filho.

Deserto Feliz foi o filme vencedor do 35º Festival de Gramado saindo de lá com seis prêmios, Melhor Longa-Metragem Brasileiro eleito pelo júri popular; Melhor Longa-Metragem Brasileiro eleito pela crítica; Melhor Diretor; Melhor Fotografia; Melhor Diretor de Arte; e Melhor Música. Além disso, ganhou em Santa Maria da Feira, em Portugal, com Melhor Atriz; no Festival de Paris, com Melhor Filme e Melhor Atriz; Melhor Diretor no 22º Festival Internacional de Cinema em Guadalajara; indicação para ao Golden Globe Award 2008; participou de diversas mostras e festivais, a exemplo do Panorama 2007, na Berlinale.

O filme obteve um bom desempenho em sua carreira internacional, mas levou dois anos até ser lançado no circuito comercial para apreciação do público em geral. O problema da distribuição é evidente em todos os filmes desta geração. Os festivais aparecem como uma abertura democrática para os filmes inéditos, e assim o cinema pernambucano conseguiu encontrar nesta brecha uma forma também de veiculação de um material que ao final do processo de finalização, conseguia pouca inserção no circuito comercial, seja por causa das temáticas, seja pelo pequeno número de cópias distribuídas.

Capítulo 3. Do experimental ao profissional: 12 anos de *Árido Movie* (1997-2008)

Após compreendermos o processo fílmico presente nos sete longas-metragens realizados pelo grupo de cineastas formados por Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e Paulo Caldas, partiremos para uma análise distanciada do que representa a realização autoral particular a cada um dos cineastas no contexto dos seus filmes. A produção individual resultou em processos criativos compostos de subjetividades e técnicas estilísticas diferenciadas entre si. O que no início com *Baile Perfumado* se apresentou de forma experimental, em seguida com as novas realizações e exercícios fílmicos, acabou resultando em trajetórias de amadurecimento com trabalhos cada vez mais apurados do ponto de vista técnico, alcançando assim o patamar profissional.

A visibilidade gerada pelos prêmios e polêmicas envolvendo tais filmes permitiu um reconhecimento de um novo cinema profissional do Estado de Pernambuco, tanto no campo da cultura nacional, como no mercado internacional de produções cinematográficas independentes. O cinema pernambucano passou a ser identificado pelos nomes dos realizadores de suas obras, vinculadas inevitavelmente a uma geração. A partir dos anos de 1990, todos os jovens pernambucanos aspirantes a cineastas que se seguiram, encontraram caminhos entreabertos para novas realizações, não vinculados necessariamente à cultura popular, marca da região.

Contudo, o crescimento do mercado cinematográfico pernambucano não foi suficiente para manter os cineastas da geração *Árido Movie* no Estado. No período dos 12 anos escolhidos para esta pesquisa, a ponte aérea Nordeste-Sudeste fez parte do cotidiano destes profissionais. A fonte temática das tradições populares permaneceu como subsídio, mas os recursos continuaram insuficientes, assim como a pós-produção destas realizações.

A questão que se coloca no campo de trabalho cinematográfico ultrapassa o limite regional. O problema enfrentado por Pernambuco para execução

de todas as etapas de realização dentro do Estado é percebido de uma forma geral pelo cinema feito na América Latina como um todo. O mercado latino de cinema ainda caminha para sair de uma condição política periférica nos quesitos mercado, meios e distribuição.

Em depoimento, Paulo Caldas (2008) explicou que a maior dificuldade em expor um filme pernambucano, conseqüentemente brasileiro, para apreciação internacional é a concorrência que ele enfrenta antes mesmo, ainda no circuito de produção latino americano:

A gente continua sendo um cinema independente, de Terceiro Mundo. A gente disputa espaço hoje, o cinema brasileiro, com o cinema argentino e mexicano. A gente sempre fica ali, cotado e visto como um latino americano. [...] Os argentinos e os mexicanos tem uma facilidade maior de financiamento da Espanha, de co-produção, por causa da língua. Uma facilidade muito maior de lançamento na Europa através da Espanha, com uma mensagem nos Estados Unidos através da comunidade de hispânicos. A própria Espanha tem um festival de línguas espanholas que é o San Sebastian, que é muito mais forte que os festivais em língua portuguesa que tem em Portugal.⁴¹

No entanto, Caldas acredita que há um vigor narrativo nos filmes pernambucanos que vem possibilitando cada vez mais a inserção em outros mercados. Além disto, é visível uma passagem gradual das temáticas estarem ganhando uma conotação universal, permitindo uma comunicação com outros públicos.

Em *Deserto Feliz*, por exemplo, produção Brasil-Alemanha, Caldas (2008) explica que a parceria aconteceu em parte devido à presença de um personagem alemão na trama.

O que acontece, as coisas internacionais são passo-a-passo. A gente passou dois anos pra fechar o acordo de co-produção com a Noir Film da Alemanha, então são três anos onde a gente foi pro Festival de Berlim, dois filmes do Brasil escolhidos para ir para o mercado de co-produções internacionais. [...] A gente tinha filmagem na Alemanha e um dos personagens mais importantes do filme era alemão, foi isso que interessou

⁴¹ CALDAS, Paulo. Recife, 22 de setembro de 2008.

a eles. Tinha um link diretamente com eles, se não, não ia interessar jamais.⁴²

Em meio à dificuldade de mercado, distribuição e financiamento, o cinema pernambucano, enquanto um cinema independente, ainda assim é passível de análise no que diz respeito à qualidade da sua produção dentro de uma estrutura maior que é a história do cinema. Não podemos ignorar toda a teoria do cinema sobre as diversas correntes existentes desde o início do século XX nos verdadeiros eixos cinematográficos que são a Europa e os Estados Unidos, e que pode ser aplicada como parâmetro aos casos contemporâneos, por exemplo, este regional com o qual dialogamos.

A França, na década de cinquenta, sistematizou o que já se conhecia enquanto produção individual criativa, com a teoria do autor, ou formalmente determinada como a Política dos Autores. De acordo com o crítico e teórico Jean-Claude Bernardet, a autoria na perspectiva dos “Jovens Turcos”, denominação atribuída a Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jean Doniol-Valcroze, por André Bazin, da revista Cahiers Du Cinéma, onde se criou o termo, advinha da sua relação com a literatura, ou seja, o autor do filme será o idealizador, escritor da obra (BERNARDET, 1994). O que não quer dizer que o roteirista será por excelência o autor, mas sim, o artista que propõe o projeto cinematográfico como criação particular e em geral acaba assumindo diversas funções, entre elas, ser o diretor e o roteirista da obra. Passa-se a compreender o cinema enquanto uma linguagem imperativa e tão subjetiva na sua forma de escrita visual, quanto à literatura.

A Política dos Autores incorporou ao cinema moderno uma liberdade moral para imprimir as expressões “um filme de” ou “dirigido por”, atrelado ao título do filme. Nos longas-metragens da geração *Árido Movie*, observamos essa prática nos filmes de Cláudio Assis – *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*. O último filme da seleção, *Deserto Feliz*, mesmo apresentando o título no início, tem na primeira tela

⁴² CALDAS, Paulo. Recife, 22 de setembro de 2008.

dos créditos finais a direção de Paulo Caldas. O entendimento desta prática, na perspectiva da Política dos Autores, significa que:

A política é a apologia do sujeito que se expressa. Essa concepção nega totalmente a que entende o cinema como uma arte coletiva, de equipe. Cercado de máquinas, de técnicos e de atores, no estúdio, está-se sempre só (BERNARDET, 1994, p.22).

Atrelada à discussão da Política dos Autores, consideramos o campo teórico do processo criativo, igualmente necessário ao analisar os realizadores pernambucanos, pois o cinema, enquanto expressão do pensamento, não adquire validade a partir do lançamento aleatório de um filme qualquer. É necessária uma legitimação crítica e popular que identifique na realização, uma obra de arte cinematográfica. Os longas-metragens selecionados para esta pesquisa possuem diversos elementos narrativos, estilísticos e técnicos que permitem a observação de uma fruição artística. Tomando como base um período de 12 anos, foi possível verificar um quadro evolutivo presente nesta geração. Não só o exercício fílmico contribuiu com a qualidade dos filmes, mas também é perceptível que o trabalho se tornou dinâmico na medida em que há uma internalização do papel do criador artístico como autor.

Segundo a teórica e artista plástica Fayga Ostrower (1987), ao analisar o processo criativo deve-se levar em consideração um conjunto de fatores responsáveis pela execução de uma obra, a exemplo da memória, dos conflitos e da experiência cultural adquirida ao longo da vida, sejam estes fatores uma representação social ou um comportamento. Explica Fayga Ostrower sobre a formação da criatividade no ser:

Como ser que se percebe e se interroga, o homem é levado a interpretar todos os fenômenos; nessa tradução, o âmbito cultural transpõe o natural. A própria natureza em suas manifestações múltiplas é filtrada no consciente através de valores culturais, submetida a premissas que não se isentam das atitudes valorativas de um contexto social. [...] Nos processos de conscientização do indivíduo, a cultura influencia também a visão de vida de cada um. Orientando seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou desejáveis formas de

participação social, objetivos e ideais, a cultura orienta o ser sensível ao mesmo tempo que orienta o ser consciente” (OSTROWER, 1987, p. 16-17).

No caso do cinema, o processo criativo por vezes foi explorado em biografias europeias e até brasileiras, caso de Glauber Rocha, que deixou extenso material escrito sobre suas investigações a respeito de projetos cinematográficos. Diferente dos outros campos das artes, o cinema possibilitou uma experiência física de completo isolamento individual para sua apreciação e reflexão. A sala escura direciona a visão e a audição em nível extremo para a sua completa identificação ou mesmo repulsa. Contribuindo a esta experiência, temos também a questão do tempo definido de uma projeção que permite a concentração em um espaço e ritmo deliberado.

Interessante perceber que esta experiência se equivale para a ficção e para o documentário. Por esta observação, selecionamos o filme *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, como parte do conjunto de longas-metragens significativos produzidos por uma geração. Compreendendo, portanto, o que vale então como análise é a imagem obtida e os discursos nela implícitos. O cineasta russo Andrei Tarkovski expressou essa inquietação artística por meio do seu livro *Esculpir o Tempo* (1998). Nesta obra, ele define de maneira primorosa o encontro entre a imagem e a realidade através de duas percepções, uma pragmática e outra subjetiva:

No cinema, de forma ainda mais intensa, a observação é o primeiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável do registro fotográfico. A imagem cinematográfica assume uma forma quadridimensional e visível. De nenhum modo, porém, é possível elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo; o mais comum é que ela se limite à descrição de algum aspecto específico. Em si mesmos, os fatos registrados naturalisticamente são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto. [...]

A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será. É uma espécie de equação, que indica a correlação existente entre a verdade e a consciência humana, limitada como esta última pelo espaço euclidiano. Não podemos perceber o

universo em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade (TARKOVSKI, 1998, p.123-126).

O teórico Stuart Hall argumenta que a identidade está intimamente relacionada com o sistema de representação, o que contribui para corroborar com a teoria fílmica de análise a partir da autoria:

A moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas (HALL, 2006, p.71).

Ou seja, para esta pesquisa, fica explícito que coexistem nas narrativas pernambucanas contemporâneas a representação de um povo e sua cultura, mesmo no cinema da década de vinte ou no ciclo do Super 8 existia um sistema de identificação. A diferença é que agora a identidade é encarada como parte de um processo que pode ser rebatizado sem o manto sagrado da tradição. O autor se comunica com o público por meio de sua obra, e partir dela, reconhecemos nossas identidades, seja através das imagens de um sertão verde, ou nas imagens trêmulas da câmera presa às costas do alemão em uma locação caótica e entorpecente do Recife.

Como forma de melhor expor a concepção apresentada, destacaremos alguns pontos que demarcam a trajetória rumo ao caráter autoral e profissional de realização.

3.1. *Baile Perfumado*: uma escola autodidata

No processo de análise criativa, o filme *Baile Perfumado* representa a ideia de uma escola que deu início a um grupo de realizadores independentes. Como abordado no Capítulo 2, a respeito das contribuições trazidas com o filme, a noção de grupo ainda se refletia nesta realização. Na pesquisa de Mariângela Coelho Jacomini Bonetti sobre a relação entre o filme e a trilha sonora no *Baile Perfumado*, o fotógrafo, Paulo Jacinto dos Reis, conhecido como Feijão, destaca que a obra é um filme de anti-heróis do ponto de vista narrativo, pois os principais

personagens morrem ou então não conseguem realizar seus intentos (BONETTI, 2003). Se adotarmos o personagem Abraão como anti-herói, podemos considerar que ele foi até vitorioso, cumpriu o propósito documental, investigativo e comercial com as imagens de Lampião. Mas, em outra medida, se adotarmos a ideia da autoria, na verdade, a conotação de anti-heróis deve ser atribuída aos próprios realizadores – Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Hilton Lacerda e a equipe de uma forma geral.

O grupo enfrentou um esquema de guerrilha para levar adiante um projeto rodado em locações de difícil acesso e comunicação, sem a experiência efetiva da realização em longa-metragem. Paulo Caldas relembra o que representou conseguir finalizar o projeto e levá-lo para frente do campo profissional ao chegar ao Festival de Brasília, onde foi consagrado com o Candango de melhor filme:

A cópia do filme ficou pronta durante o Festival [Brasília], já no segundo dia. Ela estava pronta antes, mas tinham correções a serem feitas. E eu viajei justamente com a cópia de São Paulo. Naquele momento, a gente tinha feito alguns curtas que tinham participado de festivais, tinham sido premiados, tinham sido coroados até por Brasília, mas, naquele momento ali, a gente era, além de um [filme] azarão, uns desconhecidos. Absolutamente desconhecidos de tudo, de todos os diretores que estavam ali.⁴³

A seguinte entrevista com Lírio Ferreira e Paulo Caldas, presente na pesquisa “*Manguebeat e Árido-Movie: o som em Baile Perfumado*” (PUC-SP, 2003), confirma o caráter autodidata e experimental existente no início:

Mariângela Bonetti: vocês tinham organizado e previsto um planejamento com a ordem do dia e tal? Lírio Ferreira: Sim, a gente tinha tudo. Paulo Caldas: Os planos de filmagem, tudo pronto, as seqüências organizadas... Lírio Ferreira: A gente começou no dia certo e terminou no dia certo, uma coisa que estava na nossa mente é que o filme não podia parar. Paulo Caldas: Aparentemente, parece que foi a genialidade humana que baixou, mas um dos processos que foi fantástico é que nós três, Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Feijão, mais Hiltinho [Hilton Lacerda], nós passamos três meses decupando o filme em um apartamento, cena por cena, que foi anexada ao roteiro, ainda tenho ele, cada seqüência tinha uma decupagem a ser seguida, decupagem essa que foi 70% abandonada durante o filme, mas esse foi um tempo que a gente teve para discutir exaustivamente as cenas,

⁴³ CALDAS, Paulo. Recife, 22 de setembro de 2008.

a hora de mudar. Na hora que você chega no lugar e vê, (...) quanto maior for sua capacidade de se adaptar ao momento da filmagem, maiores resultados você vai ter, mas quanto mais preparado você estiver, em matéria de segurança de ter pensado anteriormente, fica mais fácil até para mudar mais. Lírio Ferreira: Foi aí que nasceu a estética do filme (BONETTI, 2003).

O diálogo deixa margens para perceber que todo aquele processo de decupagem, orientado no sentido da busca de uma identidade autoral, representava em si uma mistura de improviso e descoberta de uma estrutura e dedicação muito maior que o curta-metragem não havia ainda possibilitado. No entanto, o esforço do grupo de anti-heróis pernambucanos é contemplado pela ocasião do seu lançamento, em 1997, no Festival de Cinema de Brasília. E que acabou por preencher um vácuo existente nas cinematografias regionais para este renovado ambiente do cinema brasileiro chamado de Retomada. Sobre isto comenta o cineasta Marcelo Gomes (2008) para a pesquisa: “você pode gostar ou não do *Baile*, mas ele representa muito para cinematografia pernambucana, nordestina. O *Baile Perfumado* é uma viagem iniciática de um processo”.

Tal como Gomes que trabalhou na equipe de produção do filme, junto com Cláudio Assis, Adelina Pontual, Cecília Araújo; verificamos a presença de Marcelo Pinheiro, Germano Coelho Filho e Aramis Trindade, na produção executiva; Adão Pinheiro, na direção de arte; Vânia Debs, na montagem – vale destacar que o filme foi montado ainda em moviola; Chico Science, Lúcio Maia, Paulo Rafael e Siba, na trilha sonora; além dos nomes de Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda no roteiro e um conjunto de atores que iriam se repetir na sequência de longas-metragens posteriores no Estado de Pernambuco.

Sobre o processo de amadurecimento da equipe, o fotógrafo, Fred Jordão (2008), faz uma comparação entre o *Baile Perfumado* e *Deserto Feliz*, em ambos participou como colaborador:

A diferença de quem participou do set do *Baile Perfumado* e do *Deserto Feliz*, é que *Deserto Feliz* parecia uma engrenagem perfeita. Tudo se encaixava, os profissionais estavam maduros, conscientes e tudo funcionou

corretamente, sem nenhum problema, sem nenhuma dificuldade. Tudo parecia que você estava vivendo uma coisa impensada 10 anos atrás.⁴⁴

O mérito do *Baile Perfumado*, contudo, adquirido junto à crítica especializada de cinema, garantiu uma boa carreira no circuito comercial e este fator residia em dois aspectos: um argumento com interessante e curiosa fundamentação histórica, aliado a uma linguagem cinematográfica contemporânea. A escolha desse eixo central pelos realizadores, entre a tradição e o moderno convivendo em cena, permitiu a popularização, legitimação e inserção do cinema pernambucano no sistema de produção nacional, colocando assim, os cineastas pouco conhecidos no rol dos promissores profissionais dos anos 2000. Sobre o futuro que viria a ser o cinema pernambucano, após o *Baile Perfumado*, o cineasta Caldas refletiu, em 1999, ainda na colheita dos frutos adquiridos com o filme:

O *Baile* não é um filme de autor, não é de jeito nenhum apenas meu e do Lírio, mas o resultado desse grupo. É uma maneira de fazer cinema que eu gostaria a continuar buscando, mas não sei se ainda será possível (CALDAS, 1999 *apud* NAGIB, 2002, p.141).

3.2. O documentário e a fabulação em Paulo Caldas

Com o filme *Deserto Feliz*, Paulo Caldas completa o terceiro longa-metragem assumindo a direção. Os dois primeiros trabalhos foram em parceria, no *Baile Perfumado* dividiu o set com Lírio Ferreira, e em *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, trabalhou a convite de Marcelo Luna e Fred Jordão.

O que se apresenta neste realizador é a busca por linguagem documental. Os três filmes realizados por Caldas exploram universos de marginalidade, o primeiro parte de um registro histórico e refaz a narrativa em um filme de época, os outros dois, partem de narrativas contemporâneas. Outro fator presente no processo de criação deste realizador é a promoção de encontros talvez inusitados, se não fosse pelas propostas dos filmes. Em depoimento, Caldas (2008)

⁴⁴ JORDÃO, Fred. Recife, 29 de agosto de 2008.

reforça esses encontros ao ser questionado sobre a busca de uma linguagem autoral nos seus filmes:

Eu acho que meus filmes acabam sendo uma coisa meio que intuitiva, mas meus filmes sempre tratam do encontro de personagens que provavelmente não se encontrariam na vida e os filmes surgem desses encontros. Primeiro Benjamin Abraão com Lampião, quer dizer, um árabe não teria nada que estar ali naquele momento fazendo aquilo e o filme gira em torno desse encontro. No documentário [*O Rap do Pequeno Príncipe*], a gente provoca o encontro dos dois personagens como se fosse uma ficção. [...] Vai misturando, tem aquela entrevista, a gente leva um personagem para conhecer o outro. Tem até o plano deles juntos. O Garnizé vai entrevistar o Helinho, faz o plano, inclusive, juntos os dois. [...] No *Deserto Feliz* também, não é? É a história daquela menina, sertaneja, com aquele alemão que não tinham nada que se cruzar na vida e se cruzam. [...] Então esses encontros, seja no documentário, seja na ficção, eles parecem que tem o elo criativo que mais me interessa.⁴⁵

Com relação ao processo de fabulação, na ficção ele é evidente – Lampião por si já se apresenta como um personagem mítico, envolvido em um mundo onde ele próprio determina as leis, dotado de personalidade severa e cheio de particulares. Já Jéssica, personagem da trama em *Deserto Feliz*, contempla durante toda sua jornada um mundo imaginário de sonhos, a falta de diálogo e olhares fora de campo dimensiona uma fantasia distante, que ela mesma tem a oportunidade de constatar fora do Brasil a impossibilidade daquele sonho. Já no documentário, somos apresentados a entrevistados que ora se parecem com caricaturas de uma realidade inventada, o delegado com ares de xerife, o próprio jovem justiceiro, Helinho, um radialista que cobra da justiça a captura “das almas sebosas”, entre outros.

A esta fabulação em *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* pode-se ressaltar o aspecto criativo como foram tratados os entrevistados, mas deve-se levar em consideração também, a temática como mais um registro histórico das periferias brasileiras contemporâneas. O filme surgiu, inclusive, de um depoimento dado por Helinho a um jornal local do Recife dizendo: “É mais fácil matar do que beber água”, por volta de 1996. Marcelo Luna e Fred Jordão tinham

⁴⁵ CALDAS, Paulo. Recife, 22 de setembro de 2008.

encontrado nesta reportagem o argumento para dar início a um projeto que discutisse a violência na periferia da capital pernambucana e, de alguma forma, dialogasse com outras periferias brasileiras. Então, apresentaram a Paulo Caldas o projeto que aceitou dirigir. Na época, Caldas estava envolvido, além do projeto do *Baile Perfumado*, com um documentário ficcional sobre uma figura folclórica também do universo violento pernambucano da década de setenta, denominado *Biu do Olho Verde*, mas este projeto não foi adiante e Caldas seguiu com a dupla para montar o roteiro de *O Rap do Pequeno Príncipe*.

O processo de elaboração signíco do documentário *O Rap do Pequeno Príncipe* foi pensado a partir de elementos da cultura jovem suburbana, de um envolvimento com o *hip hop* e suas representações. Segundo os realizadores, o título do filme, cheio de ironia, é uma homenagem a literatura de cordel e a Glauber Rocha, enquanto criador de obras alegóricas. No caminho aberto por um título tão sugestivo, os realizadores optaram por atribuir um teor de fábula aos seus objetos de investigação. Sobre isso, o fotógrafo e roteirista do filme, Jordão (2008) se justifica:

Você imagina que um cara que mata 70 pessoas, de 19 anos, é preso, sai no carro de som. Aquilo é verdade. Sai um carro de som na comunidade pedindo para o cara ser solto, porque ele cuidava da comunidade. Você não acha que isso é uma coisa maluca demais? Ao ponto de você achar isso uma aberração. É, isso é uma aberração. A própria comunidade se sentir desprotegida porque ele não está lá. Então está faltando alguém nesse jogo. Se você olhar no filme, você vai ver que falta alguém. E esse alguém se chama Estado.⁴⁶

O filme se utiliza de três representações de justiça para lançar o desafio de quem representa melhor este papel – a justiça oficial, através do advogado do Ministério Público, a justiça ilegal dos grupos de extermínio, e a justiça de Deus, na voz das mães e familiares das vítimas. Neste ponto, o filme assume sem culpa o caráter de um docudrama.

⁴⁶ JORDÃO, Fred. Recife, 29 de agosto de 2008.

Neste formato de documentário, que por muitos autores não consideram como parte do documentário⁴⁷, percebemos uma interpretação dramática que ultrapassa o sentido do discurso proposto. No caso de *O Rap do Pequeno Príncipe* há uma busca pelos closes, pelas ações representadas, pelas imagens posadas dos personagens desta narrativa. A essas pausas fotográficas se sobressai o aspecto psicológico latente dos filmes de Paulo Caldas, o espaço para a reflexão de quem está em cena.

E o fora de cena, o extra-campo tão presente nos filmes deste diretor? De que maneira é possível pensar nesta questão, sem reduzi-la a uma mera escolha de posicionamento de câmera, mas sim, entendendo-a como um posicionamento dramático. Para a pesquisadora, Andréa França, o fora de campo representa uma relação de alteridade entre o que se quer sugerir e o que podemos ver, de fato um olhar estrangeiro (o autor), sobre o objeto filmado.

Relação com o estranho, a alteridade absoluta, com aquilo que está *fora* do conhecimento e presente na imagem enquanto dissimulação, com aquilo que está na mais próxima distância, na mais ausente das presenças, funcionando como motor de desdobramento daquela cultura, no sentido da identidade e da alteridade. [...] É a experiência do fora de campo que não permite que encontremos explicação nem amparo lógico para aquela zona de embriaguez em meio a um oceano de metal, bloco de sensação que leva o Estrangeiro a matar o outro, no romance de Albert Camus (FRANÇA, 2003, p.197).

Outro aspecto a destacar nos longas-metragens dirigidos por Paulo Caldas, em relação aos outros diretores, é escolha por ambientes urbanos das suas narrativas. A Região Metropolitana do Recife é palco dos dois últimos filmes. A cidade, diferente do sertão ou regiões interioranas, é marcada por símbolos. Tudo está mapeado. As referências visuais são constantes e latentes, os contrastes entre

⁴⁷ Para teóricos do cinema como Fernão Ramos, o docudrama não faz parte de um sub-gênero do documentário, ele é em si uma ficção. “O docudrama, na qualidade de discurso que enuncia pela forma da narrativa clássica, deve trabalhar a *história* a fim de transformá-la em *trama*. A *história*, em si mesma, não basta para o docudrama. Sua significação pode parecer forçada, inverossímil, ou apenas tediosa ao espectador. O espectador, quando assiste a um docudrama, não busca asserções sobre a realidade histórica representada, no modo que é próprio ao documentário. O docudrama retorce a realidade histórica na fôrma da trama, de modo que o espectador possa entreter hipóteses sobre os personagens e sua ação, ou considerações (inclusive políticas) sobre a trama representada. Entre essas hipóteses pode estar, inclusive, a pertinência da representação com relação à *história* (o *fato histórico*), conforme experimentada ou compreendida pelo espectador. (RAMOS, 2008, p.53)

periferia e modernidade dimensionam o quão complexo se apresenta aquele espaço. Diversas vezes, em ambos os filmes, somos apresentados a moradias insalubres que expõe diante da janela a beleza de um litoral urbano.

3.3. A poética em Marcelo Gomes

No campo da direção, Marcelo Gomes possui um único longa-metragem – *Cinema, Aspirinas e Urubus* – e alguns curtas-metragens como parâmetro da sua cinematografia. No entanto, a este longa-metragem podemos considerar como a passagem do cinema experimental para o cinema profissional pernambucano. Não só os prêmios conquistados atestam suas qualidades, mas a capacidade de revisitar um cenário um tanto explorado no cinema brasileiro, o sertão, com a medida da dramaturgia e técnicas necessárias para que se apresentasse como um filme digno a uma oferta variada de públicos.

Em 1992, Gomes havia acabado de voltar da Inglaterra, onde obteve uma bolsa para participar do curso de cinema da Universidade de Bristol. No Recife, juntou-se ao pessoal do cineclube Jurando Vingar, na Fundação Joaquim Nabuco, e fundou a produtora Parabólica Brasil, com os amigos Cláudio Assis e Adelina Pontual onde, em seguida, partiu para a realização dos curtas-metragens.

Sobre o período em que passou na Inglaterra e a influência em seu trabalho, em entrevista para a pesquisa, atribuiu a esta experiência um caráter muito positivo na visão que tem de Brasil. Para ele, o período em que esteve fora, ampliou a sua percepção a respeito da dimensão cultural do país, refletindo de maneira madura no trabalho que realiza.

O argumento para o longa-metragem existia, mas demorou quase 10 anos até conseguir efetivamente realizar o projeto. Contudo, credita ao fato da tolerância cultural que existe entre os personagens Johann e Ranulpho, o grande passaporte para entrada em qualquer cinema do mundo.

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, como já apresentado, estamos diante de um drama, em formato de *road movie* e, por vezes, é possível se sentir, através da

experiência da sala escura, como mais um passageiro do caminhão, diante da proximidade com que conhecemos as personalidades de cada um dos dois viajantes.

A chave (tolerância) só abre o cinema de Marcelo Gomes para o grande público uma vez que este se cercou de uma equipe técnica afinada ou, ao menos, percebemos que existiu um cuidado para que o produto final não falhasse em termos de ritmo da narrativa, locações, trilha sonora e dramaturgia. Neste ponto também temos a favor, a estreia no cinema nacional de dois atores que até então eram desconhecidos do público do audiovisual. João Miguel e Peter Ketnath estreiam no longa do diretor pernambucano expostos a toda sorte de expressões possíveis.

Já a fotografia de Mauro Pinheiro, escolhida pelo diretor, é um caso particular. Polêmica e, ao mesmo tempo, corajosa. Para o tratamento daquele sertão de cor desbotada, quase uma película queimada, o filme foi rodado em Super 16 mm e ampliado em 35 mm, expondo-o a uma grande saturação para que fosse alcançada a granulação na tela. Todavia, o aspecto final já era conhecido dos filmes sobre sertão da década de 60, mas depois de passar pelo sertão verde do *Baile Perfumado*, voltar para este sertão de telas brancas, planos do início e fim do filme de Gomes, seria uma grande ousadia.

De uma forma geral, a filmografia deste diretor pode ser determinada pelo seu aspecto lírico. No curta-metragem *Clandestina Felicidade* (1998), onde dividiu a direção com Beto Normal, a opção foi contar a história da vida da escritora, Clarice Lispector, durante o período da infância em que morou no Recife, inspirado livremente no conto Felicidade Clandestina. O filme é simbólico, filmado em preto e branco, e refaz os anos trinta da capital pernambucana.

Marcelo Gomes também desenvolveu alguns trabalhos na área de roteiro. Além dos seus filmes, escreveu para os longas, *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz; *A Casa de Alice* (2007), de Chico Teixeira; e *Deserto Feliz* (2008), de Paulo Caldas. A parceria com o pernambucano Paulo Caldas e o cearense Karim Aïnouz é presente nos projetos cinematográficos do diretor. Com relação ao processo criativo

em parceria, em depoimento para a pesquisa, Gomes relatou que o trabalho fluiu de forma harmoniosa, uma vez que os três possuem uma visão de cinema semelhante, gostam dos mesmos filmes e isso possibilitou o surgimento de trabalhos vitoriosos e prazerosos.

O que se sobressai desse processo, na verdade, é a opção pelo foco nos personagens em cada um desses diretores em sua medida, mas todos ressaltam em entrevistas e depoimentos esta característica como a mais preocupante em seus processos de criação. Mesmo com um cinema que adota traços tão diferentes do de Lírio Ferreira, por exemplo, calcado em planos e trilha sonora contrastante com a narrativa, ou o próprio sócio, Cláudio Assis – Gomes, em depoimento para a pesquisa, afirmou acreditar que existe um elo criativo nesta geração e ele se sente inserido nesse contexto, como parte de um cinema dito pernambucano dentro do cinema nacional. A unidade deste cinema regional, na visão do realizador, diz respeito em primeiro lugar a um sotaque comum, ligação apresentada já no Capítulo 2 no que se refere ao peso da oralidade na narrativa, que também carrega uma dose de humor popular que chega a ser reflexiva, caso das inflexões do personagem Ranulpho; além, é claro, da influência cultural inerente a todos.

3.4. Quando o filme passa a se chamar *Árido Movie*

A trajetória do cineasta Lírio Ferreira é marcada por uma cinematografia que versa sobre a contemporaneidade. Seus quatro filmes mais representativos – *That's a Lero-Lero* (1995), *Baile Perfumado* (1997), *Árido Movie* (2006), e *Cartola, Música Para os Olhos* (2007) – são filmes que dialogam com a história em meio às referências da cultura moderna.

Do ponto de vista técnico, os filmes são reconhecidos pelas narrativas entrecortadas, numa espécie de colagens de diversos materiais, assim se apresenta o documentário sobre o músico carioca Cartola, dirigido em parceria com o pernambucano, Hilton Lacerda. Já os filmes ficcionais, mesmo o curta-metragem, *That's a Lero-Lero*, utilizam-se do universo da cultura pernambucana para explorar

enredos onde o estrangeiro é quem conta essas histórias. Em todos os filmes, o cineasta também realiza o trabalho como roteirista, interferindo de forma inevitável com as suas opções estéticas por uma coloquialidade textual.

Os planos não usuais também são identificados nas características criativas de Ferreira, sem definição, muitas vezes ficam na fronteira entre o experimental amador e o profissional inovador. Nesta busca de uma identidade cinematográfica autoral, Ferreira comenta:

Eu sempre me identifiquei com o cinema de autor, o cinema que se preocupa com a experimentação, com a pesquisa de novas linguagens, novas estéticas, o cinema que não entrega as coisas prontas para o espectador, que pensa no espectador como uma pessoa inteligente, que vai interagir. Um tipo de cinema muito difundido pela *Nouvelle Vague*, pelo cinema experimental da década de 1950, os filmes B americanos e o Neo-Realismo italiano (FERREIRA, 1999 *apud* NAGIB, 2002, p.138).

O que se verificou no trabalho de Ferreira, após o *Baile Perfumado*, foi que o diretor encabeçou a ideia do projeto de cinema pernambucano chamado de *Árido Movie*, com um longa-metragem assim intitulado. Interessante notar a referência que ele faz, no depoimento, aos filmes B, vertente do cinema norte-americano popular dos anos oitenta, que produzia em uma escala de baixo orçamento, com atores considerados decadentes, em geral, com temáticas voltadas para o terror, *westerns* e comédias. É bom lembrar que os filmes do tipo B são a principal referência do cineasta, Quentin Tarantino, ícone pop norte-americano dos anos noventa.

O cinema de Quentin Tarantino e Lício Ferreira dialogam na medida em que se utilizam desta mescla cultural decadente dos anos oitenta, seja a americana ou a brasileira, e transformam seus filmes em pastiches *cult* do cinema dito contemporâneo. A expressão *Árido Movie*, aqui empregada como título de filme, nada mais é do que essa apropriação cosmopolita cinematográfica.

Na visão do criador da expressão, o cineasta Amin Stepple, *Árido Movie* deveria funcionar como a marca do ciclo de cinema mais curto que Pernambuco já teve, começando em *That's a Lero-Lero*, em 1995, e terminando dois anos depois

com o *Baile Perfumado*. Na visão de Stepple, o curta é o fundador da “retomada” da cinematografia pernambucana contemporânea, devido às escolhas técnicas que adotou e ao envolvimento de duas gerações para voltar a contar histórias, já que a produção do Super 8, do qual Stepple fez parte, debateu-se em larga escala sobre o documentário. A construção da expressão aconteceu logo em seguida ao lançamento do curta, no clima promissor com a expectativa do longa-metragem *Baile Perfumado*. Stepple define *Árido Movie* da seguinte forma:

Havia o *Manguebeat* e eu fiquei muito impressionado com esse *Manguebeat*, porquê? Porque eu passei anos tentando criar uma mística de cinema e não consegui. De repente os caras de música chegam e criam um movimento chamado *Manguebeat*, era tudo que eu sonhava. E o que é *Manguebeat*, ninguém sabe o significado do que “porra” é *Manguebeat*. É uma expressão muito feliz e que me causou profunda inveja. Porque eu passei a vida tentando criar uma mística para o cinema, mas não criei um rótulo, uma frase, uma expressão que significasse tudo. Isso me angustiava muito. Eu passei anos batalhando, esses caras chegam de repente e um lance que pega. Então eu peguei a palavra mangue e fiz o antônimo dela, que é árido. E tinha a tradição regionalista, Vidas Secas, o cinema de cangaço, a literatura regional, o cenário, as secas seculares... Vem aqui o mangue é o árido. E o *beat*, que é a batida, uma palavra de origem inglesa, eu disse, é *movie*. Então tava criado o *Árido Movie*.⁴⁸

A partir do filme de Ferreira, a expressão ecoou na mídia especializada de cultura e repercutiu como sinônimo de um movimento, identificado esteticamente por essa mestiçagem da cultura popular com a linguagem cinematográfica contemporânea, moderna. Sentido, de uma forma geral, adotado por todas as iniciativas de manifestação da cultura que buscam uma re-significação da geração em que se situam. Iremos explorar com mais rigor a repercussão do cinema pernambucano identificado então como *Árido Movie*, seja estético, publicitário ou histórico, no próximo capítulo.

⁴⁸ STEPPLE, Amin. Recife, 10 de setembro de 2008.

3.5. A unidade em Hilton Lacerda

O jornalista Hilton Lacerda participa da geração *Árido Movie* na perspectiva criativa do roteiro. Entre os filmes selecionados para a análise, escreveu quatro: *Baile Perfumado*, *Amarelo Manga*, *Árido Movie*, e *Baixio das Bestas*. Evidentemente, tem seu processo mais ligado aos diretores Lírio Ferreira e Cláudio Assis, e neste ponto se pode extrair a observação que a utilização imagética dos seus textos não é nem um pouco consensual.

Talvez, o caráter metamórfico do texto de Lacerda seja uma consequência natural do procedimento de trabalho feito por encomenda, ou seja, ele está para os filmes selecionados como co-autor, mas o argumento em geral de cada projeto é creditado aos diretores dos respectivos filmes por ele escritos.

Retomando a ideia do cinema periférico feito na América Latina, o roteiro é um dos elementos que absorve o contexto político como parte da narrativa, favorecendo ao surgimento de um texto metamórfico devido à existência de uma sociedade ainda em crise de identidade. O crítico José Carlos Avellar expõe a mesma questão ao analisar o cinema feito por Fernando Birri, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés e Tomás Gutiérrez Alea:

O cinema que começamos a fazer na metade dos anos 50 partiu exatamente da descontinuidade, instrumento arrancado de dentro do subdesenvolvimento, para voltar-se contra ela, para transformar em ação o que se impõe como impossibilidade de invenção livre. Os filmes parecem inconclusos. As teorias criadas em torno deles também. Uma coisa e outra têm um idêntico tom de roteiro, primeiro pedaço de uma imagem que está nascendo naquele exato instante, ou esboço imperfeito de uma imagem que só vai nascer adiante (AVELLAR, 1995, p.9).

É certo que a distância entre o cinema feito nos anos cinquenta e este escrito por Lacerda, nos anos noventa e nos anos 2000, expõe uma diferença textual de contexto político. Contudo, questionado em entrevista sobre quais as possíveis causas para o “boom” do cinema pernambucano, a partir da década de

noventa, em meio a um cenário de grandes produções do circuito comercial, Lacerda atribui a necessidade que existia na sociedade em preencher um vácuo libertário existente na história do cinema brasileiro. Inclusive, compreende que o cinema pernambucano contemporâneo, mesmo possuindo um reconhecimento criativo e, por isso sendo diversas vezes premiado, continuará num mercado periférico. Aliás, acredita que seja interessante que ele não perca essa identificação.

A mudança entre os anos cinquenta e os anos noventa está no papel desempenhado pela política, antes governamental, agora, de ordem econômica. Mas Lacerda parece se adequar ao sistema apresentado uma vez que escreveu para diretores esteticamente diferentes, caso de Lírio Ferreira e Cláudio Assis, ou mesmo para o mineiro Kiko Goifman, em *Filmefobia* (2008). No caso específico dos diretores pernambucanos, Lacerda (2008) explica, ao se referir aos trechos expostos nos filmes de Cláudio Assis, onde há quebra da ilusão, que a parceria funciona bem: “há uma grande sintonia e afinidade durante a realização, mesmo quando Cláudio adapta ao seu gosto algumas coisas do roteiro, chegando às vezes até a mudar a conotação dos textos”.

Sobre o processo criativo, em entrevista, Lacerda (2008) descreveu-se como impulsivo e espontâneo. A vontade é explorar ao máximo o personagem, conhecer todos os seus defeitos. É o caso dos personagens, por exemplo, de Matheus Nachtergaele⁴⁹, Dunga e Everaldo, respectivamente em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*. A opção da quebra da ilusão pelo diretor Cláudio Assis permitiu uma aproximação com os personagens tamanha que nos remete à prática do teatro. No entanto, a câmera é responsável por indicar e exaltar os relevos da personalidade que se apresenta. Esse relevo, em certa medida, já estava indicado no texto do roteiro, advindo então da criação do roteirista.

A unidade no roteiro é orgânica, trata-se da subjetividade inerente ao autor, mesmo que seja passível de adaptações, como é neste caso especificamente. A unidade no texto estará presente enquanto ação. Nos filmes da geração *Árido Movie*, escritos por Lacerda, os três primeiros podem ser descritos como unidade de

⁴⁹ Como curiosidade, Hilton Lacerda é também o roteirista do primeiro filme de Matheus Nachtergaele como diretor, *A festa da menina morta* (2008).

ação. No *Baile Perfumado* a ação está representada através dos personagens Abraão e Tenente Lindalvo em busca de Lampião. Para isso, diversos “plots” são criados. Em *Amarelo Manga*, roteiro escrito de forma clara, inclusive visualmente, como descrito na análise do filme – sequência de personagens, personalidades de um lugar, no desenrolar de suas vidas e, que por obra do roteiro, se encontram no *clímax* da narrativa; em *Árido Movie*, em se tratando de *road movie*, temos uma ação por excelência, a viagem, entrecortada de situações; a exceção para ação está em *Baixio das bestas* que pode ser considerado muito mais como um filme de contemplação. A ação não é guia da narrativa.

Em *Baixio das Bestas* a ação será uma referência dramática, determinada por dois aspectos: tempo e lugar. Esta determinação de ação dramática foi definida por Aristóteles para o teatro. O tempo e o lugar descritos em *Baixio das Bestas* são os indícios evidentes de uma realidade que de tão assustadora nos faz crer na ficção encenada.

3.6. O caso Cláudio Assis

Os filmes do diretor Cláudio Assis nos interpelam a todo instante sob a premissa de estarmos diante do mundo real trabalhado através da ficção. As temáticas escolhidas caberiam perfeitamente em documentários, como solução para suavizar e justificar a violência psicológica e física apresentada, mas a opção do cineasta não é esta. O aspecto ácido com que trata suas narrativas, o leva a caminhos conflitantes, ora a glória na seqüência de prêmios toda vez que apresenta um filme seu no Festival de Brasília, ora as vaias que recebe no mesmo Festival.

No entanto, quando se trata de documentário, a tônica da crítica de cinema nacional recai sobre a ideia que boas realizações sofrem de um mesmo problema, distanciamento de classes entre realizador e objeto de investigação, haja vista o lúcido e poético *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. Em contrapartida, quando se trata de ficção, temos as obras de Cláudio Assis com liberdade moral

assumida, em tom opaco e visceral, para se aproximar e julgar os fatos de uma realidade encenada.

Uma comparação pertinente no campo da ficção com a filmografia de Assis, no que diz respeito à violência, pode ser feita através da produção do cineasta alemão Michael Haneke. Ambos comungam da crueldade e acreditam que o cinema tem uma função social a cumprir, descortinar a sociedade e promover o debate e a reflexão, exigindo do espectador uma opinião.

O cineasta alemão possui como grau equivalente de tortura e submissão, uma série de filmes cultuados em festivais e expurgados do circuito comercial de exibição, a exemplo de *O Vídeo de Benny* (1992), *Violência Gratuita* (1997/2007) e *A Professora de Piano* (2001). As imagens dos filmes de Haneke possuem um rigor técnico, câmeras milimetricamente posicionadas, garantindo ao espectador completo estado de *voyeurismo* dos acontecimentos.

Em entrevista para o *site* Folha Online, em 2001, época do lançamento do filme, *A Professora de Piano*, Haneke explicita seu ideal de cinema utilizado por meio de situações extremas, assim como faz Assis.

Folha – O sr. faz parte de um grupo de diretores que não deixa a audiência indiferente. O choque direciona sua escolha de temas?

Haneke – Não, eu escolho os temas que me interessam. Hoje estamos habituados a ver um cinema calmamente, de entretenimento, que não nos confronta com a realidade. Mas, se quisermos ver o cinema como uma forma de arte, somos obrigados a esse confronto. E isso, muitas vezes, choca o público de hoje em dia. Eu faço um filme para me conformar, eu mesmo, com um tema que acho importante, grave. Nunca tenho a ideia de chocar.⁵⁰

Em outra pergunta, deixa claro que a moral questionada em seus filmes, assim como Assis, permite uma liberdade obscena para representá-la:

O obsceno é o que se esconde, também no sentido espiritual. Na pornografia, o sujeito vira um objeto. A obscenidade dá um clique sobre outras coisas. Ela não está só no sexo: está na violência, na vida cotidiana. Se usamos isso na arte, podemos provocar reflexões.⁵¹

⁵⁰ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u18326.shtml>

⁵¹ Idem.

Os dois diretores apresentam uma linha tênue entre misoginia e denúncia ao tratar da mulher. As situações em seus filmes são extremas, mas não limites, pois sempre há espaço para surpresas que não necessariamente culminam em morte, mas sim em mais tortura.

No artigo, “Estéticas da violência no cinema”, escrito pela pesquisadora Ivana Bentes, em 2003, para a revista *Intersecções*, após a polêmica matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 2001, “Da estética à cosmética da fome”, sobre o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, encontramos uma forma de leitura para o cinema feito por Assis. Para Bentes, existem duas questões pertinentes para se pensar a relação entre cinema e violência, uma ética e outra estética:

A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? [...] A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América latina? (BENTES, 2003).

As questões indicam que o diretor apresenta de forma clara as respostas, a temática é a mazela social e, para isso, irá se utilizar de uma estética pautada no cinismo e no escárnio. Enquanto autor de suas tramas, Assis determina então qual a ética e estética que lhe cabe, não necessitando para isso de uma aprovação. O resultado pode ser definido pelas palavras de Bentes ao discutir violência como forma de pensamento exposto através do cinema:

Esse sobressalto de sensações é criado pela associação de imagens mais líricas e poéticas com imagens absolutamente violentas e inesperadas, a poesia extraída dessa associação inesperada (BENTES, 2003).

É curioso que o diretor se permite também atuar nos seus filmes, realizando papéis como ponta, reforçando a parcialidade diante da realidade, com o

direito a emitir juízos de valor sobre as personagens centrais da história. Assim, ele (se) representa tanto em *Amarelo Manga*, como em *Baixio das Bestas*. Do ponto de vista criativo, essa supra consciência adotada por cineastas como Cláudio Assis, acabam por enriquecer a histórica do cinema, neste caso brasileiro.

Capítulo 4. Uma estética e/ou uma linguagem *Árido Movie*

4.1. O contexto *Manguebeat*

Os anos noventa gerou um ideal nos jovens pernambucanos, “modernizar o passado”⁵², assim está na letra de Chico Science, assim está na proposta de *That's a Lero-Lero* e no *Baile Perfumado*. O contexto da música em Pernambuco foi de significativa importância para abrir as portas para as outras manifestações artísticas pernambucanas nesta passagem entre os anos noventa e 2000. O ano de 1997, então, demarca uma série de acontecimentos que viriam a representar a divisão de águas para um novo capítulo da história da cultura brasileira, na perspectiva regional.

Para o cinema, foi o ano de lançamento do *Baile Perfumado*. O último longa-metragem produzido no estado foi *O Palavrão*, em 1978, realizado por Cleto Mergulhão. Em 1997, é o ano também do primeiro Festival de Cinema do Recife. No entanto, o carnaval de 1997 foi marcado pela morte do cantor Chico Science, o que abalou o promissor cenário musical do Estado, que vivia com o *Manguebeat* uma espécie de renovação tanto do mercado fonográfico local, como da identidade para a cultura jovem.

De uma maneira geral, o *Manguebeat*, contemporâneo ao início da tendência *Árido Movie*, no cinema, pode ser entendido como uma iniciativa de alguns jovens músicos pernambucanos em criar uma nova identidade cultural onde estivessem presentes os ritmos regionais e a cultura *pop*, uma contestação, inclusive, a outro movimento tradicional da cultura pernambucana, o Movimento Armorial⁵³. A batida mangue musicalmente significava a mistura do Maracatu de Baque Virado com o *funk* e o *rap*. Entre os principais idealizadores do movimento,

⁵² Trecho da música “Monólogo ao pé do ouvido”, composta por Chico Science para o CD *Chico Science & Nação Zumbi, da lama ao caos*, em 1994.

⁵³ Movimento da cultura popular nordestina, idealizado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna na década de 70 com o objetivo de criar uma identidade regional erudita a partir de elementos tradicionais da música, literatura, arquitetura, teatro e gravura. Exclui qualquer referência a culturas contemporâneas estrangeiras.

encontramos os nomes de Chico Science, Fred 04 e Renato L. Sobre o *Manguebeat*⁵⁴, especificamente numa perspectiva antropológica, encontramos o estudo da pesquisadora, Luciana Mendonça que, em 2004, defende a tese “Do Mangue para o Mundo: O local e o global na produção e recepção da música popular brasileira”. Seu estudo analisa a dinâmica cultural urbana da cena *mangue* recifense e seu contexto periférico, concluindo que todo o esforço do movimento musical acabou conferindo valor às demais manifestações culturais locais:

A veiculação desta produção pelos canais da indústria gerou valorização estética e mercadológica de manifestações culturais populares locais ou regionais, junto com a divulgação e criação de um público, em âmbito local, nacional e até mesmo mundializado, para as criações artísticas associadas ao *mangue* (MENDONÇA, 2004, p. 262).

Levando-se em consideração a profusão de materiais, artigos, entrevistas, livros e pesquisas sobre este momento histórico da música pernambucana e que não foi produzido ainda na mesma escala para o cinema, a explicação atribuída pela pesquisadora para a cena mangue cabe para traduzir o mesmo fenômeno que se configurou no cinema pernambucano. Acompanhe:

O que une estas bandas e músicos, com certeza, não é uma uniformidade de produção ou de combinação dos elementos musicais ‘modernos’ e ‘tradicionais’ para suas criações específicas, mas uma perspectiva comum, embora com usos diversos, sobre a cultura popular do Recife e sobre a cultura *pop* internacional, além do sentido prático de cooperação material entre as bandas.

Como conceito, o *mangue* funcionou (e ainda funciona) como um grande ‘guarda-chuva’ para uma variedade de formas musicais e artísticas preexistentes. Fortemente ligado ao contexto urbano do Recife e às informações mais atualizadas da cultura mundializada, o *movimento mangue* foi capaz de espalhar suas idéias entre a população local e tornou-se conhecido entre parcelas do público jovem brasileiro e, em menor grau, europeu e norte-americano. Deste modo, ajudou artistas a capturarem a atenção do público e da mídia. Este foi um desenvolvimento fundamental porque, antes, havia muitas idéias, mas os artistas não possuíam os instrumentos e a estrutura necessários para desenvolver seu trabalho, nem muitos espaços para divulgarem o que faziam, como se verá mais claramente na descrição da trajetória de algumas bandas. As condições

⁵⁴ Com um apuro técnico da crítica musical, encontramos o livro *Do Frevo ao Manguebeat*, escrito pelo jornalista pernambucano, José Teles, em 2000.

materiais se ampliaram quando os músicos começaram a captar a atenção da crítica nacional e internacional (MENDONÇA, 2004, p.16).

Neste mesmo caminho, o fotógrafo, Fred Jordão (2008), expõe em entrevista para a pesquisa as contribuições geradas com o *Manguebeat* para as políticas de incentivo à cultura, em Pernambuco, convergindo em implicações que a movimentação levantou no debate do campo das políticas públicas de cinema:

Talvez um dos acontecimentos mais importantes aqui em Pernambuco, depois de 64, seja o acontecimento do *Manguebeat* e do movimento de cinema que dá uma identidade cultural à cidade, retoma essa identidade perdida. De uma cidade intelectual, uma cidade de produção cultural que se perdeu.⁵⁵

Ao ser questionado sobre o reflexo dessa movimentação cultural do anos noventa na população, Jordão acredita ser inevitável e de grande valor para as futuras gerações, e alerta para ao papel do Estado com as renovadas manifestações:

É um processo que não existe um agente só. Quando uma coisa se destaca, as outras correm atrás e elas vão se completando. Agora o governo olha pro cinema e vê política estratégica, isso é um avanço fantástico, a gente tem que aplaudir e tudo mais. Mas a gente sabe, na hora que o cinema falhar, esse apoio desaparece. Então, o governo tem que acordar pra isso e criar uma política cultural [permanente]. Não porque os filmes estão fazendo sucesso.⁵⁶

O reflexo deste crescimento no campo do cinema, até certo ponto, caótico, gerou uma movimentação de concursos de roteiros e editais no Estado, além de cursos profissionalizantes na área técnica. Alguns centros de ensino criaram cursos na área de cinema digital e de animação, além da Universidade Federal de Pernambuco que conseguiu instituir efetivamente a graduação em Cinema, a partir de 2008, afastando-se assim, da tradição jornalística no cinema.

⁵⁵ JORDÃO, Fred. Recife, 29 de agosto de 2008.

⁵⁶ *Idem*.

Contudo, o problema do financiamento permanece como entrave à realização local. O próximo longa-metragem do diretor Paulo Caldas chamado *Amor Sujo*, por exemplo, que na época da entrevista para a pesquisa estava em fase de captação de recursos, corria o risco de não acontecer sob o sistema de produção pernambucano.

Eu acho que muitas coisas são favoráveis hoje dentro do Governo⁵⁷, [existe] a intenção que se troque a palavra apoio por investimento, que se crie uma política mais definitiva para o setor, mas isso não aconteceu. A gente pediu um edital de fomento a produção de 10 milhões, foi feito um de 2 milhões referente ao ano passado [2007]. E não vigorou. Tem uma proposta este ano [2008] de ser de 2 milhões e a gente está tentando tornar para 4 ou até 6 milhões. Porque se não houver esse investimento, a gente continua na mesma. Em confesso à você que meu próximo filme está metade captado, ou quase 40%, metade dos recursos fora de Pernambuco. Nenhum Real captado em Pernambuco. E eu estou na eminência de rodar esse filme fora de Pernambuco.⁵⁸

Destaca mais adiante que o filme possui características universais e, do ponto de vista das locações, poderia ser rodado em qualquer lugar, mas a sua vontade era realizar em Pernambuco, onde estava o elenco e a equipe de uma forma geral.

Coube a capital do Estado, Recife, ser palco de um espaço conflitante para as ações em prol da cultura, devido à demanda de questões mais urgentes ligadas à violência e pobreza. A miséria e com ela o subdesenvolvimento nas grandes cidades, está presente de forma latente no Recife, capital de grande desigualdade social. A exclusão institucionalizada na cidade é uma característica na qual convive lado a lado o ambiente urbano, moderno e rico, com o ambiente precário, insalubre e pobre, tão peculiar às grandes cidades do Brasil e presente nos filmes dos realizadores em questão. Segundo o médico e sociólogo pernambucano, Josué de Castro (1973), o subdesenvolvimento é uma forma de manutenção do próprio desenvolvimento.

⁵⁷ O Governo de Pernambuco no período entre 2007 e 2010 é governado pelo economista Eduardo Campos, por coincidência familiar, sobrinho do cineasta Guel Arraes. A secretaria de Cultura deste mandato está sob tutela do escritor Ariano Suassuna, já referendado nesta pesquisa.

⁵⁸ CALDAS, Paulo. Recife, 22 de setembro de 2008.

O subdesenvolvimento não é, como muitos pensam equivocadamente, insuficiência ou ausência de desenvolvimento. O subdesenvolvimento é um produto ou um subproduto do desenvolvimento, uma derivação inevitável da exploração econômica colonial ou neocolonial, que continua se exercendo sobre diversas regiões do planeta (CASTRO, 1973, Revista Correio da Unesco, ano I, número 3).

No entanto, com toda a contradição social presente, resiste uma marca cultural na população local, verificada nas manifestações culturais. O processo de expressão da cultura pernambucana se apresenta de forma mutante, talvez porque a arte pode ser entendida como um conjunto de práticas, e não apenas como um conjunto de obras, possibilitando que a cultura seja parte integrante e necessária à sociedade. A pesquisadora Nara Aragão Fonseca expõe a questão social como fator de estímulo às novas produções que se iniciam nos anos de 1990 no Recife:

Outra questão que esteve no cerne da discussão sócio-cultural do período foi a disseminação de uma pesquisa do Population Crisis de Washington, no início da década de 90, que constatava que Recife seria a quarta pior cidade do mundo para se viver. A repercussão dessa notícia despertou um grande interesse pelas questões urbanas, do crescimento desordenado e dos contrastes que inviabilizavam o projeto metrópole do Recife (FONSECA, 2006, p.58).

Os fatores sociais convergiam para uma manifestação que já latejava na cidade, sistematizado com o *Manguebeat*, em 1991, a partir da publicação do Manifesto Mangue em um jornal local. Ao mesmo passo, acontece o processo de revitalização do bairro do Recife, passando a se chamar Recife Antigo, antes um abandonado espaço portuário reduto de prostituição e que viria a representar o palco por excelência da cultura popular da cidade, especialmente nas festividades do Carnaval. O local é cenário para os quatro primeiros filmes da pesquisa, *Baile Perfumado*, *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, *Amarelo Manga e Árido Movie*. Nos outros filmes, Recife está presente em diálogos e em locações próximas a essa região central.

Assim, o cinema pernambucano passou a refletir também a realidade da cidade, somando o caráter urbano às realizações. Os filmes produzidos nos 12 anos

pesquisados, 1997 a 2008, apresentam em comum o diálogo permanente com as contradições sociais. Nesse contexto, o cinema passa a ser importante objeto de investigação, pois permite uma leitura da sociedade mais flexível sob o ponto de vista estético e até mesmo moral. Importante salientar que “um dos dados mais positivos desta nova onda de filmes pernambucanos é a possibilidade de uma leitura menos rígida das manifestações culturais locais” (FIGUEIRÔA, 2000, p.116)

Uma dessas leituras pode ser percebida na aproximação com o *Manguebeat*, utilizando a vertente da música para composição das trilhas sonoras, e também como exercício de uma boa dose de mistura estética. Algumas características são fortes e fazem parte dos oito primeiros anos (1997 a 2004) do período analisado, podendo ser identificadas através de diálogos contemporâneos, locações improvisadas e personagens caricatos.

Já em 2005, a partir do lançamento de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, foi possível verificar uma mudança de foco, a contradição urbana perde força e se sobressaem as relações humanas vivenciadas entre o sertanejo e o estrangeiro, presos na própria condição subalterna de “retirantes”. A partir desta obra, o cinema regional pernambucano parece se reaproximar do Cinema Novo vivenciado intensamente nos anos de 1960, parâmetro clássico dos estudos sobre cinema nacional. Com relação ao Cinema Novo, já nos anos de 1980, o crítico, Paulo Emílio Salles Gomes, evidenciou a dificuldade, pertinente ainda hoje, ao se analisar as novas produções artísticas à luz dos acontecimentos e o perigo de se equivocar em determinações.

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez, expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. Tudo ainda está muito perto de nós, nenhum jogo fundamental foi feito ou desfeito e os dias que correm não facilitam a procura de uma perspectiva equilibrada sobre o que aconteceu (GOMES, 1980, p.94).

A produção da geração *Árido Movie*, em 12 anos de realização, já está consolidada. A música *mangue* foi um aspecto influenciador, mas não determinante. Na virada dos anos 2000 até o ano de 2009, ano desta pesquisa, é notável a independência do cinema pernambucano das demais manifestações culturais. Trata-se neste caso da história de uma cultura local – nordestina, pernambucana (urbana e sertaneja) – inserida em uma cultura nacional. Refletindo assim, uma problemática de um tema maior, a situação político-social do cinema periférico, seja ele latino americano, asiático ou africano.

Sobre este assunto identificamos a pesquisadora pernambucana, Ângela Prysthon, que atualiza o debate iniciado com Paulo Emílio Salles Gomes sobre a perspectiva do subdesenvolvimento no cinema periférico. Prysthon enfatiza o caráter subalterno das novas realizações. De um lado, os precários recursos técnicos, de outro, a necessidade de dialogar com o mundo contemporâneo, com a modernidade presente:

O cinema periférico tem emergido nos últimos anos como uma espécie de moda cultural dos grandes centros. Está quase que automaticamente preservado o “direito de exibição” por essas “denominações de origem”. Esse lugar de destaque – conquistado sobretudo a partir do final da década de 90 e início dos 2000 com filmes como *O Balão Branco* (Irã, 1995); *Central do Brasil* (Brasil, 1998), *Amores Brutos* (México, 1999), *Nove Rainhas* (Argentina, 1999), *Amor à Flor da Pele* (Hong Kong, 2000) – não é definido por uma unidade estética ou temática (embora possamos agrupar algumas recorrências, evidentemente, ao longo das duas últimas décadas), mas sim pela vaguíssima possibilidade de redelineamento da noção de Terceiro Cinema através do termo *World Cinema* e do conceito de multiculturalismo (PRYSTHON, In: Compós. 2006, p.11-12).

Sem adentrar nos estudos sociológicos da teoria pós-colonial, presente no Brasil através da crítica cinematográfica de Paulo Emílio Salles Gomes, cabe salientar o aspecto alegórico que alinha as produções de cinema ainda hoje nestes países ditos periféricos. Na medida em que visualizamos nos personagens contemporâneos, particularmente no cinema independente, uma pulsão autoral de ordem política. Assim situa o teórico Robert Stam, a partir dos escritos de Fredric Jameson:

Outra expressão habitual nessa discussão é 'alegoria nacional'. Para Fredric Jameson, os textos do Terceiro Mundo são todos 'necessariamente alegóricos', porque mesmo os investidos de uma dinâmica aparentemente particular [...] 'projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional: a história do destino pessoal do indivíduo constitui sempre uma alegoria da problemática situação da cultura e da sociedade terceiro-mundistas (JAMESON 1986 *apud* STAM, 2003, p.315-316).

No caso desta cinematografia regional, o caráter alegórico veio acompanhado de um contexto de marginalidade. Os personagens em todos os filmes falam através de classes populares, a exceção de *Árido Movie*. Mesmo assim, Jonas, personagem principal da trama, é obrigado a se confrontar com a sua família nordestina, que ainda vive de tradições arcaicas. Neste sentido, o cinema pernambucano utilizou-se das adversidades como temática, fazendo desta aliança sua identidade. Assim, se inseriu ao *mainstream* internacional dando um novo passo rumo à construção de sua história cinematográfica e prova, como gostava de repetir o porta-voz do movimento *Manguebeat*, Chico Science, "um passo à frente e você não está no mesmo lugar".

4.2. Um rótulo questionável

Como forma de furar a barreira do mercado cinematográfico profissional, os cineastas da geração *Árido Movie*, buscaram alianças que permitissem a realização dos seus projetos, como descrito no processo mais recente da coprodução Brasil-Alemanha em *Deserto feliz*. A relação entre realizador e a tríade financiador-produtor-distribuidor adotou uma postura mais política em detrimento à ideológica. Como observa Stam:

Se o terceiro-mundismo cinematográfico encontra-se em plena atividade, o terceiro-mundismo político está em crise. [...] Diretores que antes haviam denunciado a hegemonia hollywoodiana começaram a buscar acordos com a Warners, a HBO. [...] Na indústria cinematográfica, os cineastas-teóricos tornaram-se mais conscientes da necessidade de teorizar a mídia de forma menos maniqueísta e de criar um cinema que produzisse não apenas consciência política e inovação estética, mas também o tipo de prazer

espectatorial permitidor do florescimento de uma indústria cinematográfica economicamente viável (STAM, 2003, p. 309).

Com este cenário também é fácil compreender a adesão de um título impactante para um filme como *Árido Movie*, na cola de uma mensagem anterior a esta realização, mas que não havia encontrado ainda espaço para repercussão. A polêmica instalou-se na mídia e gerou a discussão sobre o que é o cinema *Árido Movie*, afinal? Uma estética, uma linguagem cinematográfica, um movimento, uma marca, uma mística? Ou, como adotado nesta pesquisa: uma geração.

Tomando o *Manguebeat* novamente como parâmetro de movimentação artística contemporânea ao cinema *Árido Movie*, a palavra “cena” seria a que melhor define a efervescência vivenciada durante os anos noventa.

Na visão de Renato L, uma contribuição importante da *cooperativa cultural mangue* foi trazer para o contexto do Recife a metáfora da *cena*, que tem origem no movimento *punk* inglês e qualifica um fazer cultural que mexe com circuitos de produção e consumo interligados, mas não uniformizados em termos estéticos. Por isso, a *cena mangue* pode englobar manifestações e campos artísticos diversos, como cinema, as artes plásticas, a fotografia e a moda. [...] Em alguns casos, os mesmos artistas estão envolvidos em fazer os videocliques, projetos gráficos de capas, fotos e figurino das bandas. Associada à noção de *cena*, encontra-se a perspectiva de fazer o seu próprio *marketing* (MENDONÇA, 2004, p. 27).

Outro aspecto interessante é que os idealizadores do *Manguebeat* inicialmente não se reconheciam no termo “movimento”, pois acreditavam que, o que existia entre eles, na verdade, era um ambiente chamado de:

“Cooperativa cultural mangue” assim se auto-intitulavam. Como observação, vale destacar que o nome originalmente criado para a nova onda musical foi *manguebit*, utilizando a palavra *bit* (unidade de informação), no entanto, foi transformado pela imprensa em *beat* (ritmo, batida), (MENDONÇA, 2004).

A questão recai igualmente para o cinema e pode ser compreendida mais uma vez como uma necessidade em aprisionar um período sob a chancela de um rótulo, busca inevitável e diária dos veículos de comunicação. Sob esta prerrogativa,

verificamos que no cinema, Amin Stepple, desde a década de setenta esteve em busca de tais determinações. A ideia de gerar uma marca, que ele sempre se refere como mística, já estava presente no Ciclo do Super 8. Sobre o assunto ele dá o seguinte depoimento em 1989:

A época, costumava-se dizer – não só entre os cineastas pernambucanos como entre os teóricos do cinema – que o Super 8 representava a democratização do cinema. Isto tem duas conotações uma mais subjetiva no sentido de luta contra a estrutura militar e a outra do fato de qualquer pessoa ter acesso aos meios de produção cinematográfica para fazer um filme doméstico, ficção ou documentário. Então nesse sentido há um movimento enquanto ação cinematográfica, enquanto pessoas reunidas com o objetivo de fazer um filme facilitado por essa suposta democratização que o Super 8 permitiu. Contudo não houve uma preocupação estética, de linguagem, de ser um movimento cultural uniforme.

Mesmo sem acreditar e sem defender a tese do movimento, eu achava que era importante se criar uma mística do fazer cinema. Então como eu era jornalista, tive a preocupação de fazer uma propaganda do cinema Super 8 porque daí, eu criava uma mística. Não o suficiente para se criar um movimento, mas para criar uma expectativa em torno dos filmes realizados em Pernambuco. Para o público funcionava. Por exemplo, eu ia exhibir filmes meus, de Geneton e de Jomard e anunciava Mostra de Cinema Anarquista. Se eu tivesse colocado mais uma mostra de filme Super 8 não ia ninguém, mas mostra de cinema anarquista as pessoas indagavam: que onda é essa?, e iam ver os filmes (FIGUEIRÔA, 1994, p. 172-173).

Com o fim da produção em Super 8, e a chegada de uma nova geração, Stepple continuou a produzir, ligado muito mais com a produção televisiva, como descrito no Capítulo 1, no entanto, viu no projeto *That's a Lero-Lero*, parceria proposta por Lírio Ferreira, a possibilidade de dar continuidade ao seu ideal de um novo ciclo de cinema pernambucano. Em 2001, escreveu a respeito do curta-metragem na Revista Continente Multicultural um artigo-manifesto intitulado “*Árido Movie* – uma marca sem futuro”. Abaixo, um trecho da matéria⁵⁹ onde Stepple formula a ideia do termo *Árido Movie*, como já descrito em entrevista para a pesquisa no Capítulo 3:

That's a Lero-Lero (Stepple/Lírio Ferreira) é uma atualidade reconstituída da passagem de Welles pelo Recife. Rodado durante sete noites em junho de 1994, é o primeiro filme do *Árido Movie*, o mais curto dos ciclos do cinema pernambucano. [...] *That's a Lero-Lero* é um filme experimental sobre a heresia do silêncio. Para Welles, o cinema nunca foi mudo. Ele diz:

⁵⁹ O texto na íntegra encontra-se nos Anexos.

‘Quando não havia música na sala de projeção, havia o barulho do projetor’. O barulho do projetor do lançamento de *That’s a Lero-Lero* é contemporâneo ao barulho das caixas de guerra percussivas dos primeiros CDs do *Manguebeat*. Mais do que a música, o que interessou de imediato aos diretores de *That’s a Lero-Lero* foi o natural e espantoso apelo publicitário do *Manguebeat*. Finalmente, a cultura pernambucana ingressava na pragmática economia de marcas.

A nova logo cinematográfica, *Árido Movie*, é criada ironicamente em laboratório, para, por assumido arrivismo, colar, feito adesivo, à bem-sucedida logo musical, *Manguebeat*. Portanto, *Árido Movie* é uma falsificação publicitária da marca *Manguebeat*. A secura (da gíria; e da revisita profana à paisagem aruanda-cinemanovista) do *Árido* em contraponto ao húmus lamacento do *Mangue*. *Movie/Beat*, o inglês de porto nosso de cada dia. Aliás, o mesmo falado por Welles em *That’s a Lero-Lero*. As mitologias hoje são manufaturadas em áreas de serviço (*apud* Milton Santos). Welles sabia que os impostores apearam os deuses do Olimpo. A dúvida é se se deve sentir saudade (CONTINENTE MULTICULTURAL, abril, 2001).

Na entrevista para a pesquisa, Stepple enfatiza que mesmo com o lançamento de um curta-metragem onde se visualizava o ideal estético do *Árido Movie*, a expressão não foi bem aceita entre os cineastas locais inicialmente:

No início eu fui meio solitário nessa briga de *Árido Movie*, um movimento e tal. A curiosidade foi que no início, nossos colegas, não entenderam de imediato de que isso podia criar uma mística, tal qual o *Manguebeat*. Não se entusiasmaram muito. Houve até certa resistência. Com o passar do tempo, gostaram tanto da idéia que se apropriaram dela. [...] E foi até bom, porque essa incoerência foi produtiva também.⁶⁰

Do ponto de vista dos realizadores da geração *Árido Movie*, o termo foi encarado como uma brincadeira, como um jogo de palavras pertinentes ao universo cinematográfico que Pernambucano vivia naquele momento. No discurso dos cineastas, questionados sobre a validade da expressão, as opiniões se dividem sobre sua correta utilização. Por exemplo, Marcelo Gomes (2008) acredita na determinação dos filmes como *Árido Movie*, admitindo inclusive seu filme, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, dentro dessa expressão, pois entende que uma marca agrega valor aos filmes contribuindo para a divulgação. Mesmo assim, diz entender que não é possível ter controle sobre isso, mesmo que os filmes possuam características

⁶⁰ STEPPLE, Amin. Recife, 10 de setembro de 2008.

diferentes entre si. Em entrevista, Gomes citou o caso do movimento Dogma 95⁶¹, com filmes bastante diferentes, mas que ficaram conhecidos por uma estética adotada pelo cineasta dinamarquês Lars Von Trier como positiva. Já Cláudio Assis, vê a determinação como uma brincadeira que ainda não gerou repercussão:

Ainda nem pegou esse movimento, essa coisa nem pegou. O movimento mangue, a questão é que naquele momento a gente estava fazendo [produzindo filmes] também. Mas nós somos parceiros da mesma coisa, os meninos até hoje trabalham comigo, fizeram *Baixio das Bestas*, fizeram *Amarelo Manga* e vão fazer a *Febre do Rato*. Nós somos amigos, contemporâneos. Foi uma brincadeira que Amin criou.⁶²

Em acordo com Assis, está o roteirista Hilton Lacerda (2008), ao tratar da expressão como uma brincadeira, no entanto, como já abordado anteriormente, acha que essa identificação de um cinema periférico confere status ideológico às produções.

Já o diretor Paulo Caldas (2008), segue na mesma linha adotada por Gomes:

Eu acho que a morte de Chico Science precipitou um pouco isso. E o cinema, por incrível que pareça, teria prolongado mais. Isso 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. [Refere-se às palavras de Amin Stepple] Então vamos criar esse negócio, quanto ao *Manguebeat* a gente não tem nada a ver com aquela coisa do mangue, a gente é *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.⁶³

Adotando a expressão como um ideal propagandístico, o fotógrafo Fred Jordão (2008), aposta na ideia como uma necessidade de mercado:

⁶¹ O movimento Dogma 95 foi criado pelos cineastas Lars Von Trier e Thomas Vinterberg na Dinamarca, em 1995, e cujo objetivo foi elaborar um manifesto com uma ordem de preceitos técnicos para realização de filmes que deveriam operar sob a lógica da naturalidade, ou seja, proibida a utilização de cenários, iluminação artificial, ou qualquer recurso que não estivesse presente na cena. A câmera deverá estar na mão e o som deve ser ambiente. O manifesto era contrário, na verdade, a uma linha de produção industrial, que acreditam seus idealizadores, contribuir para destituir o caráter artístico do cinema. Desta forma, no movimento Dogma 95 foram produzidos diversos filmes com várias nacionalidades, entre eles, os mais cultuados são os dois primeiros, *Festa de família* (1995), de Thomas Vinterberg, e *Os idiotas* (1998), de Lars Von Trier.

⁶² ASSIS, Cláudio. Campinas, 18 de março de 2008.

⁶³ CALDAS, Paulo. Recife, 22 de setembro de 2008.

Da mesma forma que foi uma jogada de marketing que foi a criação da palavra *Manguebeat*. O impulso que ele teve se funcionou com o *Manguebeat*, pode funcionar pra gente. Por que na verdade se não tivessem acontecido algumas coisas provavelmente essas pessoas estivessem aqui tentando rodar o seu primeiro ou talvez o seu segundo filme sem conseguir nada. É necessário também ter algum marketing, é necessário também ocupar algum espaço na mídia. Isso não é uma coisa horrorosa, isso é uma coisa normal. A gente vive tempos midiáticos. Quem dá as cartas é a mídia, é preciso você estar nos jornais, na televisão, na revista, nem que seja na revista alternativa, num canal alternativo, num jornal alternativo. Você tem que estar de alguma forma presente na mídia⁶⁴.

No caso da definição de um cinema pernambucano, não levando em detrimento um rótulo para a geração, verificou-se que as características que agrupam os filmes estão presentes pela prerrogativa inicial de realizadores que fazem parte de um mesmo grupo. Pois, como já foi adiantado, os filmes realizados por Guel Arraes, cineasta da mesma geração, por exemplo, ao abordar temáticas regionais, não podem ser considerados uma produção pernambucana, uma vez que não foram produzidos em um sistema de mercado e técnica regional. Neles, utilizaram-se apenas as locações, alguns atores coadjuvantes e argumento local, e, principalmente, há um direcionamento da linguagem cinematográfica que o aproxima da linguagem televisiva, distanciando-o da reflexão. Por outro lado, na opinião de Caldas (2008), o filme *Cartola, Música Para os Olhos* (2006), de Lírio Ferreria e Hilton Lacerda, pode ser considerado um filme pernambucano, mas que ainda encontra dificuldades em se determinar tal limite.

O filme de Hilton e Lírio, rodado no Rio, *Cartola*, é um filme pernambucano porque têm muitas das características desses diretores. Então, é um negócio difícil de definir, bom de estudar e difícil de definir. Eu acho que talvez no futuro, talvez se consiga ter uma idéia mais elaborada sobre a existência desse ciclo, dessas pessoas, da unidade disso. Porque no momento eu vejo pontos em comum, claro, mas filmes muito distintos. Talvez porque uma das características principais desse grupo de pessoas é também a coisa de uma pesquisa de uma linguagem, quer dizer, até a utilização de uma linguagem cinematográfica clássica, eu acho que todos nós buscamos expressar, narrar histórias de uma forma diferente do

⁶⁴ JORDÃO, Fred. Recife, 29 de agosto de 2008.

convencional, clássico, buscando uma linguagem mais próxima da vida da gente que eu acho que também tem um ponto em comum⁶⁵.

Da mesma forma, concorda a montadora, Vânia Debs (2008), ao se referir aos sete filmes selecionados:

Esses filmes são identificados como pernambucanos porque tratam de temas próprios da cultura pernambucana, com uma linguagem particular e original, em geral árida e radical, que chamam a atenção para o ato de narrar e ao mesmo tempo para assuntos contundentes. Atribuo [o crescimento do cinema pernambucano] à existência de um grupo grande de pessoas sensíveis, inteligentes e interessadas em se exprimir através do cinema⁶⁶.

Jordão (2008), também atribui ao aspecto das temáticas, sem necessariamente associá-las à cultura, como um grande mérito que favorece o seu reconhecimento:

Eles [os filmes] tem um misto de uma série de coisas que vai do humor, um pouco de humor negro, um pouco de violência psicológica. E, principalmente, uma coragem muito grande de tocar em certas coisas que as pessoas talvez hoje não tenham coragem de tocá-las. Os enredos, os argumentos, as histórias, tocam em coisas que as pessoas não estejam dispostas, talvez porque sejam coisas proibidas para o *mise-en-scène atual*. [...] Então, na verdade, eu acho que o cinema pernambucano, tem o reconhecimento um pouco pelas opções suicidas que fez⁶⁷.

Para finalizar, destacamos o depoimento de Amin Stepple como um olhar para a geração que se seguiu a sua, no que diz respeito a determinação de um cinema pernambucano por excelência, que ainda tem muito o que produzir e repercutir:

Agora, por que é cinema pernambucano? No início eu gostava muito de qualificar os filmes como pernambucanos, essencialmente como pernambucanos. Havia uma reação do Paulo Caldas, o próprio Lírio. É que não queriam e tal. Essa contestação deles é só a nível pragmático. Quando interessa à eles, eles dizem que é cinema pernambucano. Quando não

⁶⁵ CALDAS, Paulo. Recife, 22 de setembro de 2008.

⁶⁶ DEBS, Vânia. Depoimento via e-mail, em 3 de novembro de 2008.

⁶⁷ JORDÃO, Fred. Recife, 29 de agosto de 2008.

interessa, eles dizem que é cinema nacional. Então, essa contradição é deles. É uma contradição que eles administram⁶⁸.

Ou seja, a discussão discordante pertinente aos realizadores, parece estimular a busca de uma identidade autoral ligada necessariamente a uma produção regional, fortalecendo os laços de uma relação dinâmica, conflituosa e ainda assim produtiva, como bem cabem aos processos criativos.

4.3. Em breve nos cinemas...

O cinema produzido em Pernambuco na passagem dos anos 2000 até 2009 abriga várias gerações de realizadores. Encontramos ainda alguns curtas-metragens sendo feitos pelo pessoal do Ciclo do Super 8, como é o caso de Fernando Spencer e Kátia Mesel. Da geração *Árido Movie*, encontramos a sólida produção em longas-metragens com lançamentos anuais em circuito nacional de pelo menos um dos cinco realizadores destacados. Da geração pós-árido, temos o caso do jornalista, Kleber Mendonça Filho, que caminha na execução de curtas e longas-metragens ficcionais, além disso, como dito anteriormente, segue à frente do Departamento de Audiovisual da Fundação Joaquim Nabuco movimentando-o como espaço frutífero de profissionalização e acesso à debates e mostras especiais. E, como geração que já nasce com um “pé” no experimental e outro no profissional, executando exaustivamente o exercício fílmico através das próprias produtoras, apresentamos uma lista de criativos cineastas.

Ainda como formação os cursos de comunicação, uma vez que os cursos de cinema da região em atividade ainda não formaram suas primeiras turmas ao final do ano de 2009, encontramos nomes como Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro, Juliano Dornelles e Marcelo Pedroso à frente da Símio Filmes, produtora que já realizou dois longas-metragens, o documentário *KFZ-1348* (2008), com excelente carreira em festivais e adquirido pela rede de televisão SBT; e a ficção *Amigos de Risco* (2008). Este, inclusive, apresenta Recife como cenário, pela primeira vez, sem

⁶⁸ STEPPLE, Amin. Recife, 10 de setembro de 2008.

qualquer prerrogativa cultural para contar a história turbulenta de três amigos pela madrugada da cidade. Na produtora Trincheira Filmes, o trabalho de Leonardo Lacca, Marcelo Lordello e Tião (Bruno Bezerra) rendeu o prêmio Novo Olhar como Melhor Curta-Metragem Estrangeiro para *Muro* (2008), na Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes em 2008.

Ainda encontramos os realizadores Leonardo Sette, Daniel Aragão e o agrestino Eduardo Morotó, diretor e roteirista do curta-metragem *Agreste Adentro* (2006), realizado por meio do projeto Revelando os Brasis, iniciativa do Ministério da Cultura e da Petrobrás, destinada a capacitar e financiar um vídeo digital de realizadores vindos de cidades com até 20 mil habitantes. Como afirmado anteriormente, na vertente feminina, Pernambuco ainda mantém a tendência com poucas realizadoras, mesmo assim, encontramos os vídeos, curtas-metragens e um longa-metragem da cineasta Mariana Fortes, chamado *O Coco, a Roda, o Pneu e o Farol* (2007). E assim Pernambuco segue em ativa produção cinematográfica em confluência com o leque de possibilidades aberto no campo do audiovisual contemporâneo.

Considerações finais

Se por um lado a abordagem de um período histórico recente parece apressada, já que a proposta é a análise de uma geração, observada a partir de filmes que estrearam há pouco tempo no circuito cinematográfico, como é o caso de *Deserto Feliz* (2008), por outro lado, foi possível fazer um resgate da rica história do cinema pernambucano, que aqui pôde ser percebido na perspectiva de quatro gerações de cineastas em plena atividade.

A geração *Árido Movie*, jovens nos anos oitenta, que de realizadores amadores se tornaram, ao longo dos anos noventa, profissionais, foi a escolhida e se destacou pelo conjunto de filmes que apresentam sim uma proposta comum, a reflexão dos dilemas, tradições e contradições de uma cultura regional, expressas em sete longas-metragens. Superando assim, uma lógica de produção nacional ainda escassa em recursos diante da demanda de projetos. A geração reuniu forças, sonhos e criatividade artística e técnica para abrir uma grande janela, viabilidade conferida ao formato em longa-metragem, no cenário do cinema independente.

Com a análise, foi possível encontrar elementos que justificassem um diálogo aberto entre os filmes. Em primeiro lugar, existe uma mão-de-obra local que se revezou nas produções; em segundo lugar, um diálogo permanente com a marginalidade ou mesmo uma miséria inocente; e, em terceiro lugar, uma perspectiva estrangeira condutora dos acontecimentos. Mesmo assim, os filmes individualmente ainda podem ser percebidos enquanto realizações autorais, no sentido que apresentam características ainda mais particularizadas ao isolarmos cada película como uma obra autônoma.

No clima efervescente da renovação cinematográfica contemporânea dos anos noventa, surge a expressão *Árido Movie*, em confluência com a manifestação vivenciada pela música com o *Manguebeat*. A expressão que poderia soar como uma oposição na batalha por espaço acabou possibilitando a união das diversas expressões artísticas em diferentes mercados – cinema, música, literatura, artes

plásticas e fotografia. O jogo de palavras foi absorvido e internalizado como referência de discurso estético.

A junção das palavras “árido” e “*movie*” por si já apresenta uma imagem de um contexto conflituoso. O choque inicial foi intitulado de *Baile Perfumado*, o filme do sertão verde, o filme da linguagem contemporânea e do tema arcaico, o filme do mito pop Lampião e das guitarras e alfaías de Chico Science. Se adotarmos estética no sentido clássico como corrente da filosofia que se interessa pelas sensações expressas através da arte, reler os títulos de todos os filmes aqui analisados na sequência – *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas; Amarelo Manga; Cinema, Aspirinas e Urubus; Árido Movie; Baixio das Bestas; Deserto Feliz* – é um exercício teórico de poesia concreta e literatura de cordel, e exercício crítico sobre uma série de discussões pertinentes ao cinema moderno.

Aos longas-metragens selecionados cabe o debate das dialéticas: arcaico x moderno, periférico x cosmopolita, estética árida x tecnologia digital, caos urbano x romantismo sertanejo, local x global, cultura popular (tradição) x cultura pop (midiática). Desta forma, o cinema pernambucano contemporâneo se apresenta inserido na história do cinema nacional, a partir das reflexões pertinentes a diversidade cultural latino americana.

Algumas observações particulares podem ser feitas ao diálogo encontrado entre os filmes. *O Baile Perfumado* é um filme que não se fecha em um único gênero, mas flerta entre a aventura, o drama e o cangaço⁶⁹; já *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* opta pelo campo do documentário e recorre à fábula para descrever uma problemática. Em seguida, todos os outros cinco são essencialmente filmes de cunho dramático.

A geografia explorada por esses filmes possibilitou o surgimento de cidades imaginárias presentes em um mesmo universo, caso de Rocha, em *Árido Movie*, e *Deserto Feliz*, no filme homônimo. Ou seja, os filmes estabeleceram entre

⁶⁹ O cangaço aqui é adotado como gênero, seguindo a perspectiva do pesquisador Marcelo Dídimo Souza Vieira que realizou um mapeamento dos filmes sobre sertão em toda a filmografia nacional até a década de noventa. A partir desse levantamento, passou a adotar o termo “cangaço” como gênero genuinamente nacional, uma vez que tais filmes foram criados inicialmente como um paralelo brasileiro ao *western* norte-americano.

si um estado cinematográfico que possibilitou a narração de várias histórias de uma mesma realidade. Somado ao fato de, no *Baile Perfumado*, em *Árido Movie*, em *Cinema, Aspirinas e Urubus* e, em *Deserto Feliz* o sertão ter sido re-significado. Nesses filmes somos inseridos em interiores geográficos de uma mesma região que se mostra heterogênea, se não fosse pelo clima quente. E a fotografia em cada um desses filmes traz tal discrepância.

A condição geográfica da qual faz parte o Estado de Pernambuco, seja o litoral e a possibilidade de abertura aos estrangeiros de outros continentes, seja o interior que se liga a quase todos os estados do Nordeste, permite um intercâmbio comum dos habitantes nativos da terra com o outro, conferindo o caráter cosmopolita da região. Esta relação com o estrangeiro local e global cria uma relação de alteridade mítica, pois a comunicação acontece através de mecanismos diretos e indiretos, podendo ser expressos por meio do cinema, que desempenha esse papel em *Baile Perfumado* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*, além de funcionar como válvula de escape em *Baixio das Bestas*; também com a televisão leva Jonas à família diariamente, em *Árido Movie*; comunica à Jéssica, em *Deserto Feliz*, a prisão dos seus algozes e abre a possibilidade do retorno para casa; o rádio e sua programação policial, interliga as periferias em *O Rap do Pequeno Príncipe* e em *Amarelo Manga*.

A visão estrangeira, que muitas vezes se confunde com a do realizador, confere um caráter documental a tais longas-metragens afastando-os assim de uma imagem exotizada, papel desempenhado pela *videomaker* Soledad, em *Árido Movie*. A câmera procura descrever com mais intensidade os personagens, em detrimento do lugar, assim como buscava Eduardo Coutinho e o seu *Cabra Marcado Para Morrer* (1964/1984), em uma necessidade de diálogo político.

A carreira desempenhada por esse conjunto de filmes no mercado internacional é igualmente curiosa. Os prêmios reforçam o reconhecimento destas opções, muitas vezes experimentais, em dialogar com o outro desconhecido, cabendo ainda assim dentro do exótico cinema periférico. Na opinião de Paulo Caldas, por exemplo, o cinema pernambucano que eles fazem tem uma vocação

internacional maior que os outros cinemas feitos no Brasil. O caso de Walter Salles, por exemplo, que consegue uma abertura e receptividade grande fora do país, mas que não gera tanta polêmica como em geral os filmes pernambucanos conseguem. Talvez porque Salles apresenta narrativas tecnicamente perfeitas, do ponto de vista dramático, mas ainda preserva uma aura romântica da visão dos excluídos que ele retrata.

Outro exemplo é o cineasta Fernando Meirelles que, efetivamente, pode ser considerado nos anos 2000, um cineasta de carreira internacional, com plena distribuição dos seus filmes pelo mundo. No entanto, a partir do filme *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), por exemplo, por mais que vejamos um pedaço do Brasil reconstituído graficamente, como nas cenas feitas em São Paulo, não é possível perceber este filme como parte de uma identidade nacional. A começar pela concessão feita em admitir que a língua oficial do filme seja a inglesa.

Contudo, a porta aberta pelos prêmios muda significativamente a percepção para o quão diversa é a identidade brasileira. Em depoimento para a pesquisa, o ator, Peter Ketnath, ressalta que antes de conhecer e participar dos filmes dos diretores Marcelo Gomes e Paulo Caldas, tudo o que conhecia sobre o cinema brasileiro era uns dois filmes do baiano Glauber Rocha e, por acaso, tinha visto o *Baile Perfumado*, em um cineclube em Berlim.

As narrativas pernambucanas chegaram ao ponto da comunicação universal ao ousarem sair do local de origem para falar da sua identidade, como explorado por Paulo Caldas ao gravar em Berlim parte de um drama regional. Sugerimos assim que o trabalho sirva como fonte bibliográfica e seja ponto de reflexão para continuidade de temas dentro do cinema pernambucano, a partir das gerações que encontraram no cenário sólido do conjunto de longas-metragens em execução, novas possibilidades de se fazer cinema como parte de uma expressão autoral.

Referências bibliográficas

- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.
- BENTES, Ivana. **Estéticas da violência no cinema**. Revista Intersecções, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BONETTI, Mariângela Coelho Jacomini. **Manguebeat e Árido-Movie: o som em Baile Perfumado**. São Paulo. Dissertação de Mestrado. Orientadora Lúcia Nagib. PUC-SP, 2003.
- CAMPOS, Renato Carneiro. **Tempo amarelo**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.
- CASTRO, Josué. Revista Correio da UNESCO, ano I, N.3, 1973.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: Fundarpe, 1994.
- _____. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.
- _____. **O Cinema em Pernambuco**. In: Projeto Ícones Pernambucanos. Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2006.
- FILHO, Paulo Cunha. **Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares**. Recife: Massangana, 2006.

FONSECA, Nara Aragão. **Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco**. Recife. Dissertação de Mestrado. Orientadora Ângela Prysthon. UFPE, 2006.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. 5ª Ed. São Paulo: Global, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____ ; CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira**. Campinas. Tese de Doutorado. Orientador José Mário Ortiz Ramos. Unicamp, 2004.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

OMAR, Arthur. **O antidocumentário, provisoriamente**. Revista Vozes nº 6, 1978.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

POERNER, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização. Política federal de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

PRYSTHON, Ângela Freire. **Imagens Periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema**. E-Compós (Brasília), v.6, p. 1-14, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: O imaginário e o poético nas ciências sociais/ Josué de Souza Martins, Cornélia Eckert, Sylvia Caiuby Novaes (orgs.). Bauru: Edusc, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TELES, José. **Do frevo ao *manguebeat***. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **Filme de Cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro**. Campinas. Dissertação de Mestrado. Orientador Adilson José Ruiz. Unicamp, 2001.

_____. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Campinas. Tese de Doutorado. Orientador Marcius Cesar Soares Freire. Unicamp, 2007.

Periódicos:

STEPPLE, Amin. **Árido Movie – Uma marca sem futuro**. Revista Continente Multicultural, N.4, Abril, 2001.

STEPPLE, Amin. **Sertão e lisergia**. Revista Teorema – Crítica de Cinema, N.9, Julho, 2006.

_____. **A estética da impunidade**. Revista Teorema – Crítica de Cinema, N.11, setembro, 2007.

CDs:

Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Recife: Chaos/Sony Music, 1994.

Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Recife: Chaos/Sony Music, 1996.

Trilha Sonora do Baile Perfumado. Natasha, 1997.

Trilha Sonora de Amarelo Manga. YBrasil Music, 2003.

ANEXOS

ANEXO I – Entrevistados

As entrevistas tiveram como foco os realizadores destacados na pesquisa. No entanto, Lírio Ferreira foi o único não entrevistado, mesmo diante de várias tentativas por telefone e e-mail obtidos. Algumas entrevistas renderam a contento e estão contempladas incorporadas ao texto no trabalho, outras não foram suficientes para adotá-las como depoimentos, mas foram mesmo assim importantes fontes de reflexão.

Alfredo Bertini, via e-mail (29 de fevereiro de 2008)

Amin Stepple (Recife, 10 de setembro de 2008)

Cláudio Assis (Campinas, 18 de março de 2008)

Fred Jordão (Recife, 29 de agosto de 2008)

Hilton Lacerda (Recife, 25 de abril de 2008)

Kátia Mesel (Recife, 11 de setembro de 2008)

Kleber Mendonça Filho (Recife, 26 de agosto de 2008)

Marcelo Gomes, por telefone (Recife-São Paulo, 9 de setembro de 2008)

Marcos Henrique Lopes (Recife, 22 de fevereiro de 2008)

Paulo Caldas (Recife, 22 de setembro de 2008)

Peter Ketnath, via e-mail (14 de setembro de 2008)

Vânia Debs, via e-mail (3 de novembro de 2008)

ANEXO II – Texto publicado na Revista Continente Multicultural, em abril de 2001

***Árido Movie* - Uma marca sem futuro**

Escrito por Amin Stepple Hiluey

Reza a lenda das verdades e mentiras da passagem de Orson Welles pelo Brasil nos getulistas anos 40. Ao ouvir falar do Rio de Janeiro, já de volta aos Estados Unidos, o diretor de Cidadão Kane batia três vezes na madeira. Não era pra menos. No Rio, a lista de infortúnios de Welles perpassa quase todos os gêneros. Chanchada: a maldição de um vingativo despacho de um pai-de-santo. E as inverossímeis trapalhadas dos arapongas do DIP de Lourival Fontes. A tragédia do afogamento do pescador cearense Jacaré antes de rodar um plano na Baía da Guanabara. E o drama de um filme inconcluso (It's All True) e das portas fechadas dos grandes estúdios americanos. De bom, belas companhias e, blindado à ressaca, farras atlânticas com Grande Otelo (“um dos homens mais inteligentes do Brasil”).

No Recife, Welles se deu bem. Vinha do Ceará, fez uma escala na capital pernambucana e decidiu ficar pra conhecer a cidade. Depois de uma surrealista entrevista coletiva, foi beber nos cabarés da Rio Branco, com os lábios rachados pelo sol cabralino de dois canos do Nordeste. À moda dos bordéis, repousou uma réplica de Zsa Zsa Gabor sobre o joelho e conversou horas sobre cinema. A longa, divertida e reveladora noite de Welles no Recife, em junho de 1942, foi registrada pelo jornalista Caio de Sousa Leão, presente à farra. É a mais bonita reportagem já escrita sobre cinema pela Imprensa pernambucana.

Cinqüenta e dois anos depois daquela noite boêmia e menos de dez de sua morte, Welles retornaria ao Recife. Voltou para se embriagar, para compartilhar a paixão pelos filmes e pelas mulheres, para ser um personagem de ficção interpretando ele próprio, para refundar o cinema pernambucano. That's a Lero-lero (Stepple/Lírio Ferreira) é uma atualidade reconstituída da passagem de Welles pelo

Recife. Rodado durante sete noites em junho de 1994, é o primeiro filme do Árido Movie, o mais curto dos ciclos do cinema pernambucano.

Quando Welles chega, as coisas acontecem. *That's a Lero-lero* foi precursor da retomada da produção cinematográfica pernambucana nos anos 90. A realização do filme coincide ainda com a ressurgência do cinema nacional, pós-Collor. Um momento especial, em que modos de produção, meios de financiamento, leis de incentivo e relações com o público eram exaustivamente debatidos por todos os setores envolvidos com o renascimento do cinema brasileiro. Uma discussão chata, mas necessária, depois de uma cumulativa política de terra arrasada (e não apenas herança do período Collor).

That's a Lero-lero é um filme experimental sobre a heresia do silêncio. Para Welles, o cinema nunca foi mudo. Ele diz: “Quando não havia música na sala de projeção, havia o barulho do projetor”. O barulho do projetor do lançamento de *That's a Lero-lero* é contemporâneo ao barulho das caixas de guerra percussivas dos primeiros CDs do Mangubeat. Mais do que a música, o que interessou de imediato aos diretores de *That's a Lero-lero* foi o natural e espantoso apelo publicitário do Mangubeat. Finalmente, a cultura pernambucana ingressava na pragmática economia de marcas.

A nova logo cinematográfica, Árido Movie, é criada ironicamente em laboratório, para, por assumido arrivismo, colar, feito adesivo, à bem-sucedida logo musical, Mangubeat. Portanto, Árido Movie é uma falsificação publicitária da marca Mangubeat. A *secura* (da gíria; e da revisita profana à paisagem aruanda-cinemanovista) do Árido em contraponto ao húmus lamacento do Mangu. *Movie/Beat*, o inglês de porto nosso de cada dia. Aliás, o mesmo falado por Welles em *That's a Lero-lero*. As mitologias hoje são manufaturadas em áreas de serviço (apud Milton Santos). Welles sabia que os impostores apearam os deuses do Olimpo. A dúvida é se se deve sentir saudade.

O inventário da linguagem cinematográfica do Árido Movie caberia em franciscanas linhas. A fortuna crítica do experimentalismo e o culto à falsificação (Welles). O revisionismo dos impasses do cinema de vanguarda dos anos 60/70

(Godard, Gláuber, Udigrudi). A transação de retratos e olhos do cinema doméstico (dos Lumière ao Super-8). Reverência e irreverência à história do cinema pernambucano (Ciclo do Recife, Spencer, Jomard). A devoção às boas histórias. A carpintaria dos labirintos dos roteiros (“o cinema americano informará”, Oswald de Andrade). O prazer semântico e dialético da charla. O choque de luminosidade em cada fotograma. Eis a sopa primordial e diluidora do Árido Movie.

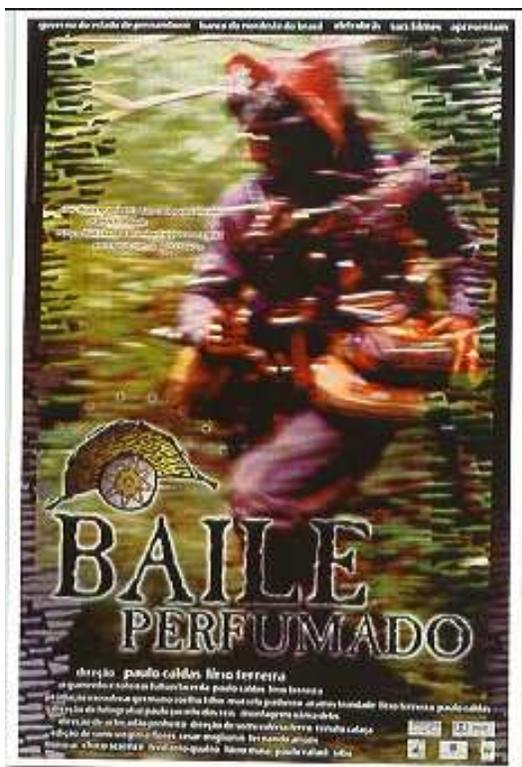
O longa Baile Perfumado (Lírio Ferreira/ Paulo Caldas, 96), o segundo e último filme do Árido Movie, representa um grande salto para o cinema de Pernambuco. O encontro de um Lampião e bando aburguesados, nunca vistos, com o inquieto fotógrafo-mascate libanês Benjamin Abraão reinventou a tradição dos filmes de cangaço. Mais do que isso: com impressionante sofisticação, o Baile exorbitava o pacto passional com o cinema já subscrito pelo cidadão Welles no That's a Lero-lero, o curta-matriz que o precedeu.

O Baile contribuiu ainda para promover mais um encontro. O da estética do Árido Movie com a do Manguê Beat, cujos principais integrantes (Chico Science, Fred 04 e Siba) assinaram a excelente trilha sonora original do filme. Por ironia, a confluência permitiu à logo Árido fazer a paga da usurpação indireta à logo Manguê. Quem comprou o bilhete, viu e compreendeu que as novíssimas imagens do sertão verdejante do Baile estavam ali para enaltecer e consolidar a mística do Manguê. Quites.

No século 20, o cinema pernambucano teve três importantes ciclos. O do Recife, a longa noite muda de nitrato (anos 20). O do doméstico solar-pardusco Super-8 (anos 70). E o da expressiva produção dos anos 90, da qual se recorta o Árido Movie. A originalidade do Árido se revela até na produção quase simbólica (apenas dois filmes) e em seu precoce desaparecimento. As causas naturais de sempre. Talvez falte ao cinema pernambucano “força de ambição”, característica da personalidade de Welles. Talvez precise de outra mística, de outra logomarca. Poderíamos recomeçar roubando a expressão de Oswald de Andrade: “cinema de negócios”. Que tal?

Numa seqüência do That's a Lero-lero, Orson Welles fala: “Nunca diga: que silêncio! Diga: não ouço nada!”. Sábio provérbio árabe, bem adequado para epígrafe obrigatória de qualquer estudo sobre o cinema pernambucano. Afinal, a qualquer momento, os marcianos podem voltar a invadir a Terra. Ou um meteoro acabar com a espécie dos dinossauros com cérebro. Ou, ainda, os desvalidos do planeta poderão ser convidados a brilhar como estrelas de cinema num Texas Hotel. De qualquer forma, a heresia do silêncio na sala de projeção será ensurdecadora.

ANEXO III – Fichas Técnicas



Filme: Baile perfumado

Lançamento: 1997

Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas

Roteiro: Hilton Lacerda, Lício Ferreira e Paulo Caldas

Produção: Aramis Trindade, Germano Coelho Filho, Lício Ferreira, Marcelo Pinheiro e Paulo Caldas

Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis

Direção de Arte: Adão Pinheiro

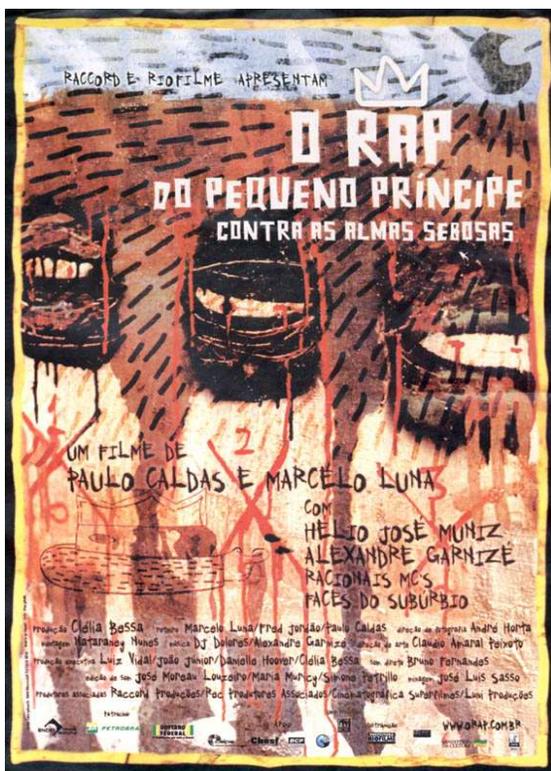
Figurino: Mônica Lapa

Trilha Sonora: Chico Science, Fred 04, Lúcio Maia, Paulo Rafael e Sérgio Siba Veloso

Montagem: Vânia Debs

Participação na produção, ainda de: Adelina Pontual, Cecília Araújo, Cláudio Assis e Marcelo Gomes

Elenco: Aramis Trindade (Tenente Lindalvo Rosas), Chico Diaz (Coronel Zé de Zito), Duda Mamberti (Benjamin Abraão), Germano Haiut (Ademar Albuquerque), Giovana Gold (Jacobina), Jofre Soares (Padre Cícero) e Luiz Carlos Vasconcelos (Lampião).



Filme: O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas

Lançamento: 2000

Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas

Roteiro: Fred Jordão, Marcelo Luna e Paulo Caldas

Produção: Clélia Bessa

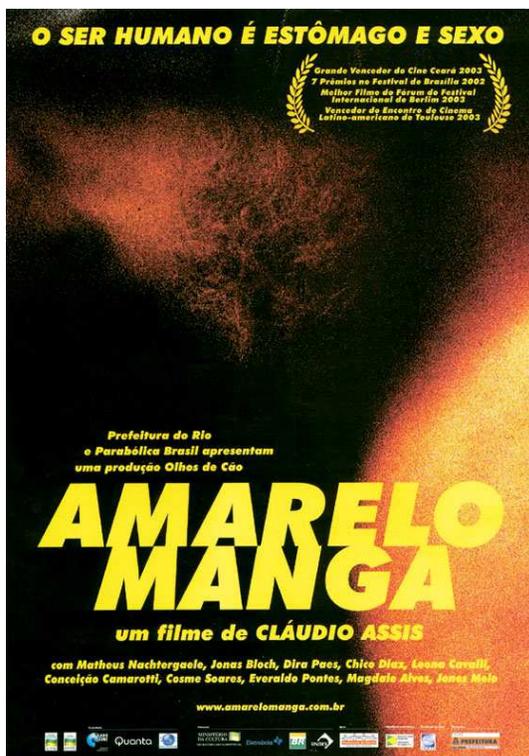
Fotografia: André Horta

Direção de Arte: Cláudio Amaral Peixoto

Trilha Sonora: DJ Dolores e Alexandre Garnizé

Montagem: Natanarey Nunes

Depoimentos: Helinho “Pequeno Príncipe”, Garnizé, banda Faces do Subúrbio e Racionais MC.



Filme: Amarelo manga

Lançamento: 2003

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento

Fotografia: Walter Carvalho

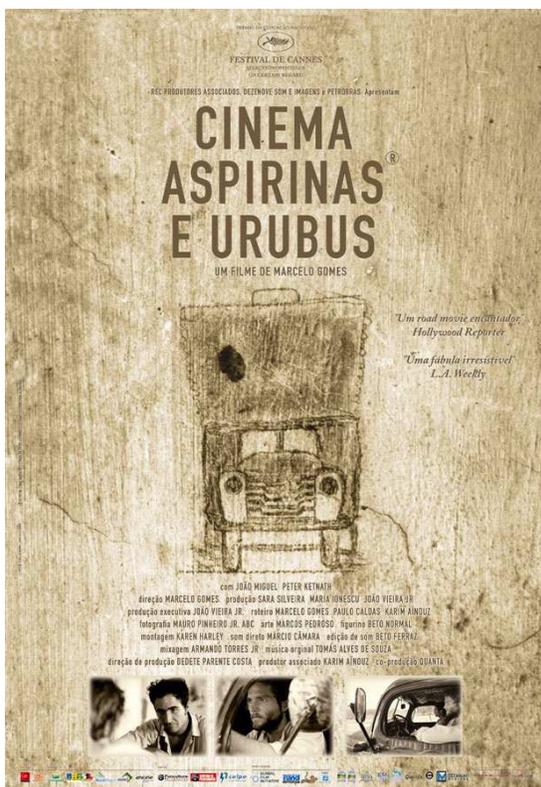
Direção de Arte: Renata Pinheiro

Figurino: Renata Pinheiro

Trilha Sonora: Lúcio Maia e Jorge Du Peixe

Montagem: Paulo Sacramento

Elenco: Chico Diaz (Wellington Kanibal), Conceição Camarotti (Dona Aurora), Cosme Prezado Soares (Seu Bianor), Dira Paes (Kika), Everaldo Pontes (Rabecão), Jonas Melo (padre), Jonas Bloch (Isaac), Leona Cavalli (Lígia), Magdale Alves (Dayse), Matheus Nachtergaele (Dunga), Taveira Junior (taxista)



Filme: Cinema, Aspirinas e urubus

Lançamento: 2005

Direção: Marcelo Gomes

Roteiro: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e Paulo Caldas

Produção: João Vieira Jr., Maria Ionescu e Sara Oliveira

Fotografia: Mauro Pinheiro

Direção de Arte: Marcos Pedroso

Figurino: Beto Normal

Trilha Sonora: Tomás Alves de Souza

Montagem: Karen Harley

Elenco: João Miguel (Ranulpho) e Peter Ketnath (Johann)/ Daniela Câmara (Neide), Fabiana Pirro (Adelina), Hermila Guedes (Jovelina), Irandhir Santos (Manoel), Madalena Accioly (Mulher da cabra) Paula Francinete (Lindalva), Oswaldo Mil

(Claudionor Assis), Sandro Guerra (Homem da cabra), Verônica Cavalcanti (Maria da Paz).



Filme: Árido movie

Lançamento: 2006

Direção: Lírio Ferreira

Roteiro: Eduardo Nunes, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira e Sérgio Oliveira

Produção: Lírio Ferreira e Murilo Salles

Fotografia: Murilo Salles

Produção Executiva: Flávio Frederico

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Direção de Produção: Francisco Accioly

Figurino: Juliana Prysthon

Trilha Sonora: Berna Ceppas, Kassin, Otto e Pupilo

Montagem: Vânia Debs

Som Direto: Valéria Ferro

Elenco: Aramis Trindade (Márcio Greyck), Giulia Gam (Soledad), Guilherme Weber (Jonas), Gustavo Falcão (Falcão), José Celso Martinez Corrêa (Meu Velho), José

Dumont (Zé Elétrico), Luiz Carlos Vasconcelos (Jurandir), Magdale Alves (Dedé), Maria de Jesus Bacarelli (Dona Carmo), Mariana Lima (Vera), Matheus Nachtergaele (Salustiano), Paulo César Pereio (Lázaro), Selton Mello (Bob), Renata Sorrah (Stela), Suyane Moreira (Wedja).



Filme: Baixio das bestas

Lançamento: 2007

Direção e Argumento: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Produção: Cláudio Assis e Júlia Moraes

Fotografia: Walter Carvalho

Produção Executiva: João Vieira Jr.

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Direção de Produção: Dedete Parente Costa

Figurino: Joana Gatis

Trilha Sonora: Pupilo

Montagem: Karen Harley

Som Direto: Louis Robin

Continuista: Cecília Araújo

Produção de Elenco: Rutilio Oliveira

Elenco: Caio Blat (Cícero), China (Cilinho), Conceição Camarotti (Dona Margarida), Dira Paes (Dora), Fernando Teixeira (Seu Heitor), Hermila Guedes (Dora), Irandhir Santos (Maninho), Matheus Naftergale (Everaldo), Marcélia Cartaxo (Ceixa), Mariah Teixeira (Auxiliadora), Samuel Vieira (Esdras).



Filme: Deserto Feliz

Lançamento: 2008

Direção: Paulo Caldas

Roteiro: Manoela Dias, Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Xico Sá

Produção: Germano Coelho Filho

Fotografia: Paulo Jacinto do Reis

Direção de Arte: Moacyr Gramacho

Figurino: Bárbara Cunha

Trilha Sonora: Erasto Vasconcelos e Fábio Trummer

Montagem: Vânia Debs

Elenco: Aramis Trindade (Rauariu), David Rosenbauer (Christopher), Elane Nascimento (Daiane), Hermila Guedes (Pâmela), João Miguel (Mão de Véia), Magdale Alves (Maria), Marília Mendes (Jaqueline), Nash Laila (Jéssica), Peter Ketnath (Mark), Servílio Holanda (Biu), Zezé Motta (Dona Vaga).