

ÉMILE CARDOSO ANDRADE

**O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A INVENÇÃO DO
SERTÃO-MUNDO: ERRÂNCIAS A CÉU ABERTO**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
BRASÍLIA

2011

ÉMILE CARDOSO ANDRADE

**O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A INVENÇÃO DO
SERTÃO-MUNDO: ERRÂNCIAS A CÉU ABERTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB como requisito para a obtenção do título de doutora.

Orientador: Adalberto Müller

BRASÍLIA

2011

AGRADECIMENTOS

À tolerância e confiança do meu orientador Adalberto Müller.

Ao amor incondicional e à força assustadora da minha família:

À fé de minha mãe, Edna.

À eterna e fraterna parceria de Emília e Elvinho.

Ao meu filho de costela e coração, Davi.

Ao primeiro homem da minha vida, meu pai Emiliano.

Às geniais contribuições dos grandes e queridos amigos Juliano Pirajá, Michele dos Santos e Ewerton de Freitas.

Ao carinho e cuidado de mãe zelosa de Lílian Monteiro de Castro.

Aos galhos quebrados pela querida e linda prima Camila Bona

Aos amigos de boas conversas, altas gargalhadas e cervejas geladas: Otávio Lago, Janine Nesralla, Lucas Solano, Iara Regiani, Rafael Soares, Maurício Borges, Naomi e Thayza.

À companhia valiosa e honestidade irritante de Rita Santiago.

E, especialmente, aos primos-companheiros-irmãos:

Hélder Castro, por ser o mais exímio e perfeito herdeiro de cinefilia que eu jamais pude imaginar. Você é o gênio que eu queria ser. Obrigada por me ensinar e me fazer acreditar que é possível ensinar.

Rafael Araújo, por ter me lembrado – no momento exato – de quem eu era e sempre fui. Este esforço é para e por você.

O sertão está em toda parte.

Riobaldo

RESUMO

Este trabalho é uma análise das imagens fílmicas do sertão, produzidas pelo cinema brasileiro, e suas relações com a pós-modernidade e a globalização, bem como com as novas formas de política e as identidades que se relacionam com ela. É também uma análise de como é possível pensar este espaço em termos de subjetividades e metaficção. Para tanto, realizamos um estudo que perpassa a literatura e o cinema – que tratam do sertão – de momentos anteriores até a produção atual. A análise literária investiga o espaço sertanejo desde o Romantismo até a contemporaneidade concentrando-se no romance *Galiléia* de Ronaldo Correia de Brito. Já as observações sobre o cinema que usa o sertão como cenografia partem do Ciclo do cangaço, caminham pelo Cinema Novo e terminam nos filmes dos anos noventa em diante. Ao final nos detivemos em *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Cinema aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005).

Palavras – chave: sertão, cinema contemporâneo, Karim Aïnouz, Marcelo Gomes

ABSTRACT

This work is an analysis of film footages of the “sertão” (backcountry), produced by the Brazilian cinema, and its relations with post-modernity and globalization, as well as with the new politics forms and identities that relate to it. It is also an analysis of how is possible to think this “space” in subjectivity and metafiction terms. For this purpose, was made a study that runs through literature and cinema – especially the material that deals with the “sertão” – from old productions to the current ones and, finally, we stopped at “*O céu de Suely*” (Karim Aïnouz, 2006) and “*Cinema, aspirinas e urubus*” (Marcelo Gomes, 2005).

Keywords: “sertão” (backcountry); contemporary cinema; Karim Aïnouz, Marcelo Gomes

SUMÁRIO

Introdução 07

1. O sertão em letras: a imagem do sertão na literatura brasileira 18
2. O sertão na tela: três momentos 40
3. O céu do sertão: uma defesa da liberdade no cinema brasileiro contemporâneo 60
4. O sertão-mundo: outros modos de compreender o cinema brasileiro contemporâneo 84
 - 4.1 Transitar pelo sertão: Globalização e pós-modernidade 84
 - 4.2 Ser e estar no sertão: Políticas e identidades 106
 - 4.3 Sentir o sertão: subjetividades e metaficção 128

Conclusão 152

Referências bibliográficas 155

Filmografia 164

Introdução

Manter contato com o cinema brasileiro contemporâneo que se relaciona com o sertão não é uma tarefa simples, na medida em que nos vemos obrigados a investigar não apenas as produções atuais que lidam com esse espaço, mas a longa trajetória e a importância da insígnia sertaneja dentro das mais variadas práticas culturais do país. É inevitável considerar uma gama de produções oriundas tanto do legado literário nacional, quanto da produção cinematográfica de tempos anteriores. Isso quer dizer que não é possível examinar com o devido apuro as realizações fílmicas que usam o sertão como principal instância cenográfica, se não nos determos atentamente ao espaço sertanejo que já foi construído, representado, pensado e inventado pelo nosso passado artístico e cultural. Existem aqui questões da ordem daquilo que Koselleck chama de espaços de experiência e horizontes de expectativa.

Estas duas categorias de análise interessam-nos enquanto conceitos que resolvem a inconsistência – ou o esvaziamento – das noções de passado e futuro. Inconsistência no sentido de que a denominação destes dois tempos históricos não se reserva a apenas uma dimensão temporal. O que queremos dizer é que o passado só existe na medida em que é pensado no presente, da mesma forma que a dimensão de futuro somente se presentifica no agora. Nas palavras de Koselleck:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. (2006, p. 309-310)

A presentificação das práticas do passado são denominadas pelo estudioso como experiência, o que nos auxilia na medida em que precisamos de um conceito que

englobe as práticas já vividas na consciência de agora. Koselleck complementa: “(...) também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não-experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem.” (2006, p. 310). Esta noção de futuro presente será de muita serventia em nossas análises já que somos obrigados a lidar com os sentimentos, as emoções e as vivências dos personagens que examinamos na literatura e no cinema.

Pensando nesse debate, desenvolvemos os dois primeiros capítulos deste estudo percorrendo uma trajetória histórica no sentido de buscar as imagens do sertão desde suas primeiras manifestações na literatura brasileira e no cinema anterior. O capítulo inicial procura entender as diferentes representações do sertão desde o Romantismo ao contemporâneo. Especificamente sobre esta produção, nos detemos com mais cuidado diante do romance *Galiléia* de Ronaldo Correia de Brito, publicado em 2008. A proposta centra-se em determinar as especificidades do texto do escritor cearense que o caracterizam como uma narrativa que – mesmo fugindo do espaço metropolitano comumente utilizado pelos romances atuais – constrói uma leitura pós-moderna do território sertanejo.

Por pós-modernidade entendemos uma vivência diferenciada de nosso presente histórico que – ainda de forma muito imprecisa – leva em consideração o fim de algumas prerrogativas fundamentais da modernidade, quais sejam a atitude de vanguarda, os idealismos políticos e os regimes utópicos de modo geral. O conceito de Michel Maffesoli interessa-nos como instrumento metodológico que se distancia da tentativa de tratar de outras as esferas que não sejam conceituais:

É nesse sentido que não se trata de “ser pós-moderno”, do modo como se poderia ter esta ou aquela identidade, mas, antes, de utilizar uma palavra, uma simples noção, como a alavanca metodológica mais pertinente possível, para compreender relações e fenômenos sociais que estão apenas em estado nascente, mas cuja importância é difícil negar, seja ela quantitativa ou qualitativa. (2004, p. 11)

De outro modo, Nicolau Sevcenko analisa a pós-modernidade e aponta para uma possível atitude positiva diante do painel desalentador que se desenhou na contemporaneidade: “Trata-se antes de uma atitude nascida do espanto, do desencanto, da amargura aflitiva, que procura se reconstruir em seguida como uma alternativa parcial, desprendida do sonho de arrogância, de unidade e poder, de cujo naufrágio participou, mas decidiu salvar-se a tempo, levando consigo o que pode resgatar da esperança.” (1992, p.45).

Outra noção que permeará todo o trabalho desde a análise de *Galiléia* diz respeito à globalização, fenômeno que abre as portas do mundo para os intercâmbios de toda natureza, transformando – através dos mecanismos produzidos pela tecnologia que a modernidade proporcionou às sociedades – o sujeito, os espaços nos quais ele se insere e os próprios produtos culturais que cria:

(...) a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço. (HALL, 2006, p. 67-68)

Com o estabelecimento da globalização, as fronteiras territoriais perdem força e os espaços se aproximam, levando o mundo a uma conexão que ao mesmo tempo favorece às trocas culturais e instiga novos conflitos:

Chama a atenção o fato de que um dos efeitos do processo de globalização é ter-nos tornado conscientes de que o mundo é uma localidade, um único lugar. Isso é aparente não só nas imagens do mundo como uma entidade isolada no espaço, que as fotos da Terra, vista da lua, nos proporcionaram, mas também na percepção de sua fragilidade, de sua finitude e abertura aos danos irreparáveis e à destruição. (FEATHERSTONE, 1992, p.130)

Dentro da perspectiva globalizante, as artes em geral e, sobretudo o cinema, trabalham com a ideia de que os modos de produção artística se tornam mais complexos, uma vez que o mundo em intensa comunicação exige vivências de toda natureza: “Em sua diversidade de pontos de vista, o cinema oferece uma variada gama de conceitualizações sobre o mundo globalizado. Os filmes vêm mostrando nessa evolução mundial que a complexidade do tema merece uma complexidade de comportamentos e narrativas.” (MOURA, 2010, p. 62)

As investigações do segundo capítulo reservam-se à trajetória do cinema nacional que se utilizou de uma cenografia do sertão para a discussão dos mais diversos problemas. Iniciando pelo Ciclo do Cangaço, traçaremos um percurso que caminha até o Cinema Novo e chega à cinematografia atual. Considerando o cinema dos anos noventa, especificamente é preciso ter em mente a discussão que passa pelo que Ismail Xavier (2009) chamou de “ressentimento”. O conceito de Marc Ferro propõe que “fenômeno individual ou coletivo, afetando tanto grupos quanto nações ou comunidades inteiras, o ressentimento é mais intangível do que, digamos, a luta de classes ou o racismo. Entre outras razões porque permaneceu latente e porque pode interferir tanto com a luta de classe e o racismo quanto com o nacionalismo ou outros fenômenos.” (2009, p.09). No cinema brasileiro, Xavier demonstra que alguns personagens de filmes dos anos noventa enxergam na ausência de um horizonte utópico uma desesperança tamanha que não lhes resta outra opção que não seja a agressão: “o ressentimento das personagens desses

filmes parece vir do passado, gerando um acúmulo de ódios que explode em violência.” (2009, p.94). Este conceito permeará alguns debates ao longo de nossa investigação.

A terceira parte de nossos estudos concentra suas atenções sobre uma sequência específica de *Abril despedaçado* de Walter Salles (2001). Interessa-nos neste momento realizar uma alegoria diferente daquelas construídas pelo cinema de Glauber Rocha e seus contemporâneos, na medida em que nos distanciaremos da teleologia e defenderemos uma perspectiva libertária para o cinema brasileiro contemporâneo.

Torna-se relevante esclarecer aqui a preferência por utilizarmos a decupagem como procedimento básico de análise fílmica. Examinar um filme partindo de sua estrutura como seguimento de planos e sequências é uma forma de compreendê-lo além de sua diegese. Decupar uma cena significa dominar os recursos cinematográficos e apreender as imagens como um produto resultante de uma série de conjunções técnicas. Esse tipo de descrição que alia a observação da trama e a forma com que ela se apresenta no quadro permite elucidar questões importantes. Em suma, a interpretação das imagens fílmicas deve passar pelo desvendamento de suas características técnicas para se fazer completa e menos equivocada.

O quarto capítulo exige duas observações de ordens diferentes. A primeira delas diz respeito às noções de reflexividade e metaficção, entendidas aqui como duas definições que se afinam e promovem um debate profícuo dentro do cinema contemporâneo e suas relações com o espectador.

A reflexividade é um conceito retirado de um dos últimos estudos de Robert Stam sobre as relações entre a literatura e o cinema. Para este pesquisador, uma obra de arte é reflexiva quando aponta seus interesses para dentro de si mesma, ou seja,

reflexividade é a capacidade que uma produção artística tem de realizar sua metalinguagem nos mais diversos âmbitos. Stam exemplifica:

No campo das artes, a reflexividade no sentido psicológico/filosófico se aplica também à capacidade de auto-reflexão de qualquer meio, língua ou texto. No sentido mais amplo, a reflexividade artística refere-se ao processo pelo qual textos, literários ou filmicos, são o proscênio de sua própria produção (por exemplo, *As ilusões perdidas*, de Balzac, ou *A noite americana*, de Truffaut), de sua autoria (*Em busca do tempo perdido*, de Proust, *8 ½*, de Fellini), de seus procedimentos textuais (os romances modernistas de John Fowles, os filmes de Michael Snow), de suas influências intertextuais (Cervantes ou Mel Brooks), ou de sua recepção (*Madame Bovary*, *A rosa púrpura do Cairo*). (2008, p.31)

Um filme constrói sua reflexividade quando discute sua questão midiática em qualquer perspectiva: “Ao chamar a atenção para a mediação artística, os textos reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho passeando por uma estrada.” (STAM, 2008, p. 31). No caso dos filmes que examinaremos, a questão reflexiva se impõe na discussão sobre a natureza fascinante das imagens em movimento e na construção da ficção e seus intercâmbios com as realidades sensíveis de realizadores e espectadores.

Por sua vez, a metaficção – conceito estudado por Gustavo Bernardo – assemelha-se à reflexividade dada a forma com que as duas noções se relacionam com a prática metalingüística. Uma obra de arte é metaficcional quando preocupa-se em reconhecer os procedimentos a partir dos quais ela se estrutura, estabelecendo como problema principal a própria especificidade da ficção: “O que é a metaficção? Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” (BERNARDO, 2010, p. 09). Um filme é

metaficcional quando procura desvendar os mistérios da produção cinematográfica, usando da ficção para examinar, refletir e desnudar a construção de uma obra ficcional.

A segunda observação referente ao quarto ponto de nossa pesquisa exige um debate minucioso sobre aquilo que estamos chamando de “novas práticas políticas”. Consideramos importante realizar uma trajetória temporal sobre o significado de política para estabelecermos como se processaram as mudanças dentro deste conceito, além de relacionarmos o mesmo à ideia de identidade cultural, mais uma noção relevante em nossas análises.

O terreno da política é um espaço amplo e difuso, historicamente determinado por uma série de filósofos em todos os tempos, seguindo variadas perspectivas epistemológicas. Aristóteles tenta entender a política como uma forma de organização social em que a razão governa e subordina a seu comando a força militar e o poderio econômico. O conceito maquiaveliano de política define-se essencialmente como o exercício do poder, e abre caminho para a concepção moderna do poder político como soberania. Hobbes atualiza Maquiavel ao afirmar que a soberania do rei absolutista torna-se a soberania do Estado.

Em outra vertente, Foucault retoma a perspectiva clássica de política quando não a identifica com o aparelho estatal. Para ele (e outros pensadores que seguem essa linha, como Hannah Arendt), é mais interessante pensar o poder político como uma ação e uma operação que se espalham por todas as instituições sociais:

De fato, esses filósofos consideram política como o espaço público no qual são deliberadas e decididas as ações concernentes à coletividade, de maneira que a política determina as forças da sociabilidade e das sociedades, segundo nelas se definam a forma do poder e o exercício do governo. (CHAUI, M. 2007, p. 33)

Em outras palavras, podemos entender política como qualquer ação coletiva que determina as formas de poder em uma sociedade. O mesmo Michel Foucault estabelece a idéia de biopolítica que nos parece fundamental nesta discussão porque apresenta o papel normalizador do Estado que detém saberes e poderes que agem sobre o corpo individual e o corpo social: “*O homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão*” (FOUCAULT, M. 2001, p.134).

Considerada uma das mais férteis noções legadas pelo estudioso francês, a descoberta da biopolítica ocorre inseparavelmente ao conceito de biopoder. O caráter fundamental desta definição é o seu paradoxal *modus operandi*, que ao zelar pela vida de determinada comunidade, impõe a destruição das populações consideradas exógenas. Ou seja, em toda atuação de um biopoder, há tanto uma biopolítica quanto uma tanatopolítica; e nesse sentido os dois processos se completam. Para Foucault, cuidar e normalizar uma sociedade exercendo poderes sobre as vidas individuais e sociais desta, aciona inevitavelmente um dispositivo de destruição daquelas comunidades que se encontram fora do eixo de preocupações do Estado detentor deste biopoder.

Há, no entanto um indivisível paradoxo que reside justamente na idéia de que uma comunidade política só se mantém quando subordinada a uma forma de poder; ou seja, se todo homem é um animal político, como afirma Aristóteles, essa mesma natureza encontra imensa dificuldade para se manter em sociedade, por isso a necessidade do poder instituído. Nas palavras de Francis Wolff:

Eis o paradoxo constitutivo da política: os homens não podem viver sozinhos, mas relutam em viver juntos. Vivem em comunidades políticas por necessidade, portanto não podem fazê-lo sem serem

forçados, isto é: justamente pela política. A natureza dos homens é tal que eles não conseguem viver por si mesmos sem comunidade, e no entanto não conseguem viver deles mesmos nessa comunidade. São sociáveis por essência, mas é preciso forçá-los a entrar em sociedade e se acomodarem uns aos outros. (2007, p.62)

Diante desse paradoxo, as questões relativas à identidade se fazem ponto determinante das discussões políticas. Isso porque, numa primeira análise, percebemos que a política possui intrínseca a si mesma um problema de força de unidade e identidade: como confirmar o grau de coesão real dos membros pertencentes a uma comunidade política? Como identificar se há, de fato, uma força resultante do sentimento de pertencimento desses indivíduos?

Em meio ao alarde do suposto esfacelamento da política em tempos contemporâneos, seria pertinente definir características que expliquem como vive nossa sociedade no início do século XXI e que comportamentos são apontados como os responsáveis pelo esvaziamento do sentido político. Partimos, então, das considerações de Bauman:

O mais sinistro e doloroso dos problemas contemporâneos pode ser melhor entendido sob a rubrica *Unsicherheit*, termo alemão que funde experiências para as quais outras línguas podem exigir mais palavras – incerteza, insegurança e falta de garantia.. O curioso é que a própria natureza desses problemas constitui poderoso impedimento aos remédios coletivos: pessoas que se sentem inseguras, preocupadas com o que lhes reserva o futuro e temendo pela própria incolumidade não podem realmente assumir os riscos que a ação coletiva exige. Falta-lhes a coragem de ousar (...) (2000, p.13)

O que nos chama a atenção nas observações de Bauman é a perspicácia de encontrar um único termo alemão que define todo um contexto social (e por que não dizer, político) que permeia o mundo contemporâneo. Astuciosa é também a relação de causa e consequência que ele estabelece entre esse contexto de vulnerabilidade e a incapacidade de agir coletivamente, própria da ação política. Parece-nos óbvio que esse contexto de que nos fala Bauman é gerado pelo poder globalizante da proposta

liberalista e suas derivações, mas, no entanto, o que nos parece mais apropriado é encarar o fato partindo de sentimentos que podem estar presentes tanto na esfera individual quanto coletiva de uma sociedade. O *Unsicherheit* de que trata Bauman é uma ameaça que perpassa todo o contexto do fim do século XX.

Ao atentarmos para essa nova situação social, é preciso também reconhecer que, em muitos aspectos, estamos presenciando um período em que a maioria dos conceitos de que nos valem usualmente para definirmos nossa vida em sociedade ou caiu por terra ou está passando por alguma modificação. A própria distinção entre público e privado é um exemplo disso. Chantal Mouffe entende a mudança desses paradigmas e afirma que estamos, de fato, vivenciando o surgimento de novas formas de ação política:

O que emerge são perspectivas inteiramente novas de ação política que nem o liberalismo, com sua idéia do indivíduo que só busca o próprio interesse, nem o marxismo, com a sua redução de todas as posições subjetivas à posição de classe, podem sancionar, quanto mais imaginar. (MOUFFE, C. 1993, p.26)

Essas novas perspectivas das quais fala Mouffe são compreensíveis quando relacionadas ao entendimento da ação política a partir da noção de identidade e as subjetividades, construções sociais e, até mesmo, lutas geradas em torno deste pensamento:

Para conseguir pensar hoje politicamente e compreender a natureza dessas novas lutas é indispensável desenvolver uma teoria do sujeito como um agente descentrado e não total, um sujeito construído no ponto de intersecção de uma multiplicidade de posições subjetivas, entre as quais não existe uma prioridade ou relação necessária (...) (1993, p.26).

Estamos, então, diante de uma forma diversa de pensar a política. Forma esta que não parte do coletivo ao particular, mas o contrário. O problema político pode ser encarado a partir da afirmação das diferenças, como se a melhor compreensão das

particularidades originassem uma universalidade ainda possível. Um projeto político viável nos dias atuais não pode ignorar essa mudança de ponto de partida e esse novo panorama, que Chantal Mouffe chama de “democracia radical”, inicia-se diante do reconhecimento desse fenômeno:

Os novos direitos que são hoje reclamados são expressões de diferença cuja importância só agora começa a ser afirmada e deixaram de ser direitos que possam ser universalizados. A democracia radical exige que reconheçamos a diferença – o particular, o múltiplo, o heterogêneo – tudo o que, na realidade, tenha sido excluído pelo conceito abstrato de homem. O universalismo não é rejeitado, mas particularizado; o que é necessário é um novo tipo de articulação entre o universal e o particular. (1993, p. 27)

Frente a essa mudança de perspectiva da noção de política, partimos para a análise do cinema contemporâneo no Brasil na tentativa de perceber como essa nova percepção se verifica na experiência cinematográfica. Para tanto, examinaremos dois filmes ambientados no sertão, – espaço singular e tradicionalmente estimado pelo cinema brasileiro – território emblemático da cultura nacional que provoca uma série de reflexões relativas às identidades pós-modernas, ao sentimento de pertencimento, às relações entre o homem e seus lugares, às subjetividades e, finalmente, ao próprio cinema.

1. O sertão em letras: a imagem do sertão na literatura brasileira

Parece claro que a recorrência na representação do sertão brasileiro pela literatura desde o romantismo até a contemporaneidade forma uma espécie de tradição literária sertaneja, em que este espaço tornou-se importante esteio para discussões em torno da cultura, sociedade e política nacionais.

Claro está também que estas representações se apresentam de maneiras diversas em cada período, contexto e obra. Nesse sentido, o sertão – antes visitado muitas vezes por escritores desde Alencar a Guimarães Rosa – deixou de ser espaço privilegiado das letras brasileiras atuais e vigorar em poucos romances publicados entre os anos 90 e o início do século XXI. Em outras palavras, salvo raras exceções¹, a literatura brasileira da pós-modernidade não encontra neste espaço em questão a força necessária para continuar a discussão iniciada no século XIX.

Porém, se assim se configura a representação do sertão na literatura de hoje, o mesmo não se pode dizer de seu prestígio no contexto cinematográfico atual. O que se revela a partir deste é que o sertão continua sendo espaço relevante e de constante interesse dos cineastas brasileiros, o que pressupõe que a discussão em torno deste lugar se perpetua no cinema brasileiro, saindo das letras e invadindo as telas.

Este capítulo centra-se, então, na análise concisa das representações literárias do sertão, desde o romantismo até a pós-modernidade. A ideia é partir de textos como os de José de Alencar e Visconde de Taunay e chegar a Ronaldo Correia de Brito, escritor contemporâneo, percorrendo os inúmeros sertões desenhados pela literatura brasileira e suas significações. A partir de então, examinar-se-á o mesmo espaço nas trilhas do

¹ Autores como Antônio Torres ou Francisco J C Dantas ainda centram suas narrativas no espaço sertanejo, contudo não chegam a constituir um *corpus* literário tão significativo quanto o conjunto de produções que se concentram nas metrópoles.

cinema brasileiro, entendendo as duas mídias – literária e cinematográfica – como instâncias diversas que ora dialogam, ora distanciam em conjecturas e interpretações.

Sem recorrer à tese de Antonio Candido² acerca dos diversos regionalismos brasileiros, o que se pretende aqui é tão somente perfazer um percurso que podemos chamar de tradição literária do sertão. A proposta aqui não é pensar a literatura em termos de regionalismo, mesmo porque entendemos que este conceito nem ao menos se aplica com propriedade a obras como *Os sertões* de Euclides da Cunha e *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, sendo estes textos dotados de discussões e reflexões muito mais relevantes do que a mera classificação entre regional e superregional.

O que nos interessa observar é que, desde o Romantismo, o sertão foi eleito espaço de importante significação para a representação literária brasileira. Dessa forma, os autores brasileiros do século XIX preocupavam-se em apresentar ao universo de leitores burgueses dos centros urbanos um outro Brasil, bem diverso daquele já conhecido. O projeto nacionalista de José de Alencar, por exemplo, contemplou com especial empenho esse lugar desconhecido e o trouxe à baila. Em seu romance *O sertanejo*, percebe-se o intuito de revelar o Brasil e ao debruçar-se sobre o interior do país, Alencar faz do sertão personagem principal de sua obra. Sem opor-se às prerrogativas estéticas românticas, o escritor cearense realiza uma descrição idealizada e, à maneira medieval, faz de seu herói um cavaleiro viajante pronto para enfrentar essa inóspita e selvagem geografia: “Quando te tomarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz da minha infância? Quando tornarei a

² A tese referida é aquela que divide em três fases que explicam o suposto “atraso” da literatura latino-americana em relação aos seus movimentos literários: as consciências amena, catastrófica e dilacerada do atraso. In: CANDIDO, A. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?” (ALENCAR, 1998, p.11)

A oposição entre natureza e civilização, também tipicamente romântica, inscreve-se com muita nitidez sendo possível julgar correta a afirmação segundo a qual Alencar tem por objetivo reafirmar a idéia de que o caráter original do Brasil pode ser definido a partir de suas características geográficas.

Outro nome célebre do Romantismo brasileiro preocupado com a representação do sertão foi Visconde de Taunay. Mesmo que o sertão do autor de *Inocência* não tenha relação com o nordeste brasileiro, não podemos deixar de observar que ao adentrar o interior de Mato Grosso, São Paulo e Minas Gerais, o escritor encontrou um abundante universo sertanejo pronto para ser descoberto por sua literatura, uma vez que, o que configura a ideia de sertão não é algo que se restringe aos regionalismos nordestinos. Sobre esse encontro, Candido afirma que

Nada impedia, pois, que este esteta de sangue francês construísse da pátria uma visão exótica e brilhante (...). As circunstâncias levaram-no, todavia, a conhecê-la mais fundo; a internar-se no interior bruto, lutar por ela, enfrentar asperamente a paisagem em lugar de contemplá-la. A paisagem deixou de ser, para ele, um espetáculo: integrou-se na sua mais vivida experiência de homem (...) Daí resultar num brasileirismo, misto de entusiasmo plástico e consciência dos problemas econômicos e sociais. Daí, também, o fato de suas obras mais significativas estarem ligadas á experiência do sertão e da guerra, que elaborou durante toda vida, sem poder desprender-se de seu fascínio. (CANDIDO, Antonio. 1997, p.276)

Muito embora seja absolvido por Candido da acusação de descrever um sertão pitoresco, e ao mesmo tempo não esteja tratando do espaço nordestino que nos interessa neste estudo, Taunay não escapa dos idealismos próprios do romantismo e compõe um sertão de rara magnitude pela diversidade e diferença da paisagem além da representação singular do homem sertanejo inserido neste espaço: “Ali começa o sertão chamado bruto” (1998, p.11) É possível entrever, além disso, a relação de extrema

cumplicidade entre o sertão e o homem que o habita, debate que será reacendido mais tarde com Euclides da Cunha. Logo no primeiro capítulo isso fica muito claro – e, não por acaso, se intitula “O sertão e o sertanejo”. Percebemos, por exemplo, o deleite do sertanejo romântico que alterna o caminho da viagem com a contemplação da beleza da paisagem e alguns momentos de descanso: “Ao homem do sertão afiguram-se tais momentos incomparáveis, acima de tudo quanto possa idear a imaginação no mais vasto círculo de ambições” (1998, p.14).

Ao dar prosseguimento à análise da tradição do sertão na literatura brasileira, encontra-se como marco irrevogável o trabalho de Euclides da Cunha, que escreve em 1902 um tratado sobre o sertão, sua geografia, seus habitantes e suas peculiaridades. É a primeira vez que a literatura brasileira entende o sertão com a seriedade que lhe é devida, sem as idealizações próprias da estética romântica que não soube problematizá-lo. Esse tratado terá valor tão fundamental ao entendimento do Brasil que ganhará um lugar privilegiado entre as chamadas obras “intérpretes do Brasil” tais quais os textos clássicos de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Raymundo Faoro entre outros. As contradições que são próprias do texto de Euclides – por conta de suas convicções e de seu contexto histórico – encontram similaridade no debate que o autor realiza acerca da identidade brasileira, também marcadamente ambígua, difusa e indefinida. A idéia de que o homem sertanejo é um desterrado em sua própria pátria surge em *Os Sertões* e parece condensar toda essa ambivalência que define nossa identidade:

Euclides vacila febrilmente entre sua consciência e as teorias racistas, terminando por chegar aproximadamente a uma acomodação. Sua conclusão, inesperada e em contradição com as teorias expostas ali mesmo em seu livro, reaparecendo a todo instante no texto, é a de que o brasileiro do sertão seria o primeiro produto da miscigenação dos bandeirantes brancos com os índios durante três séculos de isolamento. (...) Acrescente-se o drama intelectual do autor, dilacerado entre sua vontade de resgatar a memória dos canudenses e o saber de

sua época que ordena o contrário. (GALVÃO, Walnice Nogueira. 1999, p.162)

Ainda inserido numa tradição de escritores interessados pelas regiões desconhecidas do interior do país, o escritor é tributário de uma literatura de relatos de viagens e de escritores naturalistas³ preocupados em descrever a vida, a paisagem e a cultura do homem que não vivia nos centros urbanos: “Euclides descreveu o sertão baiano e a selva amazônica como paisagem fantástica ou maravilhosa, que paralisa o observador, tomado por um misto de terror e êxtase, de desilusão e deslumbramento, diante do desconhecido.” (VENTURA, 2001, p. 112.) Ultrapassando as fronteiras desta literatura que lhe é contemporânea, Euclides é representante substancial da tradição do sertão no arcabouço literário brasileiro.

O regionalismo da década de 30 também elegeu o sertão como espaço de fundamental importância à representação do Brasil. Está aí uma profícua produção de obras que pretendem dar ao Brasil a verdadeira noção do que é o seu interior nordestino. Do ciclo da cana de açúcar de José Lins do Rego⁴ à baianidade sensual de Jorge Amado, o sertão nordestino tornou-se assiduamente frequentado pela literatura deste período. Contudo, o nome mais emblemático é sem sombra de dúvida o de Graciliano Ramos que, com seu romance *Vidas Secas*, deu contornos definitivos à secura e escassez do espaço sertanejo. A rudeza do homem e a agressividade da geografia estão representadas pela seleção lingüística operada por Graciliano quando utiliza uma escrita seca e sem expressividade, dotando as personagens de um silêncio brutal:

– Cambada de...

Parou agoniado, suando frio, a boca cheia de água, sem atinar com a palavra. Cambada de quê? Tinha o nome debaixo da língua. E a língua

³ A literatura do fim do século XIX, início do século XX denominada regionalista que contava com os nomes de Afonso Arinos, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Simões Lopes Neto e Hugo de Carvalho Ramos.

⁴ A obra de José Lins do Rego será posteriormente retomada neste trabalho quando da análise das influências literárias fundamentais na obra de Glauber Rocha.

engrossava, perra, Fabiano cuspiu, fixava na mulher e nos filhos uns olhos vidrados. Recuou alguns passos, entrou a engulhar. (RAMOS, 1999, p.78)

Esse aspecto estético é evidente ao longo de todo romance, e vai ser influência fundamental na construção cinematográfica brasileira dos anos sessenta, como veremos mais adiante. O romance publicado em 1938 é um dos pontos mais singulares desta representação literária do sertão, e por isso mesmo manterá diálogo com o Cinema Novo no que se refere a questões estético-políticas⁵.

Após a década de 30, a tradição de romances do sertão permanece principalmente na obra de Guimarães Rosa. Novamente temos um distanciamento do nordeste do ponto de vista físico e geográfico. Contudo, sua obra não pode ser ignorada já que não é apenas do espaço referencial que estamos tratando, mas das permanências simbólicas, imagéticas e – no caso roseano – principalmente míticas. O ponto máximo de sua produção, *Grande sertão: veredas*, configura-se como a síntese perfeita de uma estética que levou às últimas conseqüências o sertão como o lugar de (re)descoberta do Brasil em diversos sentidos, inclusive no que se refere ao intenso trabalho com a linguagem. Em termos de originalidade estética, o sertão como espaço mítico deve ser o ponto-chave deste romance, desvendando o Brasil nas teias narrativas de Riobaldo. Influenciando definitivamente o cinema de Glauber Rocha, a prosa de Guimarães Rosa confirma ao país que a travessia de seus jagunços cumpre a jornada de mostrar ao Brasil que somos e estamos além da fronteira cultural, e por isso mesmo somos recortes híbridos e multiidentitários. A polissemia transcultural e mítica de Guimarães Rosa permite-nos identificar as múltiplas facetas de nossa ambivalente identidade: “Nonada.

⁵ A adaptação de *Vidas Secas* (1963) realizada por Nelson Pereira dos Santos é película essencial do Cinema Novo

O diabo não há! É o que eu digo, se for...Existe é homem humano.” (ROSA, 1986, p.608).

A literatura contemporânea brasileira fez a opção de estabelecer-se no âmbito das metrópoles e suas contingências pós-modernas e relega o espaço sertanejo à produção realizada até o final dos anos 50⁶. *Grande sertão: veredas*, com toda a sua magnitude, encerra uma série de obras cuja finalidade é interpretar o Brasil por meio da imagem do sertão, como observa Willi Bolle (2004). O romance brasileiro, desde então, parece desinteressar-se desse tipo de representação, voltando-se mais para o retrato de um universo fragmentado, ambíguo e essencialmente urbano. Na contramão da produção brasileira atual, o cearense Ronaldo Correia de Brito retoma a aridez sertaneja e traz a público uma das obras mais celebradas em seu ano de publicação, 2008. Centrado no ambiente da fazenda Galiléia, o romance homônimo desenha-se a partir do trânsito de personagens que percorrem o sertão predispostos a reencontrar o passado, a encarar a trágica e violenta tradição familiar e a enfrentar seus fantasmas. Contudo, o espaço sertanejo aqui não mais se configura mítica, política e esteticamente como em *Os sertões* de Euclides de Cunha, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos ou *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Para Ronaldo Correia de Brito, assim como a metrópole, a imagem do sertão hoje também é fragmentada, ambivalente, recortada e (re)construída a partir de subjetividades e experiências individuais que compõem a identidade ou a busca dela pelos personagens. Com a máxima carga de afeto que os desvãos da memória podem proporcionar, a narrativa em primeira pessoa de Adonias descortina ao leitor a vigorosa travessia destes indivíduos que retornam ao lugar de origem para descobrirem-se estranhos e desenraizados em seu próprio território. Vale lembrar que a

⁶ Haja vista as produções narrativas de Rubem Fonseca, Milton Hatoum, Sérgio Sant’anna, Bernardo Carvalho, Chico Buarque, João Gilberto Noll.

desterritorialização e a errância se inscrevem como características latentes da pós-modernidade:

É estranho como o sol desaparece rápido no sertão. Mal nos preparamos para a noite. Voam pássaros que desconheço, raposas atravessam a estrada, besouros batem no pára-brisa do carro. Não identifico nenhum pio de ave, acima da música. Meu pavor aumenta. Para onde vamos? O primo Ismael nos conduz. Sinto a garganta queimar, o corpo quente de febre. É uma obsessão (BRITO, 2008, p.11)

Nem a força da imagem patriarcal nem a beleza das reminiscências da infância podem solucionar o dilema trágico da perda de referência e identidade do homem pós-moderno que, há muito, deixou de pertencer a uma terra natal. Por meio de seus personagens atormentados pelo passado comum, vinculado ao sertão, é possível depreender que em *Galiléia* só restam terras abandonadas, espectros amaldiçoados, pedaços de histórias mal contadas e mágoas indissolúveis, e que são esses restos os impulsos formadores de uma nova percepção deste espaço como o lugar do insolúvel e da impossibilidade de resgate. O objetivo de nossas observações acerca deste romance centra-se na possibilidade de entender o sertão a partir de um ponto de vista contemporâneo, que se coaduna com a crise identitária e a fragmentação do sujeito desterritorializado e tragicamente marcado pela instabilidade do universo em que habita. Na esteira dos estudos de García Canclini (2003), Zygmunt Bauman (1998, 2005) entre outros, oferta-se a reflexão sobre as fronteiras entre modernidade e pós-modernidade, seus contextos e irradiações no mundo sertanejo, ponto de referência diverso e especialmente complexo, como representado no romance em questão.

O homem contemporâneo representado na literatura atual está exilado no próprio espaço em que desenvolveu sua modernidade, suas facilidades tecnológicas, seus refinamentos culturais, enfim, sua civilização. Logo, é possível afirmar que essa literatura representa a trágica e paradoxal condição de uma humanidade sem identidade

definida que se apresenta perdida no próprio lugar construído com o intuito de estabelecê-la social e culturalmente. O trecho adiante exemplifica esse espaço de experiência, já que aqui Adonias nos coloca frente a um suspeito sentimento tranquilizador de estar envolto na civilização moderna. Nele, expressa-se com bastante destreza a valorização daquilo que é da ordem do cotidiano e do banal. Tais características tipificam a estilística pós-moderna que queremos evidenciar:

Passa um carro em velocidade. A luz do farol ilumina o rosto de Ismael. Davi joga no brinquedo eletrônico e eu tento mais uma vez o celular. Continua fora de área. Nessa hora, estaria em casa jantando com Joana e as crianças, ou lendo no quarto delas. Toda noite cumprimos o ritual de botá-las para dormir. O mundo parece sem assombros, com luzes acesas, televisão ligada, computadores, telefones tocando. (BRITO, 2008, p. 13)

Adonias não pode fugir da obrigação de ver o avô moribundo. Essa necessidade da viagem imposta pela narrativa revela inúmeras tensões do romance. Talvez a mais intensa delas seja a exposição evidente do conflito identitário entre o estar ou não estar em casa: “sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas. Para o avô Raimundo Caetano somos um bando de fracos, fugimos em busca das cidades como as aves de arribação voam para a África” (2008, p. 16).

García Canclini afirma que as contradições da sociedade latino-americana permitem considerar que vivemos uma confluência entre o antigo e o novo. Essa particularidade do contexto pós-moderno pode ser evidenciada na presença mútua de produtos culturais, tradições e tecnologias de todos os tempos: “o pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais.” (GARCÍA CANCLINI, 2003, p.329)

No romance de Ronaldo Correia de Brito é possível observar que existe, num mesmo contexto contemporâneo, a vivência do velho e do novo num mesmo cronotopo

(BAKHTIN, 1998)⁷. Em *Galiléia*, os personagens Adonias, Davi e Ismael viajam da metrópole ao interior do sertão para visitar o avô moribundo. Da cidade, eles trazem consigo jogos eletrônicos, notebooks e celulares, artigos tecnológicos que conviverão no espaço sertanejo com jogos de dominó, calendários antigos e pratos de carne seca:

Davi retomou o brinquedo enervante, e eu sinto ímpetos de arrancá-lo de suas mãos, pisando-o até que não sobre uma única peça inteira. Olho as pessoas, todas me parecem acostumadas ao chão de cimento esburacado, às paredes cobertas de calendários antigos. Três homens jogam dominó. De vez em quando discutem, como se fossem brigar. Ismael propõe dividirmos o prato. Por mim, tudo bem. Tenho certeza de que não conseguirei engolir um naco de carne. (...) Davi enfia o brinquedo no bolso, abre o computador e corre os dedos finos por sobre o teclado. (BRITO, 2008, p.33)

A convivência mútua entre artigos tecnológicos e tradições culturais arcaicas é produzida a partir do trânsito singular a que os personagens são submetidos. O protagonista Adonias e seus primos vão ao encontro de Galiléia, a fazenda na qual passaram grande parte de sua infância, na busca de um passado com o qual não se sentem confortáveis e ao mesmo tempo não conseguem abandonar. Faz parte deste sentimento ambivalente a idéia de “espaço sem lugar” de que fala Mike Featherstone, um sentimento muito comum em nossa contemporaneidade: “o localismo e o sentido do lugar cedem ao anonimato dos “espaços sem lugar” ou entornos simulados, nos quais somos incapazes de experimentar um sentimento adequado de estar em casa”. (1992, p.143). Em outras palavras, mesmo que as personagens de Correia de Brito conheçam desde a infância cada palmo da fazenda em que foram criados, a distância provocada pelas experiências e expectativas de cada um promove a sensação de exílio. Diante deste cenário, enquanto Adonias se droga com tranqüilizantes para conseguir encarar o

⁷ Conceito formulado por Mikahil Bakhtin que une tempo e espaço numa mesma definição, resolvendo uma questão cara à teoria da narrativa. Essa proposição se encontra em: BAKHTIN, Mikahil. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1998.

difícil retorno, seu primo Ismael bebe cervejas e fuma maconha no mesmo intuito, ao passo que Davi permanece propositadamente alheio à viagem entretendo-se com seus jogos eletrônicos.

Ao mesmo tempo, Adonias procura reconhecer o espaço em que esteve inserido num tempo anterior, e nestes momentos a memória não lhe falta:

O desejo quase erótico de retornar ao lugar onde nasci se misturava com um medo inexplicável de morte. Vinha empurrado por meus pais, e até me acostumar à casa, ao silêncio da Galiléia, vivia horas de angústia. Chorava pelos cantos, pensava em voltar. Depois, não queria mais sair dali. Esquecia a escola, os irmãos, o cinema, as luzes da cidade. (BRITO, 2008, p. 129)

Enquanto a memória da infância o acompanha pela estrada, as sensações do personagem se misturam às lembranças do passado, devolvendo-lhe emoções antigas: “o calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade” (2008, p.07).

Essa complicada percepção de tempo e espaço, passado e presente é característica do trânsito pós-moderno. Nas palavras de Zigmunt Bauman, as direções do cronotopo pós-moderno são indefinidas:

Certamente o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada (...). É difícil, talvez impossível julgar sua natureza “avançada” ou “retrógrada”, uma vez que o interajustamento entre as dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou, enquanto os próprios espaço e tempo exibem repetidamente a ausência de uma estrutura diferenciada ordeira. (BAUMAN, 1998, p.121-122)

Se observarmos com atenção o sertão contemporâneo, podemos afirmar que o mesmo se transformou num espaço tão multifacetado como qualquer outro. A diferença estaria apenas nas combinações de experiências arcaicas e renovadoras que se entrelaçam. Se os centros urbanos vivenciam a coexistência de produtos artesanais e

tecnológicos nas feiras e comércios, o sertanejo que aprendeu a tocar sanfona com seus avós, hoje tingem os cabelos, coloca *piercing* e se apresenta numa banda de forró com guitarra e bateria. Esse exemplo, retirado do romance em questão, é apenas uma imagem entre tantas que revelam a pluralidade do sertão no século XXI. Ele é também, segundo a narrativa, espaço de bebedeiras, plantações ilegais de maconha, antigos agricultores cavando a terra seca, mulheres tangendo bois em motocicletas e grandes produções de matéria-prima para o biodiesel. O indivíduo que o habita, e aqueles que lhe visitam, encontram nestas atividades suas fontes de renda e de entretenimento, aproximando-o assim dos outros lugares urbanos mais frequentes em nossos textos de agora. Neste novo sertão representado, temporalidades coexistem. Tal cenário pode ser aludido como um encontro sinérgico entre a geografia e as tradições arcaicas da fazenda e os artefatos tecnológicos de seus visitantes expatriados.

Essa representação de um sertão desprovido dos sentidos que lhe eram dados anteriormente é uma marca da denominada modernidade tardia vivida pelo país nos dias atuais. É essa característica do sertão de Correia de Brito que faz com que possamos denominá-lo pós-moderno. Dessa forma, é possível afirmar que o escritor cearense conseguiu estabelecer uma aguçada discussão contemporânea que estava restrita aos espaços da metrópole em nossas representações literárias. *Galiléia* é, por isso, um romance singular dentro da produção atual e recebe atenção particular neste estudo, uma vez que – como veremos em capítulos posteriores – por conta desta especificidade se relaciona com a produção cinematográfica em debate.

O sertão da pós-modernidade é um lugar ambíguo, que não foge à regra das representações contemporâneas de outros espaços, como a cidade, a metrópole ou o condomínio de luxo. O indivíduo que o contempla percebe tanto belezas quanto misérias, arcaísmos e novidades, semelhanças e diferenças, ou seja, no sertão existem

todos os contrastes e as subjetividades de qualquer lugar contemporâneo. Adonias, por exemplo, reconhece a fazenda Galiléia como um lugar ideal, ao mesmo tempo em que nega sua tradicional configuração: “Se fosse possível abstrair as casas dos tios e do avô, esquecer as histórias da família e sentir apenas a leveza da poeira, não existiria nada melhor do que a Galiléia.” (BRITO, 2008, p.171)

As culturas global e local se diferenciam e se assemelham num movimento de impulsão e repulsão impreciso. Daí talvez a dificuldade do indivíduo do tempo presente em manter-se ligado a um único território identitário, ou a um espaço de pertencimento. Adonias compreende os contrastes destes deslocamentos pós-modernos quando afirma que “somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés numa nova paragem, estamos de volta.” (BRITO, 2008, p. 69)

Por outro lado, a fala de Ismael, primo do protagonista que viveu na Noruega, expressa a certeza de uma identidade definida, em que a terra natal exerce influência determinante na construção de sua personalidade: “É preciso muito tempo para se gostar de um lugar. Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura.” (BRITO, 2008, p.19). Para o primo mestiço, ser sertanejo é uma condição trágica que ultrapassa questões apenas culturais. Levar o sertão no olhar se assemelha àquilo que sente Riobaldo: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo.” (ROSA, 1986, p.113). Tendo vivido fora do país, Ismael compara os indivíduos e suas relações com a terra em que habitam. Ainda pelo olhar, o personagem percebe algo que é comum a todo mundo, não importando a geografia na qual se ambienta:

– A Noruega é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso. Habituar-se aos desertos de gelo, como nós à caatinga. A comparação parece sem sentido, mas eles também olham as extensões geladas, como olhamos as pedras. A nossa pele é marcada pelo sol extremo, a deles pelo frio. Acho que as pessoas são as mesmas, em qualquer latitude. (BRITO, 2008, p. 73)

O discurso contraditório de Adonias é evidente quando se trata do universo sertanejo. Em determinado momento, tem consciência do abandono daquelas terras: “os jornais da televisão mostram o abandono todos os dias. Podemos ser assaltados na próxima curva por bandidos armados de rifles, em camionetas importadas como a nossa. Substituíram as pastagens de gado dos sertões por plantios de maconha.” (BRITO, 2008, p. 09) Porém, em outro instante reconhece a beleza cinematográfica do céu do sertão:

Há algum tempo dirijo o carro sozinho. Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva. Tamanha beleza é pura armadilha. Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico. (BRITO, 2008, p. 07)

Os sentimentos contraditórios que parecem estar à flor da pele destes personagens ajustam-se às considerações de Michel Maffesoli, para quem os tempos atuais andam carregados de subjetividades incontroláveis: “Nossa época, esta que chamamos de pós-moderna, é feita de afetos, sentimentos e excessos que nos dirigem, mais do que os controlamos.” (2004, p. 80)

A ambivalência sentimental relacionada ao pertencimento identitário de Adonias é problema que permeia os pensamentos do personagem em diversas ocasiões. A contemporaneidade não consolida um espaço confortável para que o indivíduo firme-se por inteiro, daí a sensação de estar sem lugar:

Não perco oportunidade de magoar tio Salomão. Não perdôo sua segurança, o orgulho que sente da heráldica sertaneja, dos brasões, ferro de marcar boi, histórias familiares, coisas de pouco valor para mim. Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre

campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a gíngua nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro. (BRITO, 2008, p.160)

Adonias se esforça para reconhecer a terra natal, construída pelos antepassados, mas seu esforço é vão e ele constata que o que lhe resta é apenas lembrança: “Onde estão os caminhos abertos pelos antigos, os que elegeram essa terra para morar, trazendo rebanhos e levantando currais? Procuo o rio Jaguaribe e ele é apenas um leito de areia, lembrança adormecida de águas que se recolhem na seca, e transbordam renascidas na estação das chuvas.” (BRITO, 2008, p. 08). A procura de Adonias faz parte das práticas culturais que exercitamos no intuito de encontrarmos uma marca identitária no passado: “É quando deixamos aquele lugar durante algum tempo e a ele voltamos que procuramos recorrer a hábitos familiares, aos quais nosso corpo reage com facilidade, quando segue rotinas reconfortantes, assumidas, como um cachorro ansioso para executar suas artes para o dono que retorna”. (FEATHERSTONE, 1992, p.133) O protagonista da trágica trama de Correia de Brito ainda procura o sertanejo que algum dia esteve presente em si mesmo.

O debate em torno do pertencimento é, no cronotopo do sertão contemporâneo, algo que merece atenção. Se reconhecer-se sertanejo nunca foi um problema tão discutido em outros momentos de nossa literatura, não é isso que ocorre no contexto atual. Em *Galiléia* essa questão é exposta como nos romances ambientados em outros espaços. De fato, o sentimento de pertencer a qualquer canto e ao mesmo tempo a nenhum é uma característica da pós-modernidade:

Tio Salomão insiste que somos um povo inacabado, em permanente mobilidade, adaptando-se aos lugares distantes, às culturas exóticas. A errância e o nomadismo, o gosto pelo comércio e as viagens alimentam o nosso imaginário, o sentimento de que pertencemos a todos os recantos e a nenhum. (BRITO, 2008, p. 23)

Neste trecho do romance, o sábio tio Salomão – como aquele das escrituras – compreende os deslocamentos culturais de sua gente como algo para além do pós-moderno, alguma coisa próxima ao visceral ou intrínseco à natureza dos indivíduos pertencentes àquela comunidade. Contudo, não deixa de revelar-se interessante a relação entre as reflexões do personagem e as considerações de Zigmunt Bauman:

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (...) pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder, ou pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas, ou pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. (2005, p.19)

O estudioso da pós-modernidade parece estar falando especificamente de Adonias, que não encontra saída para sua condição deslocada de sertanejo, alguém que já não está em casa em lugar nenhum. Sobre as verdades de tio Salomão, o sobrinho médico reserva severas críticas e ironias, ao mesmo tempo em que admite suas próprias contradições:

Uma cerveja com essas moças me fará bem, talvez me imunize contra a paranóia salomônica, o sentimento de que fazemos parte de outro Brasil, pobre e discriminado. No meio de toda conversa ele empurra seu discurso, fala que nos chamam de regionalistas apenas para diminuir o valor do que nós produzimos. Convenço-me de que leu em excesso os romancistas russos e sofreu indigestão. Doença que seria facilmente curada se trocasse uns amassos com algumas das costureiras. Elas nem ligam para o significado de autêntica cultura brasileira e outros desvarios, olham a triste figura que aparento, indiferentes às minhas ambigüidades, meu eterno dilema entre ser ou não ser um novo profeta sertanejo. (BRITO, 2008, p. 170)

O discurso de Adonias coincide com a afirmativa do sociólogo polonês quanto à idéia de que as identidades pairam na atmosfera e que estão em constante ajuste de contas:

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é

preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. (...) Pode até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar – mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa. (BAUMAN, 2005, p.19-20)

Adonias acredita que sua vida seja toda interrompida por hiatos que ele mesmo deixou de preencher por conta do medo do que essa aventura poderia resultar. A não-atitude do personagem é também marca do indivíduo pós-moderno por excelência, que reafirma sua descrença em projetos teleológicos, em posturas totalizadoras e em quaisquer metanarrativas:

O justo seria tornar-me um arqueólogo à procura de cacos de ânfora, tentando recompô-la como a memória da família de que me dizem herdeiro e guardião. Mas recuei do projeto temeroso dos riscos. Respondo às propostas de tornar-me cronista como o escrivão Bartleby de Melville, repetindo sempre: “Acho melhor não” (BRITO, 2008, p.37)

O protagonista dá outras indicações sobre a vivência incompleta de todas as coisas e acredita que sua vida seja mais ou menos como “os livros da biblioteca do avô Caetano, todos parcialmente comidos pelas traças e cupins.” (BRITO, 2008, p.37)

Adonias afirma que se tornou parceiro dos autores que leu pela metade, já que precisou completar com sua própria imaginação as histórias lidas da biblioteca carcomida de seu avô. Uma pertinente metáfora sobre a incompletude e o sentimento de fragmentação tipicamente pós-modernos: “Nunca soube de que maneira o naufrago Gulliver escapou dos gigantes (...) também fiquei sem saber se a prostituta Bola de Sebo entregou-se ao general alemão, no conto de Maupassant.” (BRITO, 2008, p.37)

O que se torna evidente em nossas observações é o fato de que os personagens pós-modernos interessam-se sobremaneira em identificar os deslocamentos de sua própria identidade e a dos que o rodeiam, mesmo que saibam de antemão – como parece ser o caso de Adonias – que essa busca resultará inútil.

Para Adonias, esse conflito parece evidente, uma vez que sua posição identitária se perde na metáfora irônica que alia a imagem do sertanejo a do astronauta. Para o protagonista, toda marca cultural que permanece fixa se torna irrelevante, como a tentativa infrutífera de identificar uma planta típica do sertão: “Não quero me ligar nesse mundinho sertanejo. No começo da viagem, olhei nossas figuras. Três vaqueiros desgarrados, cowboys voltando das planícies lunares. Ajusto a cabeça ao tronco da árvore. Não será um ingazeiro? Não tem a menor importância”. (BRITO, 2008, p. 135)

À falta de definições claras sobre sua própria identidade, alia-se um forte sentimento de ambivalência que desestabiliza o homem contemporâneo levando-o a viver sua subjetividade em termos de excessos incontroláveis, como já afirmou Michel Maffesoli. Ao fim do romance, observamos Adonias enrodilhado na teia de sua fragmentação. Ao tentar a volta para casa, acaba por embriagar-se e se perde no meio de uma festa popular. Os sentimentos contraditórios que o envolvem fecham a narrativa de Correia de Brito; tão vazios quanto no início do romance:

A embriaguez cessa de repente. Sem a chance de partir, tudo parece sombrio e feio; o coração se tranca, a boca amarga. Os dançarinos passam cantando e arrancam o Santo dos meus braços. Tento alcançá-los, mas eles desaparecem. Sinto-me sozinho. Procuro alcançar o outro lado da praça e encontro a mesma paliçada de motos. Recuo porque não consigo transpô-la. Já não sei que direção tomar. Até bem pouco tempo, o mundo em volta de mim era compreensível e amável. Agora, seu significado me foge por completo. (2008, p. 236)

A solidão do personagem é a mais frequente forma de percepção de mundo do personagem pós-moderno. Consequência da condição egoísta e extremamente individualista da contemporaneidade. Bauman relaciona essa característica à ambivalência de que tratamos acima:

Em nosso mundo de “individualização” em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do

tempo, essa duas modalidades líquido-modernas de identidade coabitam, mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais agudamente sentidas e perturbadoras da *ambivalência*. (2005, p.38)

De uma forma muito estreita, a ambivalência e o sentimento de deslocamento contemporâneos estão associados às intensas experiências multiculturais e globalizadoras que vivenciamos hoje. A fragmentação identitária é um reflexo das infinitas possibilidades de comunicação nos mais variados âmbitos da vida atual:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2006, p. 75)

Adonias descobre que esse contexto global também está presente no sertão, mesmo que de forma híbrida como observa Canclini; no entanto, não há dúvidas de que as identidades no espaço sertanejo são igualmente influenciadas pelas práticas interculturais que conectam o mundo:

Christian ganha dinheiro transportando água numa carroça. Maycon carrega sacolas de feira no mercado. Cinco horas no sol quente e o apurado é um real e cinquenta centavos. Dêyvisson empresta os centavos que faltam. Érick, de doze anos, escreve para sua correspondente no MSN: sou um cara bonito, gostoso e sensual. Quer aventurar-se como o primo Claysson, de quinze, que fugiu de casa e foi a Salvador encontrar-se com uma namorada de trinta e seis, conhecida no Orkut. (BRITO, 2008, p. 234)

Desde o início de sua viagem, Adonias mantém a atenção voltada para essa hibridização cultural. Percebemos sua preocupação neste sentido quando ele assiste a um ensaio de músicos num estabelecimento qualquer na beira da estrada em que segue

para Galiléia: “Os músicos arrumam os instrumentos: teclado, guitarra, baixo, sanfona e bateria. Um rapaz que bebia no balcão se encaminha para o grupo. É o vocalista. Usa três argolas na orelha esquerda, um piercing no nariz e roupa preta brilhosa. Passa a mão nos cabelos pintados de louro, endurecidos pelo excesso de gel fixador”. (BRITO, 2008, p. 34). Diante deste cenário em que guitarras e sanfonas combinam-se num show em pleno sertão brasileiro, parece apropriado voltar às considerações de Mike Featherstone em seu *O desmanche da cultura*. O sociólogo procura entender as questões que envolvem o local e o global não em termos de oposição, mas em suas relações em cada contexto: “O que parece claro é que não é proveitoso encarar o global e o local como dicotomias separadas no espaço e no tempo. Ao que tudo indica, os processos de globalização e localização estão inextricavelmente ligados na atual fase.” (FEATHERSTONE, 1992, p.144)

Embora o cenário pós-moderno consiga condensar diversos produtos culturais numa complexa relação entre o local e o global, a compreensão deste fenômeno pode não ser simples. Perceber-se estranho em seu espaço natural pode ser uma experiência tão complicada quanto sentir-se confortável em qualquer parte:

A dificuldade de lidar com níveis cada vez maiores de complexidade cultural e as dúvidas e ansiedades que elas geram com frequência são motivos pelos quais o “localismo” ou o desejo de permanecer em uma localidade delimitada ou retornar a um sentimento de “lar” tornam-se um tema importante. Pode-se também conjecturar se isso ocorre independentemente do fato de que o lar é real ou imaginário, ou se é temporário, sincretizado ou uma simulação, se se manifesta através de uma fascinação pelo sentimento de pertença, afiliação e comunidade que são atribuídos aos lares dos outros, tais como os povos tribais. (FEATHERSTONE, 1992, p.144)

Experiências e práticas culturais que se presentificam em espaços antes nunca imaginados fazem parte deste estranhamento. Adonias se assusta com a imagem de uma

mulher montada numa moto tangendo bois⁸, ao mesmo tempo em que imagina como deve ser a vida dos sertanejos que convivem com o trabalho arcaico e familiar da agricultura e da pecuária e com os produtos da indústria cultural apresentados pelas mídias contemporâneas:

Ficamos em silêncio, olhando casas de luzes apagadas, com antenas parabólicas nas cumeeiras dos telhados. Eram bem poucas no planalto extenso, multiplicando-se próximo às cidades. Desejei bater à porta de uma delas, dar boa-noite às pessoas, xeretar o programa a que assistiam. Não consigo imaginá-las atravessando a porta para os afazeres nos currais e roçados, depois de se intoxicarem de novelas. (BRITO, 2008, p. 15)

Enfim, o romance de Ronaldo Correia de Brito promove o encontro do sertão com a pós-modernidade antes reservada às representações literárias das metrópoles. A hibridização cultural dos tempos contemporâneos permite enxergar de forma mais complexa as relações entre as práticas local e global, afirmando suas influências nas inúmeras teias que compõem as identidades. Seja no sertão de Inhamuns ou nas grandes cidades, é fato indiscutível que os indivíduos estão convivendo em um mundo conectado no qual as experiências se tornam plurais e interligadas. Veremos que o cinema brasileiro contemporâneo assemelha-se àquilo que observamos em *Galiléia*, e nossas próximas análises se aproximam com mais propriedade aos vínculos possíveis entre a pós-modernidade e o espaço do sertão, na medida em que o cinema brasileiro dá muito mais atenção a este lugar do que a literatura do início do século. Realizando um pequeno percurso sobre o cinema que elege o sertão como local de discussão, nos aproximamos com maior cuidado das produções contemporâneas, no sentido de – assim

⁸ “Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo.” (BRITO, 2008, p. 08)

como em Ronaldo Correia de Brito – buscar as formas pelas quais estes filmes fazem uso da experiência cultural sertaneja e do espaço em que ela se insere.

2. O sertão na tela: três momentos

Sem necessariamente estabelecer uma relação de dívida, influência direta ou diálogo efetivo com a literatura do sertão, o cinema brasileiro também descreve em sua história uma linha que se movimenta na direção de construir uma tradição em torno da imagem sertaneja. Se é necessário a este trabalho retomar uma história da literatura que se vale do sertão como espaço, também torna-se imperativo delinear de quais maneiras este mesmo espaço se evidencia no cinema.

O espaço do sertão brasileiro insere-se como cenário cinematográfico em, pelo menos, três momentos e de três formas diferentes. Este capítulo pretende desenhar a trajetória traçada pela representação do espaço sertanejo desde o Ciclo do Cangaço nos anos 50, avançando pelo revolucionário Cinema Novo até o cinema da Retomada nos anos 90 e sua continuidade no início deste século. Além disso, faz-se necessário observar algumas características que demonstram a diversidade de usos que o cinema contemporâneo faz deste espaço. Portanto, será determinante fixarmo-nos neste período com maior detalhamento.

Em 1952 Lima Barreto dirige *O Cangaceiro*, uma das primeiras produções relevantes neste sentido, inaugurando aquilo que ficou conhecido como “Ciclo do Cangaço” no cinema do Brasil. O projeto foi idealizado por Barreto no início dos anos 40, logo após os acontecimentos que culminaram no fim de Lampião. Embora tivesse viajado pela Bahia para realizar pesquisas, avaliando os locais por onde o bando havia passado, a produção não foi filmada ali, e sim no interior de São Paulo. Esse fato por si, aliado à pouca complexidade da trama que envolve uma débil história de amor, já revela a insipiente relevância da obra. Apesar de ter conquistado dois prêmios em Cannes e de ser lembrado pelo ótimo plano geral da sombra do bando de cangaceiros caminhando no horizonte no início e no fim da película, o filme não nos fala significativamente

sobre o espaço do sertão e suas relações com os indivíduos que o habitam. Ainda assim, podemos observar algumas reflexões acerca da identidade sertaneja e do sentimento de pertencimento. Ao final da perseguição de Galdino a Teodoro (que, apaixonado pela professora Olívia, foge do bando levando-a consigo), este se vê na definitiva encruzilhada entre fugir do sertão com a mulher amada e permanecer em seu lugar de origem. Diante do impasse e da urgência da decisão, Teodoro afirma-se como autêntico sertanejo e prefere morrer a deixar sua terra: “Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro. Seja como for”. Carregadas de um sentimento atávico por seu espaço identitário, as palavras de Teodoro revelam a certeza plena de uma relação fundada no sentimento de pertencimento à terra pátria; relação esta que se modifica completamente com o passar do tempo, comprovando-se nas produções cinematográficas posteriores. Teodoro ainda afirma poeticamente: “Parece até que tenho um bocado desta terra desmanchada no sangue” e, diante da insistência de Olívia para que fuja com ela, justifica sua escolha equalizando o valor entre o amor e sua identidade territorial: “Mulher e terra são uma coisa só. A gente precisa das duas para ser feliz”. Antes de ser alvejado pelo tiro de Galdino, suas últimas palavras confirmam a clara intenção do filme de representar a consonância entre o homem e sua terra: “Olha, olha a terra do meu sertão.”

Segundo análise de Ismail Xavier a ingênua cortesia do olhar de Lima Barreto ao cangaceiro não demonstra outra coisa senão uma percepção errônea e distante das relações identitárias entre sertão e sertanejo: “O filme de Lima Barreto é marcado por aquela visão etnocêntrica que olha para o outro, no caso, o sertanejo, num impulso de sincera homenagem, mas a partir de uma distância que se denuncia a cada passo pelo próprio tom e pela forma como se organiza o discurso.” (XAVIER, Ismail, 2007, p.150)

Além de *O Cangaceiro*, outros filmes deste mesmo momento do cinema nacional estabelecem reflexões semelhantes, como *Lampião, rei do cangaço* de Carlos Coimbra de 1962, além de outros títulos do mesmo diretor. Nesta produção de Oswaldo Massaini, a mistura de *bang-bang* americano, poesia de cordel, folclore nordestino e as presenças de beatos, vaqueiros e contadores de histórias são elementos que mais tarde resultam em novas significações na obra de Glauber Rocha.

O fenômeno do Cinema Novo marca o segundo momento em que o espaço do sertão acontece como palco de reflexões sobre a identidade nacional. Embora a distância temporal entre o “Ciclo do Cangaço” e os filmes emblemáticos de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos seja curta, há um afastamento muito significativo entre as formas de entender e representar o homem do / no sertão. A consciência crítica e declarada intenção de chamar a atenção do país para si próprio são proposições fundamentais deste novo modo de fazer e pensar o cinema. A afirmação de Ismail Xavier sobre os objetivos que cercavam a obra de Glauber ilustram esta observação:

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico de seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular. (XAVIER, 2007 p.15)

De acordo com esses projetos também se insere a estética da fome, espécie de metáfora que denomina uma forma de fazer, sentir e entender o cinema, redefinindo linguagens, técnicas e pontos de vista acerca da carência de recursos. A estética da fome transforma a falta material em saída artística criativa e original. E é a partir destas contingências que o sertão e o homem que o habita se tornam personagens centrais na observação crítica da identidade do Brasil. Os antológicos *Deus e o diabo na terra do*

sol (1964) e *Vidas Secas* (1963) propõem uma discussão até então não realizada sobre as contradições e ambigüidades do processo identitário brasileiro, carregando as tintas na representação de um Brasil que o próprio país não conhecia.

Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos é a adaptação de um clássico da literatura, que teve como cenário a caatinga de Alagoas, terra de Graciliano Ramos, escritor do romance. Com fotografia inovadora e o uso de luz estourada e sem filtros, que revela aridez do cenário original, o filme apresenta uma contundente paisagem do semi-árido nordestino. A influência do neo-realismo italiano na seleção dos atores e nas técnicas interpretativas dá ao filme um caráter ainda mais forte e realista, configurando-se um painel social de miséria e desolação. Distintamente de *O cangaceiro* e *Lampião, rei do cangaço*, o filme de Nelson Pereira dos Santos não afirma a afinidade entre o homem e o espaço sertanejo no qual habita. A todo instante o que se revela é a intensa dificuldade de sobrevivência diante das agruras da seca. Não há qualquer possibilidade de uma relação harmônica entre a família de Fabiano e a terra seca que se estende infinitamente nos planos longos e agressivos em sua claridade. O sertanejo não ama sua terra incondicionalmente como Teodoro ou João Mariano, mas, diante da miserável condição social e geográfica que se lhe oferece, não há alternativa senão lutar por uma condição mínima de vida. Fabiano nem ao menos se reconhece como homem (a personagem sempre se vê como bicho), muito menos como parte integrante de uma sociedade detentora de uma identidade específica. Suas condições são desumanas e em alguns episódios podemos observar como os representantes do Estado (soldado amarelo) e das elites (o patrão) consolidam essa desumanidade. Há quem interprete o espaço do sertão nesta obra como uma metáfora do inferno, espaço quente e opressor que enreda as personagens e as encerra num círculo infinito de desolação e desesperança. Enfim, o filme todo é uma tentativa de escancarar ao público ingênuo a

miséria nua e crua de um Brasil real e, até aquele momento, distante dos cartões postais da classe média das grandes cidades.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* não é diferente. A intenção de Glauber é realizar uma epopéia mítica que contemple os mais variados elementos sócio-culturais do interior do Brasil. Da opressão sofrida pelo vaqueiro ao messianismo das formas religiosas presentes neste espaço, o sertão de Glauber é um mundo construído com bases em referências históricas, literárias e políticas. Aqui, a tradição literária que remonta a Euclides da Cunha, José Lins do Rego e Guimarães Rosa se faz presente num recorte daquilo que estes autores já haviam pensado sobre o sertão e identidade brasileira e por isso mesmo acabam por possibilitar, cada um à sua maneira, uma vertente do rico mosaico exposto no filme. Da referência ao messianismo de Antônio Conselheiro presente em *Os sertões*, passando pelas questões cronotópicas e históricas das obras de José Lins do Rego ao universo mítico de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, todos os matizes que compõem o contraditório e ambivalente universo do sertão participam do filme de Glauber. Ao observar esse diálogo com a tradição e a forma como os procedimentos estéticos escolhidos por Glauber se encaixam, Ismail Xavier conclui que é a partir dessa reunião de elementos que o diretor nos oferece a sua leitura do Brasil como identidade em construção:

Cristalizando um projeto estético-ideológico valorizador da representação folclórica, enquanto foco de resistência cultural e logos onde se engendra a identidade nacional, empenhado na transformação da sociedade e valorizando, nesse empenho, uma visão dialética da história, o filme de Glauber se recusa a descartar a representação construída pelas classes dominadas, e ao mesmo tempo, procura questionar, por dentro, a face tradicionalista dessa representação em nome da história. (XAVIER, Ismail, 2007, p.142)

No trecho acima, a ideia de Ismail Xavier de que Glauber Rocha não descarta a representação de um sertão miserável é pensada de forma mais crítica por Durval

Albuquerque Júnior. Este pesquisador considera que o cineasta de *Terra em transe* continua compreendendo o sertão como lugar de dominação e alienação, compreensão essa semelhante àquela dos grandes oligarcas. Glauber Rocha permanece entre a tradicional imagem do nordeste construída no sentido de inferiorizá-lo e a tentativa de usar o espaço como denúncia e como horizonte de transformação social:

Glauber não consegue romper com a imagem do regional, com suas fronteiras, porque termina por atualizar os mitos, os temas, os enunciados e as imagens que construíram a região, subordinando-a a uma outra estratégia política, a de servir como espaço-denúncia, espaço-vítima da sociedade capitalista e da dominação e alienação burguesas, mas também a de ser espaço de onde se esperava o futuro, o território da revolta que já havia entusiasmado Jorge Amado, que já havia sido sonhado por Graciliano Ramos, por João Cabral de Melo Neto. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.327)

Em outras palavras, o sertão dos cinemanovistas era mais do que um espaço de representação das mazelas sociais, mas também um horizonte de expectativa dos anos sessenta, um local para onde todos os olhos se voltavam no sentido da tão esperada transformação do país. A noção de uma iminente necessidade de progresso perpassa toda a produção glauberiana. A crença em um grande projeto emancipatório marca essa geração de cineastas.

Porém, essa visão de esquerda revolucionária do Cinema Novo cai na armadilha enunciativa do discurso de direita que responsabiliza a seca para alcançar o que Albuquerque Júnior chama de “piedade nacional”:

O Nordeste, do discurso dos intelectuais de esquerda, termina por estar preso à mesma trama imagética e enunciativa da visão conservadora, saudosa e romântica que o constituiu; termina por atualizar imagens e enunciados há muito tempo usados pelas oligarquias locais no seu discurso da seca, para conseguir a piedade nacional. (2009, p.327)

Ainda segundo Ismail Xavier, ter o sertão como lugar afastado do mundo⁹ produz as condições para a criação de um espaço alegórico que representa todo o país. A alegoria de Glauber, de certa forma, mitifica o sertão e o transforma em monumento sagrado:

O filme de Glauber radicalizava a ideia de um isolamento do sertão como mundo autônomo, dotado de lógica própria, personagens próprias, forças próprias. Tal endogenia é condição para que tal mundo possa adquirir a qualidade do que, separado do resto e organizado como um cosmo fechado, se torne um espaço alegórico que representa a nação. Trata-se de um mundo ascético, sem nenhum resíduo de urbanidade, habitado por personagens que vivem em condições mínimas, com o fardamento típico de acampamento cangaceiro ou de vaqueiro pobre. O mundo do sertão tem uma dignidade e uma inteireza que depende desse isolamento e dessa escassez. A falta de conforto como que sanciona tudo, até a violência. O espaço aí segrega, opõe valores. (XAVIER, 2009, p. 135)

Vistos de outra forma, Albuquerque Júnior percebe que os recursos inovadores do Cinema Novo, que dão corpo à alegoria, são um problema no âmbito do significado geral da obra. Isso quer dizer que a alegoria não permite que o personagem seja consciente de suas posições e se desloque a partir de seus desejos ou de seus escrúpulos:

Recursos como o uso da câmera na mão e os movimentos circulares que esta faz em torno dos personagens permitem, por um lado, uma maior liberdade criativa no contato com os atores em cena e, por outro, servem para simular a verdadeira vertigem em que vivem os seus personagens; servem para dar ilusão de movimento a personagens que são eminentemente estáticos e teatrais. O movimento, de acordo com sua própria visão, vem de fora; **os personagens não se movem, são movidos** [grifo nosso]. Eles parecem seres perdidos, alienados, girando sempre no mesmo lugar, presos a uma espiral que os arrasta por um destino do qual não têm controle. (2009, p. 323)

Conforme as considerações acima, o destino incontrollável dos personagens descrito acima é próprio do esquema alegórico construído por Glauber Rocha, em que o

⁹ Cabe aqui um comentário de Karin Ainoüz no *making of* de *O céu de Suely*. O diretor afirma que procura o sertão de Iguatu como cenário justamente por ser um espaço que além de “respirar o sertão”, também é um emblema sertanejo contemporâneo, uma vez que esta cidade do interior do Ceará é um lugar “em que as pessoas vivem, as pessoas moram, as pessoas vão embora” e não um lugar inabitado, um lugar deserto, já que num lugar vazio podemos pensar em todo tipo de situação. Um lugar isolado permite a criação de “dragões da maldade contra santos guerreiros”. E a proposta de K. Ainoüz não é essa, mas sim o olhar para o sertão como um espaço “real e muito específico”.

homem sertanejo subordina-se a uma força exterior responsável por movê-lo; ou seja, não há – da parte do próprio personagem – um impulso para a ação. Este será um diferencial considerável quando compararmos o Cinema Novo com o cinema realizado depois dos anos noventa. Isso porque, se o sertanejo dos anos sessenta serve a uma alegoria, o homem do sertão contemporâneo é ele mesmo em suas circunstâncias – adversas ou não –, seus afetos, suas reais expectativas e vivências¹⁰.

Essa visão nos importa, principalmente, porque quando comparamos esse momento do cinema brasileiro com as produções contemporâneas, certamente constatamos que este sertão divino dos anos sessenta não faz mais nenhum milagre. Além disso, a busca por uma cultura original, uma conservação da tradição – práticas que explicam e dão conta de todas as questões nacionais – acaba sendo também um esforço na direção oposta ao crescimento e à modernização da região:

A máquina imagética e discursiva que é o Nordeste termina por tornar este discurso da esquerda, mais um a tomar este espaço como o lugar da construção da autenticidade cultural da nação; o lugar da preservação das tradições; o lugar da luta contra a constituição de um espaço burguês no país; o lugar da luta contra a modernidade. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 327)

Ainda tratando das relações entre o Cinema Novo e o contexto modernizador do país, outro problema foi apontado por Eduardo Escorel em seu *Adivinhadores de água*. Desta vez, evidencia-se o contraste entre os projetos de Glauber e de Juscelino Kubitschek:

A proposta inicial do *cinema novo* continha ainda outra contradição insanável. Como poderiam coexistir a modernização capitalista iniciada no governo JK e o projeto, formulado por Glauber Rocha, de um cinema antiindustrial, não comercial, em que falhas de

¹⁰ Como veremos adiante, em *Cinema, aspirinas e urubus*, o personagem de Ranulpho encara a câmera fixa, e de frente pra ela, realiza um monólogo sobre sua vida e suas perspectivas de futuro. Da mesma forma, em *O céu de Suely*, o diretor Karin Ainoüz dispensa os nomes dados aos personagens no roteiro e resolve deliberadamente que todos devem ser chamados pelos nomes reais dos atores, associando intimamente ficção e realidade.

comunicação eram atribuídas ao espectador e não ao filme?
(SCOREL, 2005, p. 17-18)

Durante os anos sessenta – e até hoje, para boa parte da crítica que ainda entende que o sertão deva ser o espaço-vítima (ALBUQUERQUE JR, 2009) do cinema brasileiro – a alegoria era a única maneira de construção cinematográfica, assim como afirma Fredric Jameson: “Em minha opinião, assim, a alegoria nacional – a forma pela qual uma obra de arte remete, às vezes instintiva ou inconscientemente, à sua própria situação coletiva – constitui a base sobre a qual, necessariamente, constrói-se qualquer arte mais abertamente política ou comprometida.” (2006, p. 157).

Não é da mesma forma que pensa Andréa França. Para a estudiosa, este tipo de raciocínio reduz-se à percepção de que existe um único caminho para compreender os fenômenos que se apresentam hoje:

Uma crítica a Jameson deveria, no nosso entender, direcionar-se à sua crença de que, através de conceitos analíticos totalizantes, seria possível avançar numa compreensão mais global da contemporaneidade, extrair um juízo reflexivo e de reconhecimento do mundo, tornando possível operacionalizá-lo. Esta crença gera uma pragmática normalizante e reducionista. (FRANÇA, 2003, p.107)

Para França, Jameson desconsidera a experiência do cinema em suas subjetividades, abrindo-se para uma discussão sempre externa ao filme, além de levar em conta apenas o conflito entre dominantes e dominados dentro do sistema capitalista, como se esta fosse a questão definitiva do cinema:

De um lado, a ideia de totalidade-mundo é reduzida a um dos seus aspectos (as formas de resistência versus a hegemonia do sistema mundial) e, de outro, o enfoque adotado conduz, geralmente, a análises externas ao filme, ficando este subjugado por alusões, comparações, analogias, metáforas que, em nenhum caso, substituem a experiência de instalar-se no devir das imagens em movimento. (FRANÇA, 2003, p. 107)

Ainda neste mesmo ponto de reflexão, a pesquisadora brasileira também refere-se a Ismail Xavier cuja perspectiva se assemelha a de Jameson no que diz respeito à

visão totalizante, vinculada à história: “Existe, em Xavier, a nostalgia de que os filmes devam ser, enfim, depositários finais da totalidade (cinematográfica, econômica, histórica, cultural), pois são eles que lhe servem de base, são eles que abrem um espaço de legitimidade para uma pragmática de conhecimento efetivo”. (2003, p.108)

Seguindo o ponto de vista de Andréa França, entendemos que há também outras maneiras de pensar, entender e, principalmente, sentir o cinema. O cinema hoje se abre aos mais diversos estilos e objetivos, que direcionam e selecionam os mais variados espectadores. A produção contemporânea é tão múltipla quanto a própria sociedade que lhe constrói e não há mais sentido em observá-la a partir de um referencial apenas; ainda mais quando o mesmo tem bases tão sólidas e tão rígidas:

Acreditamos, diferentemente de tais teorias, onde a obra passa a ser um discurso cultural contextualizado, que a obra produz temporalidade (para além do tempo da história, pensado em termos de continuidade e unidade supostas), que o filme pensa por afetos e sensações que a arte, como diagnóstica Blanchot, prepara “para além da cultura, uma relação com aquilo que a cultura rejeita: fala dos confins, fora da escrita”. (FRANÇA, 2003, p.108)

De qualquer forma, para continuarmos a caminhada pelo cinema do sertão, é importante ter em mente algo bastante elementar. A comparação entre o cinema brasileiro recente que se vale do sertão e os filmes do Cinema Novo – embora seja inevitável – deve ser bem formulada para que equívocos contextuais não comprometam o resultado. Se temos hoje um outro sertão nas telas de cinema, isso se deve principalmente ao fato de que também temos um outro sertão real, muito diferente daquele que se revela na década de 60:

devemos lembrar que o sertão em si, mesmo possuindo ainda muitos problemas, passa por um momento distinto do que viveu no início do século XX. Portanto talvez seja válido o emprego de sua imagem como representação de outras coisas além do que era a busca pela estética da fome de Glauber Rocha. (ALFREDO, G. R. et al. 2011, p.3)

O terceiro momento em que se observa o aparecimento do espaço do sertão como cenário para reflexão é o cinema que já foi denominado “da retomada”, ou seja, aquele que se realiza a partir dos anos 90.¹¹ Diante de contingências histórias totalmente diversas daquelas vivenciadas pelos anos 50 e pelo Cinema Novo, o cinema brasileiro contemporâneo também possui suas especificidades; estas muito relacionadas à vivência de uma pós-modernidade caracterizada pelas interligações globais nos mais variados âmbitos, pelo hibridismo particular da cultura latino-americana de que fazemos parte e pela singularidade com a qual experimentamos nossos contrastes identitários. Para o cinema brasileiro, esse contexto desenha-se num espectro amplo de criações. A produção cinematográfica que utiliza o cenário do sertão é vasta e atende às mais multifacetadas propostas, desde o filme comercial à obra de arte autoral. Nesse sentido, a explicação de Ella Shohat e Robert Stam é elucidativa: “(...) o mesmo aparelho cinematográfico que cria blockbusters pode também criar filmes alternativos. Enquanto os filmes de aventura alimentam muitas vezes o narcisismo imperialista, outros filmes lançam apelos aos espectadores de ideologias menos retrógradas.” (2006, p. 461)

Num cenário contraditoriamente pós-moderno, repleto de ambivalências típicas de um país novo e em desenvolvimento, os cineastas deste novo momento realizam filmes com toda espécie de objetivo. Para alguns – tributários de uma tradição intelectual e cinematográfica que já demonstrou as contradições do país – a identidade nacional (ou melhor, as identidades) continua em construção e ainda merece um espaço para reflexões. No campo estético, as inovações técnicas e revoluções formais talvez não sejam tão importantes quanto a idéia de um cinema autoral, no qual a narratividade é mais freqüente do que as experimentações (exceto no cinema de diretores

¹¹ Por razões conceituais práticas, decidimos não dividir a produção brasileira atual entre filmes da Retomada e filmes da Pós-retomada – como é freqüente encontrar em textos da área. Quando chamamos “Cinema contemporâneo” estamos nos referindo a toda a produção dos anos 90 em diante.

tradicionalmente radicais e indiferentes ao mercado como Julio Bressane). O mercado, aliás, é uma preocupação preponderante da maioria das produções atuais, como afirma Andréa França:

Não se pode esquecer que o cinema contemporâneo, como a arte de forma mais ampla, se dá hoje como produto de entretenimento reflexivo, operador de diferencial e de referência nas condutas de consumo tomadas como modos ou estilos de vida. Desejar obter resultados comerciais importantes é, neste sentido, um fato: o cinema contemporâneo está, mais do que nunca, integrado à lógica mercadológica e só existe na medida dessa integração. (2003, p.124)

Para outros cineastas contemporâneos, a questão autoral nunca teve a relevância dedicada às perspectivas mercadológicas. Na verdade, boa parte da produção de hoje se interessa principalmente em realizar um filme que se torne sucesso de bilheteria, e, para isso, não há outro esforço senão o de angariar o público brasileiro médio, que aprecia produções bem próximas daquelas já conhecidas através da televisão. Seguindo este conceito, geralmente o diretor desenvolve um roteiro rasteiro e de pouca criatividade, contando com a atuação de atores famosos, freqüentes nos folhetins diários da rede Globo. Um exemplo bem perceptível são aqueles filmes que resultam de minisséries globais, como *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende, 1996) e *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000). Sem preocupação artística proeminente, utilizam uma estética denominada “televisiva” para envolver aquele que assiste, assim como já é costume se envolver pelas novelas:

Mas o que viria a ser essa “estética televisiva” presente nessas comédias? Ela não se deve apenas ao fato de serem coproduções, nem mesmo da utilização de um elenco já reconhecido pela atuação em telenovelas: nesses filmes a linguagem e a estética se aproximaram das telenovelas, graças à larga utilização de planos fechados, fotografia e interpretações naturalistas; pelo apego a fórmulas, já consagradas nas novelas, de humor e de romance; através da utilização de um maior número de cortes e cenas, lembrando a rapidez e agilidade da televisão; e por meio da construção de personagens baseados em estereótipos da teledramaturgia. (MARSON, 2009, p.165)

Assim, sentindo-se confortável em rever as celebridades do momento, o espectador lota as salas de cinema do país. Melina Marson generaliza as produções que abusam da estética televisiva e denomina-as comédias. Isso porque, em geral, as obras deste gênero são as mais aceitas pelo público. Além disso, dentro de nossa análise, é curiosa a profusão de filmes de comédia que se valem do sertão e da figura do sertanejo. Sem nos determos em toda uma discussão em torno do antigo estereótipo do Nordeste – que sempre esteve presente na cinematografia brasileira – o que observamos em películas como *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2002) e *O homem que desafiou o diabo* (Moacyr Góes, 2007) é a reprodução de uma caricatura vulgar do sertão como espaço de um exotismo simplório, de uma pobreza inexorável, aliada a uma imagem do sertanejo detentor de uma sexualidade exacerbada, um sotaque artificial, um romantismo barato, além de uma infinidade de outros equívocos. Em resumo, mesmo diante de tal panorama, não podemos deixar de constatar que essas produções contam com um público numeroso, capaz de fomentar filmes com mesma temática: “São essas mesmas características que fizeram com que esses filmes encontrassem forte aceitação do público, pois geraram um tipo de reconhecimento e, dessa forma, conseguiram a simpatia dos espectadores”. (MARSON, 2009, p. 165)

Para concluir esse debate em torno da produção assumidamente comercial de filmes no sertão, tomamos emprestadas as palavras de Eduardo Scorel, para quem o cinema brasileiro pode ser mais e melhor se encarar seus obstáculos com coragem:

Para evitar um tal desperdício de potencial criativo é preciso realizar filmes de qualidade vinculados ao país real; filmes que assumam o subdesenvolvimento como algo que nos define e não como algo que nos inferioriza; filmes que sejam capazes de mobilizar o público pela diferença e não pela imitação. Ao mesmo tempo, é também indispensável executar uma política cinematográfica traçada para enfrentar os problemas e não para mascará-los; uma política que seja, antes de tudo, a expressão de um consenso amplo quanto à necessidade do país produzir seus próprios filmes. (SCOREL, 2005, p. 21)

Afastando nosso debate desse segmento mercadológico, podemos encontrar ainda na produção contemporânea uma discussão em torno de filmes que entendem o sertão sob a perspectiva inversa àquela pensada por Glauber Rocha. Estamos nos referindo a três obras fílmicas de 1997: *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira), *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland) e o *remake* de *O cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto). Parece haver nestas películas uma espécie de redenção do espaço sertanejo, que agora não é mais percebido como o trágico ambiente da miséria e da seca, mas como uma paisagem reconfortante que interage com a comunidade em equilíbrio, onde – no caso do filme de Lessa e Roland – a cultura popular e o erudito se misturam numa curiosa disposição em que não estão definidos opressores nem oprimidos, exploradores e explorados. O sertão é um lugar de confraternização popular, e o mito, segundo Ismail Xavier, “é condição para que o sertão se desenhe como realidade harmônica” (2007, p.73). Assim como *O Cangaceiro* de Lima Barreto, o respeito ingênuo pelo sertanejo de caráter ilibado e digno de honrarias também se verifica no *remake* de Massaini Neto.

Já o filme estrelado por Luis Carlos Vasconcelos é envolto num ambiente que se contrapõe ao isolamento do sertão glauberiano. Se, para construir sua alegoria, o cineasta baiano necessitava de um sertão fechado num universo escasso, inacessível e distante do mar, em *Baile Perfumado* tudo transita e se interliga. A terra seca se estende até o verde da vegetação que margeia o abundante rio São Francisco. O cangaceiro se envaidece de sua fama, toma uísque e tira fotografia, distante da imagem do bandido social, “personagem que tinha uma aura de rebelde romântico, de herói que defendia a causa da justiça.” (Xavier, 2009, p.95) Assim como som do mangue-beat de Chico Science – trilha sonora do filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira –, o sertão dos filmes do fim dos anos 90 é pós-moderno na medida em que assume a crise de identidade do

sertanejo, já inserido na cultura contemporânea do consumo, do efêmero e do contraditório.

Realizando outro percurso, algumas produções contemporâneas oscilam entre o desejo de fazer um cinema de qualidade e as exigências do mercado, entre outros confrontos que passam pelo ideológico, econômico e estético. Ismail Xavier considera que:

Ressalvadas as exceções de sempre, a relação de boa parte do cinema com a experiência social é tímida, pouco afeita ao que é polêmico e ainda em busca de soluções para o problema das relações entre linguagem, entretenimento, convite à reflexão e aproximação crítica às questões trazidas pela conjuntura. Há um esforço de elaboração das tramas e da psicologia das personagens, exercita-se mais a dramaturgia no sentido clássico, mas se canalizam os conflitos para o terreno da moralidade. (2009, p. 115)

Não consideramos que seja um problema dedicar-se com mais afinco à construção das tramas e dos personagens, muito menos enxergamos conflitos morais como quesitos frequentes nas obras atuais. Contudo Xavier acerta quando compreende que os filmes de agora nem sempre conseguem resolver questões que entrelaçam a linguagem estética, a indústria cultural, a complexidade temática e a atualização contextual. Isso fica evidente em filmes como *Eu, tu eles* (Andrucha Waddington, 2000), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003) e *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003). Neles, nem sempre tudo funciona como deveria: quando encontramos um bom roteiro, a dramaturgia deixa a desejar, quando a estética parece ser um diferencial, falta profundidade discursiva. De qualquer forma, estas produções medianas se esforçam em construir algo mais sólido no terreno cinematográfico brasileiro.

O cinema contemporâneo que estamos interessados em discutir, parte de outras caracterizações que se distanciam das produções citadas neste trabalho. A

particularidade deste cinema se evidencia nas temáticas relacionadas à construção dos sujeitos que permeiam a tela. Em narrativas nem sempre lineares, as personagens vivem situações que expõem sua condição de homens e mulheres do século XXI. Em tempos de deslocamentos e fragmentações, de crise de identidade e alheamento, o homem representado no cinema contemporâneo é um ser ansioso e desassossegado, consciente da transitoriedade das coisas e do fim das ilusões de tempos anteriores:

Esses filmes, enquanto esquemas específicos de pensamento, apresentam e fazem pensar a realidade, ampliando nosso sentimento de mundo para além da realidade imediata. O que eles mostram, através de seus estilos e formas de linguagem, são personagens em trânsito, em estado de desamparo profundo, em meio a um meio difuso, um mundo que já não é nem pode ser regido pelos critérios espaciais tradicionais (FRANÇA, Andréa. 2003, p.36)

A possibilidade de entender o cinema atual nem sempre como representação, mas como experiência estética que produz uma temporalidade, nos parece uma alternativa mais razoável e menos redutora, já que um filme também pode ser pensado através de afetos, sensações e subjetividades. A representação pura e simples limita-se a compreender o filme como um discurso contextualizado que permite abranger a legitimidade para o conhecimento efetivo, aprisionando-o aos aspectos históricos. Para além da história, como defende Andréa França, tanto o cinema quanto as outras formas de arte podem remeter àquilo que está fora do pragmático, levando em consideração a sensibilidade da recepção:

A análise cinematográfica deve postular uma relação entre a teoria do filme e o espectador comum de cinema, uma relação que é carregada de ambivalências afetivas e intelectuais, uma relação que se constrói a partir de uma *passividade* própria ao estado de fascínio diante da imagem, fascínio este que não pode ser separado das agitações corporais, da aplicação do corpo, das sensações e dos afetos. (FRANÇA. 2003, p.108)

Filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2004) são representantes desta espécie de experiência fílmica que altera o conjunto de conhecimentos do espectador que se aventura ao contato. Existem nestes filmes não apenas a possibilidade de uma relação subjetiva e sensível com o espectador, mas também um espaço para a reflexão em torno de como podemos encontrar as discussões políticas tão evidentes em outros momentos de nossa cinematografia.

Nesse sentido, podemos também definir outras opções de reflexão política que escapam do pressuposto das representações. Muitos críticos de cinema brasileiro afirmam categoricamente que a partir do cinema da retomada não temos mais propostas políticas representadas nos filmes. A crítica ao alheamento do cinema contemporâneo é feita, por exemplo, por Lucia Nagib, comparando o cinema dos anos 60 ao atual:

A diferença notória era que, embora primando pela postura politicamente correta, os novos filmes não apresentavam um novo projeto político – e mais uma vez *Central do Brasil* torna-se exemplar, ao retratar problemas sociais que vão se resolver no plano das relações familiares e de amizade (NAGIB, Lúcia. 2002, p.16)

O problema deste tipo de análise concentra-se principalmente na insistência em estabelecer comparações dessa natureza entre um e outro momento do cinema nacional. É evidente que a década de 60 se preocupou com propostas políticas efetivas e isso se refletia tanto no cinema quanto nas outras artes. Existia uma situação política e social que justificava a inserção de reflexões políticas e a exigência de uma arte que afirmava de forma revolucionária o desejo de transformações sociais. O Cinema Novo foi concebido com o claro propósito de produzir esta mudança. Glauber Rocha e todos os cineastas dessa geração tinham a certeza de que fazer cinema era mudar o mundo. Esse propósito já não existe no cinema contemporâneo, portanto, não faz sentido criticar a

produção atual por não realizar aquilo que nem sequer é vivenciado por seus realizadores e espectadores

O que parece necessário é reinventar um cinema brasileiro que seja adequado ao momento presente. Não se trata de reproduzir o que foi feito nos anos 60. Por melhor que possam ser alguns daqueles filmes, eles estão, como é natural, defasados em relação à platéia majoritariamente jovem que vai ao cinema hoje em dia. (SCOREL, 2005, p. 30)

Encontramo-nos num contexto histórico denominado por alguns como pós-político; ou seja, ao nosso tempo não interessam as discussões sobre os espaços e ações públicas que, se realizadas, geram as transformações sociais. Bauman já caracterizou esta situação afirmando que o mundo passa hoje por um período de insegurança, instabilidade e incerteza generalizadas. Para ele, esta realidade, ao provocar um intenso individualismo, é responsável pela recusa da sociedade em pôr em prática qualquer atividade política. Assim, existe um claro desinteresse pelos grandes projetos políticos e as metanarrativas ruíram diante da lógica do instante. O que se encontra na ordem do dia são narrativas que valorizam aspectos banais e a dimensão efêmera da existência (BAUMAN, Z. 2000)

Ainda existe um cinema nacional que possui, sim, a preocupação de entender e discutir a sociedade, a política e as identidades brasileiras. Porém, isso não pode ser observado da mesma maneira como se fazia no Cinema Novo. O que há, realmente, não são propostas revolucionárias de mudança social, mas reflexões sobre o que é ser brasileiro e como nos inserimos no mundo contemporâneo e isso não pode ser interpretado apenas de forma representativa. É necessário entender que o cinema é uma experiência sensível e sensorial e que muito daquilo que pode ser revelado num filme parte da experiência subjetiva de fruição das imagens. Apontar *Árido Movie* como um filme desprovido de discussão política é não compreender a força das imagens do sertão contemporâneo, é não estar disposto a perceber como as pedras se dispõem na geografia

de Zé Elétrico, ou como a juventude de Bob se intoxica com maconha e é indiferente ao mundo real. Estes e outros exemplos não deixam de apresentar possibilidades de reflexão política, uma vez que no contexto marcado pela pós-modernidade, as formas tradicionais da política se esfacelam, cedendo lugar a uma compreensão mais fragmentada da mesma, em que o engajamento militante é uma experiência completamente vinculada às identificações pessoais do indivíduo.

O sertão do cinema contemporâneo que nos diz respeito merece atenção principalmente porque abre novas perspectivas de reflexão que ultrapassam as necessidades históricas e ampliam as relações de poder para outras circunstâncias que não somente a sócio-econômica. Para tanto, veremos que posturas interpretativas diversas surgem para auxiliar na apreensão do fenômeno cinematográfico. Entre elas, o vínculo entre o cinema e a experiência sensível deve ser explorado, uma vez que conhecer

essa relação (sensível, sensorial) significa, enfim, questionar a tarefa – que se quer crítica – do cinema brasileiro como sendo única e exclusivamente a de representar o país, o povo, suas diversidades e contradições, sua cultura. Dentro da perspectiva da experiência estética, passa a ser também a chance de exhibir o aparecer paradoxal de corpos errantes e desterritorializados, a impropriedade de seus trajetos e de suas expectativas, a insensatez de ações, desejos e situações sem futuro, irreduzíveis a uma definição ou enunciado determinado. (FRANÇA, 2010, p. 230)

A proposta das próximas análises leva em conta essa perspectiva crítica do cinema contemporâneo. Tendo em vista as considerações já desenvolvidas no que diz respeito à literatura contemporânea – demonstrada em Ronaldo Correia de Brito e seu *Galiléia* –, passemos ao cinema que não se isola, que admite sua condição ambivalente e enxerga o sertão como o jagunço Riobaldo: “mas o sertão está movimentante todotempo” (Rosa, 1986, p.207). A pergunta que buscamos responder a seguir traz de

volta ao centro de nosso debate o problema da alegoria, já que também realizaremos uma, no intuito de defender a liberdade do cinema brasileiro atual. Contamos, para isso, com a análise de uma sequência específica de *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) – que não por acaso esteve ausente nas observações deste capítulo que se encerra.

Mais adiante, a preocupação de nosso estudo centra-se nos filmes *Cinema aspirinas e urubus* (de Marcelo Gomes, 2005) e *O Céu de Suely* (de Karin Aïnouz, 2006), uma vez que são exemplos de produções que têm como cenário o sertão do Brasil e promovem – cada um a seu modo e de forma mais ou menos específica – uma série de discussões sobre a sociedade envolvida na pós-modernidade e na globalização; sobre as possibilidades de reflexão política vinculando as noções de identidade na contemporaneidade e finalmente sobre o cinema sensível e a metaficção.

3. O céu do sertão: uma defesa da liberdade no cinema brasileiro contemporâneo

No filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles (2001) observamos uma sequência – a que daremos o nome de *Voo de Tonho* – descrita a seguir:

Duas janelas iluminam o quadro onde vemos a mãe mexendo uma panela no fogão em plano médio (PM) e de uma destas janelas – no canto esquerdo do quadro – é possível entrever em profundidade o céu muito azul mais ao longe e a cerca que delimita a propriedade da família Breves. A mãe interrompe o trabalho e olha para a janela lateral – à direita do quadro, fora do campo. Corte. O plano ponto de vista (PPV) enquadrado pelas grades de madeira da janela deixa ver em plano de conjunto (PC) Tonho e seu irmão. Novo corte, e agora vê-se um PM de Tonho no balanço e o Menino ao lado, que o olha com ternura na tentativa de tirar o irmão do estado melancólico em que se encontra, compondo um quadro singular acrescido de alguns segundos de silêncio e da claridade do azul celeste ao fundo. Neste mesmo enquadramento, inicia-se o seguinte diálogo (até aqui, som ambiente):

Tonho – Tu te lembra que eu te ensinei a voar com isso?

O Menino assente com a cabeça

Tonho – Tu morria de medo.

Pacu – Tonho, hoje é tu que vai voar

Tonho – Hum?

Pacu – Tu fica no meu lugar, e eu no teu.

Tonho – Não, não quero, não!

Pacu – Só uma vez

No final deste plano, a câmera, antes fixa, se movimenta num *travelling* que acompanha Pacu na volta por trás do balanço. Corte.

O voo de Tonho inicia-se a seguir, (começa um leve fundo musical de orquestra de cordas). No plano seguinte a câmera enquadra, pelas costas, um conjunto composto por Tonho sentado no balanço e o Menino empurrando-o, ao que se segue um corte e um primeiro plano (PP) em *contre-plongée* de Pacu num céu azul com nuvens ao fundo e o banquete do balanço por baixo.



Figura 1: *Contre-plongée* de Pacu

Continuamos a ouvir as risadas do irmão mais novo, que servem de *raccord* a uma montagem alternada com o plano aproximado (PA) de Tonho de olhos fechados deleitando-se com o passeio. O movimento da grua segue a evolução do balanço e oscila entre o chão e o céu.



Figura 2 *Contre-plongée* de Pacu empurrando o balanço

Após o corte, tem-se um contra-plano que muda o eixo em 180 graus revelando o movimento contínuo de Tonho entre céu e terra. Depois de outro corte, observamos a mãe surgir de dentro da casa em PP e observar os rapazes.

A música cresce e vê-se um primeiríssimo plano (PPP) do rosto de Tonho centralizado em seu olhar embevecido. O movimento do voo continua e percebe-se agora uma grua em plano oposto à *contre-plongée* descrito acima.



Figura 3: *Plongée* de Tonho ao balanço

A montagem então alterna a *plongée* enquadrando Tonho e a *contre-plongée* de Pacu empurrando o balanço.

Após corte, observa-se um plano geral (PG) em que estão posicionados a árvore à esquerda, os dois personagens ao centro e a casa à direita numa perspectiva totalizante em que o quadro é dividido em duas metades horizontais entre o céu azul e o chão marrom.

Daí em diante vemos uma alternância entre Pacu em PP e um PPV no qual se vê a corda que sustenta o balanço a ponto de arrebentar (escutamos o ruído da corda). O Menino leva então as mãos aos olhos prevendo a queda do irmão. Agora temos a grua fixa e visualizamos a sombra de Tonho percorrendo todo o quadro, saindo dele e deixando apenas a imagem do chão. A corda se parte e a música cessa. Destapando os olhos, Pacu observa em PPV o corpo de Tonho estendido no centro do quadro. Segue-se

– em *PP* – a mãe preocupada e um movimento que combina *Over the Shoulder (OVS)* e *Steadicam* acompanhando o Menino em direção ao irmão. Pela primeira vez, o pai é enquadrado nesta sequência; em *PP* se aproxima, também preocupado.

Num *PC*, vemos Pacu tentar acordar o irmão do desmaio, que descobrimos a seguir ser falso, momento em que a montagem se torna mais rápida e observamos pequenos *close ups* dos irmãos brincando, rindo e fazendo cócegas um no outro. Em seguida, alternam-se os planos de Tonho rindo e olhando para a mãe, cujas risadas já podemos identificar, Pacu também graceja e mira a mãe, também em *PP*.

Novo corte, e eis que surge o pai – em *PP* – abrindo um sorriso, que logo vira uma gargalhada, cujo som servirá de *raccord* para um *close-up* de Pacu. Este, ao ouvir o deboche do pai, automaticamente desfaz seu sorriso e se mostra incomodado, ao que é seguido por Tonho. Segue-se um *close-up* da risada escancarada do pai na qual se revelam seus dentes pretos, a barba mal feita e o suor a escorrer-lhe pelo rosto. O último plano é outro *PP* da grave seriedade de Pacu, cerrando as sobrancelhas ao olhar o pai em contra-campo, em sinal de desaprovação.

O voo de Tonho servirá como ponto central de reflexão e construção alegórica sobre o cinema brasileiro recente e suas relações com a crítica que geralmente realiza um julgamento desfavorável acerca de suas escolhas estéticas, seus modos de narrar e suas perspectivas de debate.

O filme é uma adaptação do romance homônimo do albanês Ismail Kadaré, que narra a triste condição de camponeses enredados num código de conduta denominado *kanum*, o qual regulamenta os crimes de sangue entre famílias nas regiões montanhosas daquele país. Em sua versão sertaneja, a contenda refere-se à trágica disputa entre duas famílias rivais, os Ferreira e os Breves. Mesmo sabendo-se menos próspero e com seu clã reduzido a dois filhos homens, o patriarca dos Breves (José Dumont) incita Tonho

(Rodrigo Santoro) a cobrar o sangue de seu irmão mais velho, Inácio. Realizada a tarefa, Tonho tem apenas o tempo da trégua – que lhe é dada a partir da camisa ensanguentada da vítima exposta ao vento. Quando o sangue da camisa amarelar, acaba-se a trégua e Tonho deverá ser morto da mesma forma, num círculo violento que terá fim devido a uma peripécia trágica arquitetada pelo irmão mais novo de Tonho, o menino, batizado de Pacu (Ravi Ramos Lacerda) pelo artista mambembe Salustiano (Luis Carlos Vasconcelos).

Apesar das poucas críticas que recepcionaram o filme, é possível perceber uma variedade singular de posicionamentos. Enquanto Ruy Gardnier (2011) deprecia o trabalho de Salles atentando para uma série quase infinita de obviedades, Daniel Caetano (2011) aponta para o mérito da simplicidade narrativa aliada ao drama trágico. No *site* oficial da película, o crítico do *New York Times* A. O. Scott afirma que o “filme é sobre a tentativa de Pacu de libertar a si e ao irmão do fatalismo implacável que governa suas vidas.” (2001, p.2). Kevin Thomas (2001), do *Los Angeles Times*, por sua vez, curiosamente caracteriza o filme como “austero”, “poético e implacável”, ao que é seguido por David Rooney (*Variety*), que não vê problemas no visual “suntuoso” do sertão quando declara que “uma boa parte de seu impacto emocional e textura dramática resulta da inserção destes personagens fatídicos em paisagens vastas e abrasadoras, magnificamente fotografadas no formato widescreen em tons terrosos ricos e lustrosos, à luz natural do sol, pelo exímio diretor de fotografia, Walter Carvalho.” (2001, p.2).

Se a estetização do sertão não assusta a crítica internacional, essa não é a mesma postura da maioria da crítica no Brasil. Muito embora nem sempre façam referências explícitas a *Abril despedaçado*, os estudiosos brasileiros enxergam no trabalho de

Walter Salles (desde *Central do Brasil*) um problema no que se refere ao tratamento da luz e da fotografia do sertão. Diante de uma obrigatória comparação entre Salles e Nelson Pereira dos Santos com *Vidas Secas*, nossos pesquisadores costumam enaltecer a originalidade da “luz estourada” do filme da década de sessenta, em detrimento do “tratamento especial” dado à luz do filme de 2001. (Lima, Beatriz. 2008, p.50), muito embora o próprio Walter Salles tenha afirmado que “junto com os companheiros de outras aventuras fílmicas, como o diretor de fotografia Walter Carvalho e o assistente de direção Sérgio Machado, optamos em filmar em locação, usando sempre que possível a luz natural contrastada do nordeste brasileiro” (2011, p.3).

Salles atenta também para a preocupação em construir uma narrativa que contivesse um drama íntimo aliado a uma perspectiva épica:

O livro de Kadaré me marcou, como já disse, ao mesmo tempo pelo drama intimista, familiar, e pela dimensão épica do relato. De forma semelhante, procurei arquitetar *Abril Despedaçado* na oposição entre estados diferentes. Entre a imobilidade e o movimento; entre o arcaísmo (o mundo da família Breves) e a modernidade (o que está além-fronteira); entre a ordem impingida pelo pai e a desordem anunciada por Pacu, o filho mais novo; entre o tempo visto como repetição circular da bolandeira e o tempo suspenso da relação amorosa entre Tonho e Clara. (2011, p.3)

Nos extras do DVD lançado em 2002, Walter Salles remonta o pintor Eduard Hildebrandt como influência para o tratamento do claro e escuro da luz e da fotografia em *Abril Despedaçado*. Essa informação nos importa na medida em que justifica as escolhas estéticas do diretor e seus companheiros de equipe, sem necessariamente basear-se apenas nas regras do Cinema Novo para compor imagens do sertão. Em outras palavras, Salles demonstra liberdade e criatividade em suas decisões artísticas. Sobre a arte de Hildebrandt, Valéria Piccoli analisa:

Suas pinturas orientam-se a partir de algumas regras básicas de composição, entre as quais se destacam a incisão de focos de luz

dirigidos, iluminando os pontos que concentram a narrativa da pintura, e a conseqüente submersão em zonas de profunda sombra das outras áreas da paisagem. Sobre tudo parece pairar uma atmosfera densa que dilui o contorno das formas, como que deformando a visão do observador. (PICCOLI, V. 2000, p.78)

Ao que parece, interessou a Walter Salles o jogo de sombras e luz que ora iluminam ou escurecem determinados pontos da imagem. No caso da sequência selecionada – o voo de Tonho – a claridade do lado de fora da casa em contraposição à escuridão que se desenha dentro da cozinha, de onde sai a mãe para observar a brincadeira de seus filhos não é gratuita nem serve apenas a uma estéril estetização do sertão. A austeridade da casa – de onde os mortos, pendurados em molduras nas paredes, controlam o destino dos vivos – deve ser escura como é violento o poder da tradição expressa no ciclo vicioso da morte, como é pesada a ordem paterna de manter vivo o impulso da vingança.



Figura 4: E. Hildebrandt: *Rua do Mercado*, Rio de Janeiro, 1844.

A claridade do lado de fora da casa é a contrapartida do espaço lúgubre dentro da casa. A luminosidade significa o desabotoar das amarras que prendem com frequência a imagem do sertão como lugar da secura insuportável e da miséria sem esperança. Muito embora tenhamos em *Abril despedaçado* a descrição da pobreza, de condições precárias de vida e trabalho, a luz muito azul do sertão desta película aponta para outros sentidos que não os mesmos expostos pelo Cinema Novo. Marcos Strecker elucida essa questão acrescentando a referência ao cordel:

Na longa tradição de representação visual dessa geografia, foram utilizadas luzes dramáticas e violentas. Há uma explosão de luz, o sol a pino acachapante invade o enquadramento sem sombras nem filtros. Não se admitem o meio-tom, a sutileza, a nuance. A superexposição e o alto contraste lembram as xilogravuras utilizadas na literatura de cordel (STRECKER, M. 2010, p.112)

Aparentemente óbvia, a narrativa de *Abril despedaçado* pode conter outras camadas interpretativas, e num maior esforço de abstração, ser compreendida como uma alegórica apologia do cinema brasileiro recente. Eis a proposta de análise da sequência que denominamos “O voo de Tonho”: uma possibilidade de pensar o cinema brasileiro recente como Tonho, personagem que, enrodilhado numa forte tradição patriarcal que provavelmente o levará à morte, encontra no balanço a experiência libertária de soltar-se para o mundo. Da mesma maneira, o cinema nacional contemporâneo não mais suporta as armadilhas críticas de uma parte de seus estudiosos que o aprisionam numa comparação obrigatória com a suposta “verdade absoluta” da estética sessentista, ou cinemanovista.

No esforço de construirmos uma interpretação alegórica da sequência supracitada, procuramos distinguir algumas noções que explicitem com eficiência a ideia de alegoria. O sentido etimológico da palavra “alegoria” descende do grego e

significa “dizer o outro”, “dizer algo diferente do sentido literal”. Na Grécia, a palavra era utilizada também como “significação oculta”, no sentido de auxiliar na interpretação dos mitos homéricos como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais. A distinção entre alegoria e símbolo é atividade há muito desenvolvida pelos estudiosos de linguagem, retórica e filosofia, tendo no Romantismo seu maior momento. Essa não é uma preocupação de nossas observações, mas para efeito de melhor conceituação, podemos dizer que a alegoria se difere do símbolo por apreender a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Além disso, muitas vezes é definida como uma metáfora ampliada, ou como um sistema metafórico complexo que demonstra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido.

Nos estudos atuais sobre cinema e pós-modernidade, F. Jameson (2006) interessa-se por entender questões relacionadas às nacionalidades e suas vivências pós-modernas a partir de propostas alegóricas de interpretação. Quanto a este debate, Ismail Xavier atenta para a seguinte situação:

Jameson reintroduziu a questão da alegoria num momento em que a crítica literária já nos tinha ensinado as distinções entre a “alegoria franca” e a inconsciente ou, de modo mais abrangente, entre a compreensão do autor de seu próprio texto e o entendimento de seus leitores. Considerações sobre alegoria sempre parecem nos levar de volta a algumas das principais questões ligadas à natureza mais complexa da interpretação dentro de um sistema literário (e artístico) imbricado a uma cultura moderna sempre alerta sobre a “falácia intencional” ou sobre a “morte do autor” (XAVIER, I. 2005, p.343)

Dessa forma Xavier aponta para as duas naturezas das alegorias: aquelas explícitas, pensadas por seus criadores, e aquelas que surgem como proposta de interpretação do leitor, sem vínculo com a intenção inicial do texto. Pensamos que a alegoria proposta aqui participa desta segunda vertente: encontramos na seqüência selecionada uma possibilidade de compreensão metaficcional (BERNARDO, 2010) em

Abril despedaçado, que nos coloca diante da tensão existente entre o cinema brasileiro recente e sua suposta “dívida” com o cinema dos anos sessenta apregoada por parte da crítica atual.

Mais adiante, Xavier descreve com mais eficácia a propriedade que a alegoria possui de revelar-se diante do leitor, mesmo que não tenha sido pensada originalmente por aquele que a inventa:

A personificação pode ainda surgir de uma narrativa ou de uma única imagem, e sua detecção na tessitura de uma mensagem não é óbvia e nem sempre planejada pelo emissor. Mas, mesmo esse processo alegórico canônico envolve diferentes graus de ambigüidade nos quais estão em jogo as múltiplas relações entre expressão e interpretação, os dois pólos da experiência alegórica que só apresentam uma correspondência unívoca entre si em fábulas didáticas e restritas, baseadas em semelhanças previamente reconhecidas. (XAVIER, I. 2005, p.350)

Uma vez que a alegoria deve se revelar de duas formas distintas, uma pela palavra e outra pelos sentidos atribuídos a ela, entendemos que quanto mais obscuro o aspecto do texto, maiores as possibilidades de sentido:

os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto. (XAVIER, I. 2005, p.350)

O sistema alegórico de interpretação foi sempre muito utilizado no esforço de compreender o cinema brasileiro como discurso construtor de uma identidade nacional. Os filmes do Cinema Novo puderam propor através de alegorias e metanarrativas um projeto revolucionário que visava principalmente mostrar o verdadeiro Brasil (daquele contexto) aos brasileiros. Especialistas como Ismail Xavier – talvez o maior nome da atual crítica cinematográfica brasileira – e Paulo Emílio Salles Gomes trabalharam na caracterização do cinema nacional pensando sempre nesse sentido alegórico que entendia produções como as de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim

Pedro de Andrade como representações totalizantes e teleológicas do Brasil e as questões mais urgentes daquele tempo como a afirmação da identidade nacional, a denúncia das enfermidades sociais e a politização da sociedade.

Não é este o sentido que daremos a alegoria do voo de Tonho no filme de Walter Salles. Antes, entendemos que não há apenas sentidos totalizantes na forma como percebemos os filmes, mas sim outros inúmeros modos de leitura que também cabem na hermenêutica do cinema, principalmente o atual. O que nos interessa na alegoria é a sua variada realização formal que depende, essencialmente, da habilidade de quem a reconhece: “A realização desse tipo de leitura depende da capacidade de perceber “analogias”, correspondências que não são facilmente inseridas em linhas causais previamente estabelecidas, pelo menos não mais nos tempos atuais.” (Xavier, I. 2005, p.350).

Com efeito, as analogias que encontramos na sequência descrita revelam uma alternativa de leitura que leva a crer que o personagem vivido por Rodrigo Santoro caracteriza o cinema brasileiro contemporâneo que vivencia uma situação particular envolvendo boa parte da crítica cinematográfica acadêmica. Esta, assim como o pai de Tonho, o mantém enrodilhado na obrigatoriedade de ser um cinema, como critica Andréa França,

incapaz de representar-se de modo singular e original, o cinema do “terceiro mundo” só poderia formular narrativas que se referissem à totalidade do mundo globalizado capitalista. Poder-se-ia afirmar, a partir desta perspectiva, que o cinema brasileiro, por exemplo, estaria condenado a ter que evocar territorialidades miseráveis para ser perturbador política e esteticamente; condenado a evocar mundos com “imagem de marca” (o sertão, a favela, a fome), de modo a explorar temas e tramas tipicamente nacionais; condenado a incorporar temáticas nacionais – seja crise econômica, ditadura militar, guerrilha, passado colonial – para ser imediatamente reconhecido, consumido e legitimado, no mercado global de imagens, como película indagadora e estimulante. (FRANÇA, A. 2003, p. 106).

A proposta destes que denominaremos a partir de agora de “crítica academicista” se engana quando permanece com os olhos voltados para uma leitura totalizante, como critica A. França na citação acima. O cinema brasileiro tem o direito de criar outros mundos e estabelecer conexões transculturais (GINZBURG, Carlo 2006; LOPES, Denilson, 2010) e interculturais (FRANÇA, 2010) Não há nada que impeça o cinema brasileiro de ser reconhecido em qualquer lugar através de uma representação transnacional (FRANÇA, 2010), ou seja, o cinema brasileiro atual não é obrigado a falar somente de si mesmo para adquirir respeito e legitimidade.

O balanço de Tonho é possibilitado por seu irmão mais novo, Pacu. O menino é, na verdade, a mola propulsora do desenrolar das ações, assim como é a imagem metaficcional reveladora do horizonte de expectativas do cinema brasileiro recente. O Menino, de início sem nome, numa referência clara a *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (ou seria Nelson Pereira dos Santos?), é batizado por um andarilho. Quando recebe o nome de Pacu deixa a antiga e “inexorável” condição teleológica para transformar-se na força de outras possíveis construções de representação (que não apenas a alegoria totalizante) que movimentam e dão impulso a novas formas de percepção fílmica. O padrinho de Pacu é um homem do circo, é o responsável por trazer ao sertão a inovação em termos artísticos. Em outro sentido, o batismo do menino abre-lhe um novo futuro, assim como o cinema brasileiro deixa a impositiva referência cinemanovista e passa a percorrer outros caminhos. A morte de Pacu também é uma meta-representação já que ao se passar pelo irmão e morrer em seu lugar – presentificar o irmão em sua ausência como propõe Carlo Ginzburg (2001) – consolida a opção libertária de outro entendimento do cinema brasileiro.

O diálogo entre os irmãos revela percepções importantes nesta construção alegórica que formulamos. A primeira frase dita por Tonho compõe-se de uma carga afetiva que aponta para uma cumplicidade fraternal essencial no relacionamento dos personagens. Com efeito, se Tonho ensinou Pacu a voar no balanço, foi também com ele que a criança aprendeu a ampliar sua pequena realidade transformando-a em diferentes horizontes de expectativa. Dessa forma, percebemos que a relação entre os dois ultrapassa o aspecto fraternal da superfície da trama para significar, em termos de metalinguagem, a construção de um cinema nacional subjetivo, afetivo e para além das fronteiras consolidadas no intuito de fixá-lo em perspectivas nacionalizantes ou totalizadoras.

Observando ainda o mesmo diálogo, outro ponto deve ser levado em consideração: o momento em que Pacu resolve fazer Tonho voar. Ali ele declara “Tu fica no meu lugar, e eu no teu”. Além de antecipar o fato de que, mais tarde, ele estará definitivamente no lugar de Tonho (no momento de sua morte), essa assertiva nos faz refletir sobre a natureza da representação e sua complexa relação com aquilo que é representado. Ao invés de pensarmos apenas numa perspectiva alegórica totalizante em que os objetos descritos têm um sentido específico outro, dado por quem o reconhece, podemos inverter o conceito e afirmar que a representação é quem cria realidades, porque ela se compõe de linguagem e, só através da linguagem a realidade se torna possível (FLUSSER, Vilém, 2007). Quando Pacu troca de lugar com Tonho, oferece à nossa alegoria a oportunidade de compreendermos que o cinema também cria a realidade, e não apenas mantém com ela uma relação passiva e distanciada. Em outras palavras, não apenas é possível entender o cinema como representação, mas o oposto

também é válido; o cinema cria realidades e não somente as representa. (FRANÇA, 2003).

Quando Pacu impulsiona o balanço para que seu irmão mais velho consiga voar, seu enquadramento é sempre o mesmo: num fundo azul radiante, o sorriso diante da liberdade promovida a Tonho. A *contre-plongée* nos oferece essencialmente o azul celeste, imagem assumida do primado da fantasia, do sonho e do maravilhoso mundo de aberturas possíveis. Esse universo só existe porque o personagem de Ravi Ramos Lacerda é o ponto de descompensação da família, no sentido de que é ele o responsável por modificar o destino dos Breves. O horizonte de Pacu é tão largo quanto o céu exposto na sequência, resultado da exuberante fotografia de Walter Carvalho. Larga também é a expectativa das novas formas de se pensar e sentir o cinema brasileiro recente, que – como Tonho – se liberta da opressiva roda da boladeira da crítica academicista.

Tonho, por sua vez, está enquadrado ora com o céu ao fundo, ora com a terra abaixo de si. A *plongée* revela a situação singular do jovem jurado de morte: mesmo no balanço libertário da brincadeira de criança, Tonho não foge do peso opressivo da razão imposta pelo pai. Por conta do movimento do balanço, a imagem do personagem de Santoro oscila entre o horizonte azul e o tom terroso do chão batido. Esse percurso desenhado pelo voo faz uma trajetória pendular, que o próprio diretor¹² afirma ser uma metáfora da passagem do tempo. Em outro ponto de vista, podemos acrescentar a essa significação a ideia de que Tonho é o personagem que transita entre o mundo das possibilidades oníricas de Pacu e a violência da tradição paterna, por isso seu

¹² Em entrevista para os extras do DVD de *Abril Despedaçado*, Salles indica elementos que representam a trágica passagem do tempo, marca da condição determinante de Tonho, marcado para morrer. Desses elementos destacamos o balanço como pêndulo e a boladeira como um imenso relógio.

deslocamento entre céu e terra: de um lado o universo expandido em liberdade, do outro as amarras patriarcais e a rigidez do código de honra da família em seu círculo trágico. Na perspectiva alegórica, porém, compreendemos a oscilação de Tonho como o lugar até então reservado ao cinema pós-retomada, uma produção da qual se exige ainda hoje uma postura semelhante àquela encontrada no projeto revolucionário do Cinema Novo: a firmeza da representação de uma identidade nacional, proposições políticas claras e definidas e estímulo à teleologia que explicaria de forma completa a sociedade brasileira. A queda de Tonho representa a força dessa visão crítica que ainda sobrevive e não admite desenlaces. Em contrapartida, Tonho também se eleva aos céus, ou seja, há aí o esboço de uma agitação rumo às liberdades estéticas possibilitadas por outras inúmeras tendências atuais de fazer, sentir e entender o cinema.

Ainda sobre a queda de Tonho podemos desenvolver outra discussão. De volta ao peso da realidade, a corda do balanço arrebenta e o irmão mais velho de Pacu vai ao chão. Pouco antes disso, observamos um plano geral do espaço em que se encontra a família, e após a interrupção do voo, podemos ver, pela primeira vez na sequência, a figura do pai. Esses planos não acontecem sem motivo. O plano geral, totalizante e centralizador, delimita o ponto de vista tirânico do pai, que sobrecarrega com o peso de sua tradição o destino de Tonho (não por acaso este sofre o acidente). Por isso mesmo, sua figura surge apenas depois do rapaz cair, como se entrasse em cena a “causa” do problema. Quando atentamos ao fato de que este é o único plano geral da sequência, nos certificamos que sua significação alicerça os pilares da crítica academicista, forçando o cinema atual a seguir as mesmas proposições de outros modelos.

A questão paterna em Walter Salles merece considerações mais atentas. Se em outros três filmes¹³ do diretor a ausência do pai é um ponto marcante e digno das mais variadas interpretações, em *Abril despedaçado*, ao contrário, temos uma figura paterna de força simbólica arrasadora. Se em algumas leituras a falta do pai em Salles foi entendida como a busca por uma identidade nacional perdida em algum momento do nosso passado (BENTES, 2007; XAVIER, 2009), no filme em questão não encontraremos este mesmo fundamento. A imagem do pai na película de 2001 funciona como agente opressor, o pai patrão (como denomina o próprio Salles¹⁴), a força do patriarcado nordestino, a marca da violência masculina, podendo também ser uma leitura da prisão da cinematografia brasileira que lida com o sertão e recebe a injusta crítica de não ser semelhante ao cinema sessentista.

A queda de Tonho demonstrou-se inofensiva. Depois do susto do irmão mais novo, que corre ao seu encontro e acredita em seu desmaio, o protagonista atira-se sobre Pacu a fazer-lhe cócegas numa divertida brincadeira. Os risos dos irmãos e da mãe são resultado de um festejo que possui, pelo menos, dois significados: a comemoração da vida (mesmo que efêmera, já que o rapaz está marcado para morrer) e celebração da liberdade alcançada pelo voo. Já o riso do pai possui outra conotação: o deboche escancarado destrói o momento lúdico da festa familiar e aponta para uma notória percepção alegórica: a gargalhada desmesurada do personagem de José Dumont pode ser expressão do deboche da crítica de esquerda e seu marxismo redutor que zomba da procura da liberdade do cinema atual, amarrando-o e fechando-o numa alegoria fixa que não lhe permite ser livre para inventar novos mundos e percorrer outras fronteiras.

¹³ Terra estrangeira, 1995; Central do Brasil, 1998 e Linha de passe, 2008.

¹⁴ Em entrevista para os extras do DVD de *Abril despedaçado*, lançado em 2002.

Se as fronteiras identitárias estão cada vez mais globais, por que o cinema do Brasil precisa se remeter somente a aspectos de sua própria realidade? Por que ele não pode dar conta de uma universalidade de mundos e experiências? Que espécie de opressão inexorável é essa que reduzirá para sempre as possibilidades de nossas representações ou criações estéticas?

Na tentativa forçada de entender *Abril despedaçado* como um filme que recupera a utopia glauberiana a partir da imagem do mar, Lucia Nagib afirma que

a cinematografia brasileira recente, na tentativa de recuperar uma nação utópica, perdida no espaço e no tempo, se alinhou, em certa medida, à corrente do “cinema nostálgico” que Jameson classificou como dominante na forma “ocidental” ou “pós-moderna” de contar história. Nostalgia, homenagem, citação e desejo de continuidade histórica foram os modos encontrados para a expressão do mar utópico, que reemergiu com todo seu poder simbólico no novo cinema brasileiro. (2006, p.26)

Ocorre aqui o equívoco de entender o filme de Salles como se o mesmo fosse mais tributário de Glauber Rocha do que de outras tendências do cinema brasileiro como a de Mário Peixoto: “Mesmo o impressionante mar de *Limite* [1929-31], cujo diretor Mário Peixoto, é ídolo confesso de cineastas contemporâneos como Walter Salles, se apresenta antes como expressão romântica de desertos interiores que como utopia social” (NAGIB, L. 2006, p.26-7). A autora até reconhece a ligação entre Salles e o diretor de *Limite*, mas não aceita que o mar de *Abril despedaçado* possa ser muito mais próximo deste do que daquele exposto em *Deus e o diabo na terra do sol*. Essa forte tendência de estabelecer necessários vínculos entre o cinema recente e um suposto desejo de “continuidade histórica” advindo do Cinema Novo não permite enxergar que, até mais do que dívidas com Glauber Rocha e o cinema revolucionário da década de 60, Walter Salles mantém diálogo evidente com Mário Peixoto, como afirma em entrevista presente nos extras do DVD do filme. Ali, o diretor de *Central do Brasil* conta como

usou num diálogo marcante¹⁵ de *Abril despedaçado* uma frase dita por Peixoto ao próprio Salles: “Tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um; ele vai tá te dizendo: menos um, menos um, menos um...”¹⁶

Em oposição a essa vertente, não encontramos no sertão de *Abril despedaçado* uma preocupação efetiva em “recuperar o sentido de nação utópica” de que fala Nagib. Bem mais próximo ao que ela mesma denomina “desertos interiores”, o mar de Tonho Breves é sensível e afetivo, sem intenção de rever ou reapresentar uma proposta utópica e/ou revolucionária. O cinema de Walter Salles – como a maioria do cinema brasileiro recente – não é obrigado a interpretar a nação ou procurar um sentido totalizante para a identidade nacional. O problema deste tipo de leitura reside justamente na afirmação categórica de que as metáforas do Cinema Novo ocupam posição central no imaginário cinematográfico brasileiro como se toda produção posterior devesse remeter a este centro, de onde se irradiaria os símbolos “adequados” a toda e qualquer interpretação do cinema brasileiro, não cabendo ao cineasta atual a liberdade de produzir suas imagens como lhe aprouver.

Há neste tipo de perspectiva crítica uma espécie de “aprisionamento estético” que não permite ao novo cineasta realizar suas criações a partir das referências que julgar mais adequadas. O cineasta brasileiro deve ter liberdade de usar a imagem do sertão (do mar ou qualquer outra) como lhe parecer conveniente e construir aproximações com quaisquer referências de acordo com o seu desejo e as suas intenções narrativas, estéticas, políticas, etc.

¹⁵ Diálogo entre Tonho – que acabara de receber a trégua simbolizada pela camisa suja de sangue ao vento – e o cego (personagem de Everaldo Pontes) patriarca da família rival.

¹⁶ Walter Salles cita esse episódio nos extras do DVD de *Abril despedaçado* lançado em 2002.

Contudo, não estamos afirmando que em *Abril despedaçado* não há um diálogo com o Cinema Novo. Longe de cometermos essa falta grosseira, não podemos deixar de perceber que

Abril Despedaçado recupera, sobre nova óptica, alguns aspectos do Cinema Novo. Como em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), o filme retrata a vida e o trabalho na roça da família de sertanejos; além disso, mostra também a exploração que sofrem pelos comerciantes/patrões fato também presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Em *Abril...* o comerciante local recusa-se a pagar o preço combinado em vista da recente instalação de usinas a vapor. Dessa forma, a produção da família protagonista encontra-se ultrapassada e seu modo de vida, com suas tradições, usos e costumes, está destinado a desaparecer. (ALFREDO, G. R. et al. 2011, p.5)

Reitera-se aqui a constatação de que a produção dos anos sessenta é uma marca indelével em nossa história cinematográfica, tornando-se uma presença importante em nosso espaço de experiência atual. Porém, ela não pode ser considerada o único e verdadeiro caminho estético viável ao cinema contemporâneo, tendo em vista que o mesmo recebe uma quantidade imensa de informações oriundas dos mais variados âmbitos artísticos; dando-lhe amplitude e liberdade de criação jamais vistas. E a sequência do voo de Tonho trata dessa liberdade (ou pelo menos do desejo dela). Se entendermos este trecho do filme de Walter Salles como uma alegoria do cinema brasileiro libertando-se da crítica que o acorrentou a uma única tradição, compreenderemos que o belíssimo céu azul da sequência não é apenas uma estetização glamourizada do sertão, mas uma procura por um horizonte de expectativa libertário em que não haja apenas um sertão revolucionário e teleológico, mas uma infinidade de sertões – sejam eles reais, ambíguos, imaginários, individuais ou fragmentados.

A insistência de boa parte da crítica contra a estetização do cinema recente (BENTES, Ivana, 2007 ; NAGIB, Lúcia, 2006 e MARSON, Melina, 2009, entre outros) tem produzido algumas contrapartidas interessantes por parte de outros estudiosos.

Fernando Mascarello¹⁷, por exemplo, coloca no centro do debate a figura do brasileiro espectador de filmes nacionais. O fato é que há uma controvérsia entre a crítica cinematográfica acadêmica e o chamado grande público. Segundo o crítico, a universidade não se interessa em saber o que pensa e como reage aquele que frequenta as salas de cinema do país. Divergindo da tendência geral dos estudos atuais de cinema interessados pela recepção, a comunidade acadêmica brasileira vira-lhe as costas:

As conseqüências? Óbvias, nefastas. A Universidade se demonstra impotente para fornecer respostas (mesmo que parciais) a questões repetidamente indagadas pela comunidade cinematográfica. Faz-se urgente, em meio às permanentes dificuldades para a afirmação mercadológica e sociocultural do cinema brasileiro, responder a perguntas tão singelas e fundamentais como: Que pensa o público nacional do “seu” cinema? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais? Estas questões, sabe-se muito bem, não têm sido respondidas pela Academia, pelo simples fato de não as ter incorporado à sua agenda investigativa. (Mascarello, F. 2008, p.7)

O artigo de Mascarello se refere à polêmica em torno do filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles; e à perspectiva crítica adotada tanto por Ivana Bentes, quanto por uma grande parte dos estudiosos de cinema que aderiram à idéia de “Cosmética da fome”, termo cunhado por esta para designar um cinema contemporâneo que valoriza o belo e a qualidade da imagem, que “surfa sobre a realidade” e promove um “turismo cinéfilo no mesmo sertão glauberiano” (BENTES, 2007, p.196-98). Segundo o mesmo princípio, o espectador de filmes como este sofre da passividade típica de um público massificado que se aliena diante do que assiste, numa perspectiva muito semelhante àquela proposta por Adorno (2000) em seu clássico e já superado “A indústria cultural”:

Sem dúvida, este conceitual homogeneizava o espectador, reduzindo-o a um mero “efeito (ideológico) do filme” (ou seja: uma subjetividade passiva não constituída por desejos e experiências individuais, sociais e contextuais, mas tão-somente pelo texto fílmico). E essencializava o cinema clássico (“hollywoodiano”), ao considerá-lo ideologicamente assujeitador por definição. (MASCARELLO, F. 2008, p.10-11)

¹⁷ Autor do artigo intitulado sugestivamente: “O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade”, 2008. Disponível na revista eletrônica *Intexto*.

Esta posição teórica, além de polarizar o debate em torno de supostos cinemas do bem e cinemas do mal, ainda sacraliza o sertão do Cinema Novo como algo esteticamente irretocável, dando a Glauber Rocha o estatuto de “verdadeiro detentor da estética sertaneja”:

embasamento de Ivana Bentes e seus pares nestas teorias é patente (...) no rigor sem concessões com que censura a representação, no filme, da realidade da favela e do tráfico, a reprisar o furor sessentista, maniqueísta e dicotômico, do bom cinema (o revolucionário) contra o mau (o clássico, identificado, aqui, como a matriz do “filme de gângster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV”).(MASCARELLO, F. 2008, p.10-11)

Nesse sentido, a dicotomia reduz tanto o espectador a uma posição estática quanto o cinema a um mero produto industrial sem relevância.

Opera-se desta maneira uma legitimação implícita (de uma cinematografia moderno-revolucionária supostamente herdeira da estética da fome) paralela a uma dupla patologização explícita (do público, designado para um lugar passivo e assujeitado frente ao filme, e do cinema (pós-)clássico, demonizado de forma essencialista e redutora) (MASCARELLO, F. 2008, p.11)

Mascarello conclui suas observações remontando o personagem Anísio de *O Invasor* (Beto Brant, 2002) que toma de assalto o espaço da alta sociedade, assim como o fizeram os espectadores do filme de Meirelles, quando levaram o debate sobre *Cidade de Deus* aos mais variados lugares da sociedade:

Em seu apelo e reconhecimento quase unânimes por um enorme contingente de público das mais diferentes inserções sociais, *Cidade de Deus* promove como que um “vazamento cultural”, verdadeira invasão, pela plebe rude e inculta (replicando o movimento do protagonista do longa-metragem de Beto Brant), do território simbólico do que, talvez, se poderia chamar “o grande cinema brasileiro” e seu tema preferencial, o nacional-popular. Os quais, de acordo com as autoridades do gosto, estariam reservados aos pretensos herdeiros de Glauber, cineastas e espectadores, *a crème de la crème* da alta cultura cinematográfica nacional. (MASCARELLO, F. 2008, p.13)

Ao agir como espectadores atuantes diante da narrativa de Buscapé, o público brasileiro se auto-proclama detentor de um poder de julgamento que antes era espaço

restrito da elite intelectual do país e revela a disparidade entre o que se produz academicamente em termos de crítica cinematográfica e as demandas da recepção.

Com *Abril despedaçado* acontece fenômeno tão curioso quanto o descrito acima. Lançado após o forte impacto de *Central do Brasil*, o filme de 2001 parece ter sido esquecido pela maioria da crítica, que continuou problematizando o sertão bonito e redentor de Dora e Josué. Para Marcos Strecker, *Abril despedaçado* “representava um distanciamento da realidade brasileira contemporânea. Lidava com um componente arcaico e desumanizante, o exato oposto da perspectiva humanizadora e “cordial” com que *Central do Brasil* retratava a identidade brasileira.” (2010, p.114). É nesse aspecto que o diretor de *Linha de passe* afirma que pretendeu contar em *Abril despedaçado* uma história que fosse atemporal e universal, sem nunca partir do pressuposto de uma propensão política ou que esteja relacionada com uma brasilidade específica. Não há neste filme – e nem era essa a intenção – uma discussão específica sobre o Brasil:

Walter Salles faz um cinema sem filiação ideológica, em oposição ao excesso de experimentalismos, à carga teórica e política que evitava uma renovação do panorama cinematográfico dos anos 80. Está menos preocupado com uma atitude de ruptura programática, discursiva, do ato proclamador, em ditar novas regras, e mais com a afirmação de conduta, ainda que a intenção não seja pronunciada claramente. Muitas vezes a expressão “ética” e “urgência” aparecem em suas declarações. (STRECKER, M. 2010, p.22-3).

Também não existe em Walter Salles uma preocupação em estabelecer novas e revolucionárias perspectivas ao cinema nacional. É provável que seu cinema faça parte daquela parcela de produções que desejam vincular-se às experiências sensíveis e afetivas criadas a partir da fruição das imagens. (FRANÇA, 2003) Esse ponto de vista, freqüentemente ligado às artes pós-modernas, permite reconhecer as ambivalências e complexidades que nos definem, caminhando rumo à destituição de espaços bem definidos ou posturas identitárias rígidas, para a consideração de um discurso mais fluido, mais aberto. O cinema de Salles

representou uma inovação, eliminando fronteiras, “estrangeirizando” a estética cinematográfica brasileira, recalibrando o discurso modernista nacional. Sua obra é uma reafirmação refinada da visão do nosso melhor crítico, Paulo Emílio Salles Gomes: “Nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e ser outro. O filme brasileiro participa desse mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar” (STRECKER, M. 2010, p.22-3).

Strecker remonta Paulo Emílio Salles Gomes para defender um cinema que se afina com os debates atuais e não se encontra necessariamente vinculado ao trabalho de gerações anteriores. Essa comparação – muito embora seja inevitável – quando pressupõe que o cinema atual “deva suas influências” àquele que veio antes, comete o deslize de não compreender as diferenças entre os espaços de experiência da contemporaneidade e seus horizontes de expectativa. (KOSELLECK, H.2006)

Em meados de seu texto “Imagens do mar”, Nagib admite existir no final de *Deus e o diabo...* uma referência a *Os incompreendidos* de François Truffaut. Diferente de atacar Glauber por citar um filme intimista e biográfico, Nagib afirma que o cineasta de *Terra em Transe* inverte o sentido da imagem do mar, ampliando sua significação para defesa de uma revolução. Ou seja, em Glauber Rocha, Truffaut cai muito bem. Entretanto, já na conclusão do estudo, não vê de forma semelhante a mesma referência em *Abril despedaçado*. Lá, o encontro final do personagem com o mar é chamado de sentimental e inexplicável,

pura nostalgia da utopia cinematográfica individualista de Truffaut, combinada à social de Glauber. O protagonista miserável do Nordeste, descendente de Manoel, parece agora ter atingido a mar liberador que almejava Antoine Doinel. Mas trata-se de uma utopia virtual, cujo objeto não é a sociedade nem o indivíduo, mas o próprio cinema. (2006, p.57)

O equívoco teórico da estudiosa persiste ao reclamar para Tonho a função de uma utopia social. Não há qualquer intenção que se aproxime disso no trabalho de Walter Salles. Na verdade, as leituras acerca de *Abril despedaçado* se aproximam mais de nossa proposta: “Enquanto o mar de Glauber tinha um caráter

revolucionário, em *Abril... o mar* conota mais a vitória do sujeito contra as amarras que o prendem e ameaçam destruir a sua liberdade.” (ALFREDO, G. R. et al. 2011, p.5).

Ao que parece, nossa alegoria da liberdade do cinema brasileiro foi esboçada por Nagib, que a entendeu como uma utopia virtual. Não é utópica porque o voo de Tonho e sua chegada ao mar referem-se à verdadeira liberdade conquistada pelo cinema brasileiro recente, que pode ser o que desejar ser. E não é virtual porque nem de longe a experiência do cinema pode ser encarada como algo estanque, distante e passivo. O cinema contemporâneo não apenas representa realidades como também as cria, tornando-se agente transformador do mundo e da sociedade. Para o cinema brasileiro recente, não há obrigação de fazer-se revolucionário ou de pretender-se uma explicação totalizante do que seja a identidade nacional. Em tempos globais, o cineasta brasileiro pertence ao mundo e a ele pode apresentar suas histórias (individuais ou coletivas) sem a limitação de, necessariamente, tratar de temas brasileiros. O sertão, por exemplo, pode ser o lugar de qualquer história, universal ou particular em suas ambigüidades e ambivalências. O sertão, já diria Riobaldo, é o mundo inteiro.

4. O sertão-mundo: outros modos de compreender o cinema brasileiro contemporâneo

Partindo da leitura de *Abril despedaçado* como filme que revela uma apologia da busca de liberdade para o cinema brasileiro contemporâneo, concentramos nossa atenção em dois filmes específicos. *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2005) e *Cinema aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2006).

A proposta de nossas investigações centra-se em algumas questões que se intercambiam em três perspectivas principais. A primeira delas trata das práticas culturais da ordem do “*transitar pelo sertão*”. Neste debate, os problemas relativos à pós-modernidade e à globalização são o foco de nossos interesses.

Num segundo momento as atenções voltam-se para o “*ser e estar no sertão*”. Discutir as novas formas de pensar a política e as questões identitárias são os objetivos desta análise.

Por fim, ampliaremos nossa investigação para o âmbito das sensibidades. Trataremos das formas de “*sentir o sertão*”, observando com as relações entre a metaficção e a reflexividade se estabelecem no terreno das emoções provocadas pelo fascínio da imagem projetada na tela.

4.1 Transitar pelo sertão: Globalização e pós-modernidade

Podemos iniciar estas reflexões descrevendo o começo do filme de Marcelo Gomes. A película tem como abertura um *fade in* em branco que revela aos poucos um quadro no qual à direita observamos em primeiríssimo plano (PPP) o retrovisor esquerdo de um veículo em cujo reflexo vemos parte do rosto de Johann. O som é composto pelo ruído do carro e pela música “Serra da Boa Esperança” interpretada por

Lamartine Babo que – saberemos mais tarde – toca no rádio do automóvel. No lado esquerdo do quadro encontramos uma vegetação típica do sertão nordestino e ao centro dele, a estrada por onde passa o caminhão.

À medida que o plano-sequência avança, a imagem vai ganhando contornos mais nítidos, saindo da claridade completa para atingir uma tonalidade sépia que caracteriza a poeira da estrada, a aridez da vegetação e a dureza das pedras que margeiam o caminho. No horizonte, um céu branco – como no início do plano-sequência – e o desenho de morros num tom acinzentado.



Figura 5: o caminhão de Johann: globalização sertão adentro

Essa sequência carrega elementos fundamentais à análise do cinema contemporâneo que tem o sertão como cenário. Examinamos, num primeiro momento, a brancura da fotografia, que serve de pano de fundo para o surgimento da paisagem, descortinando-se à medida que o *fade in* se abre e notamos os outros recursos que compõem o quadro. Se é verdade que o uso dessa estética seja uma alusão evidente ao Cinema Novo (MÜLLER, 2006; CARREIRO, 2011), é fato também que o diretor opta por este procedimento a partir de uma escolha pessoal, como ele próprio afirma

respondendo à questão¹⁸: “Como retratar esse sertão? Eu decidi retratar o sertão de uma forma extremamente pessoal tanto na abordagem da fotografia quanto da direção de arte” (GOMES, 2006). A decisão pessoal de Gomes neste caso confirma-se ao longo de sua fala: “Eu optei por uma luz extremamente contrastada e estourada que faz com que a geografia se torne quase sem cor, que o céu se torne todo branco e essa luz que incomoda as pálpebras dos olhos – que é essa pra mim – a luz do sertão” (GOMES, 2006).

O desconforto de que trata o diretor não se limita à percepção desta forte luminosidade do sertão. Junto dela, o que enxergamos com alguma dificuldade é uma paisagem inóspita, e, à primeira vista, pouco afeita ao deleite e à contemplação. Tudo sugere hostilidade e desencanto, como se a travessia fosse invariavelmente uma experiência amarga e pouco produtiva. Os movimentos de câmera acompanham a trajetória do caminhão e por isso seguem o ritmo descompassado dos obstáculos do caminho, pelos quais a estrada pedregosa obriga o veículo a seguir. Essa movimentação sugere uma viagem lenta e cheia de percalços próprios da rude geografia, em que se acrescenta – é preciso salientar – o calor abrasivo com o qual o caminhoneiro deve se acostumar. Entretanto, é neste cenário que se constrói uma amizade singular a partir de um percurso repleto de transformações de ordem pessoal e afetiva, como veremos adiante.

O caminhão nos parece um bom ponto de partida para pensarmos como é possível que um filme ambientado em 1942 seja tão emblemático quanto às questões referentes à globalização. Esse debate pode, inclusive, ser iniciado com uma fala do diretor de fotografia do filme – Mauro Pinheiro Júnior – nos extras do DVD (2006). Ali, ele afirma que o caminhão de Johann é ou está em, pelo menos, sessenta por cento dos

¹⁸ Entrevista com Marcelo Gomes no *making of* que consta nos extras do DVD lançado em 2006.

planos; por isso houve um trabalho diferenciado no que tange à construção deste veículo pela equipe de filmagem:

Como desenhar esse caminhão, o quanto esse caminhão falava, e a gente partiu do conceito de que esse caminhão trazia a novidade, trazia também a coisa da globalização mercadológica, trazia também uma pessoa de outro lugar, um alemão, no meio da 2ª Guerra, com alguns implementos tecnológicos que estavam acontecendo na Alemanha, ele estava numa empresa alemã que estava se instalando nesse momento no Brasil. (2006)

É muito provável que o caminhão seja o personagem principal da película, já que é sempre em torno dele que toda a trama se desenvolve, é a partir de seu movimento que o sertão se descortina e a câmera de Marcelo Gomes está sempre usando-o como referência: “Então a gente tem uma diferença clara entre o caminhão – os seus materiais, as suas texturas e as suas cores – e o universo por onde ele caminha. Apesar disso tudo, tínhamos que criar um sentido harmônico. O caminhão é o grande lugar do filme e a câmera está sempre em relação ao caminhão” (PINHEIRO Júnior, 2006). Em outras palavras, o jogo de cores proposto pelo trabalho fotográfico traduz a contraposição harmônica entre o espaço do sertão e o espaço do caminhão, inscrevendo-os como duas instâncias em constante diálogo. Ao ambiente inóspito do lado de fora do veículo opõe-se um mundo diferenciado e inovador dentro dele.

O rádio é um objeto representativo desta inovação. Companhia única de Johann a princípio, o artigo tecnológico é um importante signo da globalização oferecida pelo caminhão. Como veremos adiante, é através dele que os viajantes entram em contato com o mundo fora do sertão e atualizam-se sobre os acontecimentos de seus interesses. Ella Shohat e Robert Stam interessam-se pelos meios de comunicação eletrônicos como peças fundamentais da pós-modernidade e compreendem que:

Os meios de comunicação têm um papel na formação da identidade na era pós-moderna. Ao entrar em contato com indivíduos nunca vistos,

os consumidores dos meios de comunicação eletrônicos podem ser afetados por tradições com as quais não possuíam qualquer ligação anterior. Desse modo, tais meios podem mostrar outras culturas como normais ou exóticas, e podem até mesmo forjar comunidades e identidades alternativas. (2006, p.453)

A partir desta afirmação, entendemos a relevância do rádio para a experiência cultural das personagens. Nesse sentido, as ondas transmitidas ao personagem (e depois a Ranulpho, quando este passa a fazer parte da viagem) levam outros universos ao seu contato. Isso fica claro já no fim do filme, quando o alemão descobre – pelo rádio – a possibilidade de ir embora para a Amazônia. A Ranulpho, essa aproximação com outras culturas se dá não apenas pelo rádio, mas por todas as informações contidas dentro do caminhão, uma vez que, para o sertanejo, tanto o rádio potente quanto o cinema, as aspirinas, os mapas e a comida enlatada de Johann são novidades que ele passa a consumir.

Ainda sobre o rádio, o fato de estarem atentos às informações trazidas por ele revela que o aparelho é mais do que meio de entretenimento ou recurso para remediar a solidão da estrada. Sua função consiste em conectar os personagens ao contexto global, o que sustenta a ideia de que o mundo, mesmo em 1942, já necessitava de uma efetiva comunicação: “No que concerne à pós-modernidade nascente, é a tecnologia que favorece um verdadeiro reencanto do mundo.” (MAFFESOLI, 2004, p. 31)

Também a trilha sonora da sequência em questão apresenta-se por meio do rádio. A música *Serra da Boa Esperança* parece servir como único alento na difícil viagem de Johann:

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,
Bem 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
Um 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 olhar
Adeus!

A composição aponta para um sentimento saudosista com relação à terra, questão problematizada em todo o filme, uma vez que assistimos a dois personagens centrais que – cada um a seu modo – sofrem as vicissitudes do deslocamento, da desterritorialização. Contudo, se a canção escrita em 1937, trata das saudades da terra, de uma nostalgia com a perda da identidade fornecida pelo lugar de origem, não encontramos em nossos personagens esta mesma sensação. Johann parece-nos muito aliviado na condição de estrangeiro que – fugido da guerra em que deveria lutar – acha sua travessia sertaneja muito curiosa e diferente de tudo o que já havia experimentado.

E Ranulpho, por sua vez, não mantém com sua terra natal uma relação amistosa que possa gerar semelhante afeto.

Transitar pelo sertão também é tarefa da protagonista de *O céu de Suely*. A segunda sequência do filme é toda recortada em pequenos planos nos quais temos *flashes* da viagem de Hermila de volta a Iguatu. Inicia-se com um *fade in* e um plano detalhe dos olhos de Hermila no canto direito da tela enquanto vemos à esquerda uma janela em que passam paisagens fora de foco. Sabemos por isso e pelo som de carro na estrada que a personagem se encontra dentro de um veículo em movimento. Após um corte observamos um bebê em PPP seguindo a paisagem pela janela, sentado no colo da mãe, de costas para a câmera. Novo corte e passamos a um plano geral (PG) do ônibus visto de frente vindo pela estrada. O céu muito azul com algumas nuvens cobre boa parte do quadro e o barulho de carros cortando a rodovia persiste. Voltamos para dentro do ônibus e vemos Hermila em PPP sentada no braço da poltrona mirando a estrada com um fone nos ouvidos. Alguns detalhes revelam um pouco de quem é de fato a protagonista desta viagem: uma mulher jovem, magra, muito simples no modo de vestir, de cabelo castanho escuro um pouco abaixo das orelhas e com uma franja pintada de loiro. Sua expressão é um misto de tédio e cansaço. Além do ruído do trânsito, há também o burburinho da conversa dos outros passageiros. Depois de outro corte, Hermila está sentada com o filho no colo e puxa a cortina da janela para se esquivar do sol. Rápido corte e temos agora a personagem fumando de pé em frente ao banheiro do veículo. Novo corte e novo PG da estrada com uma placa bem grande em que se lê “Aqui começa Iguatu”, seguindo-se de outros PGs que nos mostram a cidade de Iguatu amanhecendo.



Figura 6: O limite fronteiro de Iguatu: signos do trânsito em *O céu de Suely*

Novamente PG da estrada, agora com dois terços do quadro reservados à imagem do céu muito azul com poucas nuvens. Corte. O último plano desta sequência é um conjunto no qual o ônibus corta o quadro da direita para a esquerda, deixando alguns passageiros no pé da estrada; entre eles, Hermila e seu bebê. O céu continua tomando a maior parte do campo. Numa câmera frontal vemos Hermila atravessar a estrada e num corte, observamos este mesmo movimento pelas costas, quando percebemos que ela se dirige a um posto de gasolina. O som da sequência final envolve carros passando em velocidade e choro de criança.

O deslocamento característico do sujeito que vivencia a pós-modernidade apresenta-se nesta sequência de Karin Aïnouz sob os mais diversos signos de trânsito. Tal como o caminhão de Johann, o ônibus que leva Hermila a Iguatu é um dos elementos constitutivos de um cenário que traz à tona reflexões sobre os espaços fronteiros, os caminhos da errância e os percursos dos indivíduos desterritorializados. Dessa forma, ao apresentar-se como matéria de debate nas duas produções em questão,

estes elementos revelam que o cinema contemporâneo interessa-se em responder à pergunta formulada por Andréa França: “como pensar, no cinema, a fronteira, quando ela não se limita à linha pela qual um território se transforma em outro e tampouco se reduz à sua simples dissolução?” (2010, p. 220) As fronteiras são espaços muito mais complexos do que o mero limite que define onde um território começa e outro termina. Elas podem se constituir a partir de outros signos culturais que ampliam as experiências transformando-as em trocas dialéticas. No caso específico de Hermila, o trajeto do ônibus é a instância que divide os vários planos gerais da sequência entre o chão e o céu do sertão. Cada um desses espaços tem sua significação no complexo mundo que a personagem procura apreender. No chão de Iguatu nasceu a moça que está reiteradamente olhando para o céu na intenção de que suas poucas nuvens possam levá-la a outros lugares.



Figura 7: As duas paralelas recortadas pelo ônibus: o céu e o chão do sertão

Assim sendo, o ônibus e todos os signos que lhe são próximos – a rodovia, a paisagem em velocidade vista pela janela, a placa de trânsito que saúda o visitante, o

posto de gasolina – funcionam como indicações de que estamos diante de uma narrativa sobre deslocar-se, sobre seguir adiante. O próprio cineasta afirma¹⁹ que pretendia realizar um filme que fosse “sobre a sensação de ir embora”. Ele lembra ainda que geralmente o ato de errar pelo mundo é sempre muito masculino, ao homem é dada a liberdade de poder ir embora. Aïnouz quis inverter essa proposição e pensar em como pode ser a partida de um ponto de vista feminino. Durante todo o filme, a sensação de trânsito permanente continua forte, já que observamos, além das já citadas, outras imagens neste mesmo sentido: a rodoviária, os caminhões e caminhoneiros, a feira, o mercado, as motos e os mototaxistas. Todo este universo revela que a fronteira simbólica – recortada pelo ônibus – entre o chão e o céu da pequena cidade cearense é um espaço intercultural com capacidade para diversas concepções em constante tensão: “A interculturalidade no cinema tenta traduzir em imagens a experiência de viver entre duas ou mais culturas e sociedades diferentes, que concebem novas formas de pensar e de conhecimento.” (MOURA, 2010, p. 45).

Se o chão é uma das fronteiras delimitadas pelo movimento do ônibus quando este divide o quadro em duas linhas paralelas, o céu se configura como o outro espaço horizontal desenhado no plano. Em proporção maior do que a terra batida do sertão, o azul celeste compõe o cenário de forma fundamental, e a cidade de Iguatu, por ter essa especificidade, não foi selecionada deliberadamente. A escolha do local das filmagens passou por uma série de sensações e reflexões que são descritas por Karim Aïnouz no *making of* do DVD: “Iguatu era seco por todos os lados, era plano por todos os lados, era ocre a cor predominante, e tinha uma abóbada azul que era o céu.” (AÏNOUZ, 2006). Como veremos adiante, o céu será imagem carregada de sentidos tão

¹⁹ A afirmação de Aïnouz a que estamos nos referindo encontra-se no *making of* do filme disponibilizado no DVD lançado em 2006.

contrastantes quanto reveladores: “Iguatu tem muito dessa sensação de ter um personagem que mora num lugar onde o excesso de horizonte liberador, em determinado momento esse excesso de horizonte é quase aniquilador, é opressor” (AÏNOUZ, 2006). A personagem de Hermila estará, na maioria das cenas, em contato com o céu ou sendo exposta a ele, seja na postura reflexiva com que fuma um cigarro deitada na calçada, seja na metáfora das pipas presas aos fios de alta tensão. Mas estas imagens são fontes de reflexão mais adiante.

Seguindo a análise da sequência selecionada, torna-se relevante deter-nos em certos aspectos físicos da personagem que encontramos nesta viagem. Hermila é uma mulher muito jovem – saberemos mais tarde que ela tem vinte e um anos – e carrega além da bagagem, um filho, resultado de um amor intenso, como ela mesma se encarrega de descrever na primeira sequência da película.

O figurino da personagem revela, entre outras coisas, sua condição social: Hermila é uma mulher pobre. É possível observar que a convivência com esse figurino não foi um trabalho tão fácil para a atriz Hermila Guedes, que afirma²⁰ ter sido obrigada pelo diretor a despojar-se daquilo que Aïnouz denominou “sua elegância natural” para compor com mais verdade a moça simples que retorna ao interior do sertão depois de dois anos em São Paulo. Nesta caracterização, um detalhe não escapa aos olhos nem do espectador, nem dos outros personagens: o cabelo castanho, pouco abaixo da orelha com uma franja pintada de loiro.

Longe de ser apenas uma excentricidade deliberada, esta particularidade estética de Hermila encerra signos de uma vivência na metrópole que a diferencia de todos os

²⁰ A afirmação de Hermila Guedes a que estamos nos referindo encontra-se no *making of* do filme disponibilizado no DVD lançado em 2006

seus conterrâneos e expõe essa diferença em termos de uma identidade diversa, ou seja, temos – não só na perspectiva de quem assiste ao filme, mas dentro da própria diegese – uma personagem que remete a variadas experiências culturais praticadas em outros espaços, que não aquele em que agora ela se insere. A franja oxigenada, apontada com frequência por toda a comunidade e reconhecida como estranha ao contexto sertanejo, assume uma importância significativa. Hermila viveu na metrópole, conviveu com seus hibridismos culturais e estabeleceu certas conexões estéticas que lhe permitiam apresentar-se daquela forma, naquele lugar específico (São Paulo) com muita naturalidade. Porém, no espaço de experiência de Iguatu, aqueles signos estéticos não existem da mesma maneira, ou seja, não significam a mesma coisa. As conexões culturais no interior do Ceará, mesmo sendo igualmente híbridas, não são necessariamente similares às de qualquer outra região. Logo, o estranhamento diante da novidade é que se torna natural neste novo ambiente.

A sequência da volta de Hermila ainda pode oferecer outros indícios que relacionam a construção da personagem com a transitoriedade do mundo intercultural e global inscrito na pós-modernidade. Dois objetos emblemáticos da indústria cultural parecem servir como companheiros para nossa protagonista: o cigarro e os fones de ouvido. À primeira análise, observamos que estes utilitários estão presentes nos planos fechados da sequência, são artigos usados dentro ônibus, o que dá a entender que estamos diante da intimidade, no terreno recluso da individualidade.

Para além de significar somente uma forma de entretenimento (como o rádio de Johann), o uso dos fones de ouvido pela protagonista pressupõe uma experiência auditiva singular. Hermila ouvia música num aparelho que tanto pode ser um antigo

walkman, quanto um atualíssimo MP5²¹, não faz nenhuma diferença, uma vez que o que está em questão é tão somente a existência do objeto tecnológico enquanto utensílio que abre a possibilidade para a prática de uma atividade eminentemente individual e particular. A personagem ouve sozinha a trilha sonora que bem entender e não compartilha sequer com o público (poderia ser dado ao espectador o direito de ouvir o que Hermila ouve, se assim o diretor preferisse). Em suma, a facilidade tecnológica de um aparelho como este, produz comportamentos antes não imaginados e promove um outro conceito de comunicação, em que informações antes compartilhadas são agora selecionadas, ativadas e desfrutadas num nível extremamente pessoal e íntimo.

O cigarro, por sua vez, sempre foi uma fruição particular. Muito embora não seja uma regra obrigatória, fumar pertence àquele ramo de atividades cuja realização é solitária e em geral consolida um instante de relaxamento e reflexão em torno de si mesmo. Na contemporaneidade, é pública e notória a generalização do policiamento e da repressão sobre a prática do fumo. Estamos no âmbito do que se convencionou denominar “politicamente correto”. Contrariando as novas normas para o bem da saúde pública, vemos Hermila desfrutar de um cigarro no interior do ônibus, ignorando os dois avisos à sua direita. Numa atitude que revela com sutileza uma característica peculiar de sua personalidade, a moça segue na contramão da proibição, tomando apenas o cuidado de fixar-se diante da porta do banheiro aberta, nos fundos do ônibus. Podemos ler em seu comportamento fora do padrão, um indício daquilo que provavelmente caracterizará outras práticas desvirtuadas dos modelos habituais. A desobediência ao critério comum de não fumar no ônibus sugere que Hermila não se limita a padrões pré-estabelecidos; ou seja, a personagem parece possuir atitude suficiente para encarar possíveis

²¹ Não podemos identificar o aparelho na cena, já que o mesmo está atrás do encosto da poltrona de frente à Hermila

intransigências sociais e colocar-se em posição de desafio a instituições que julgar desinteressantes. Adiante, a personalidade determinada de Hermila, junto à sua coragem de enfrentar as convenções morais de Iguatu, levam-na a obter sucesso na árdua empreitada que impõe a si mesma.

Direcionando nossos olhares aos primeiros dez minutos de *Cinema aspirinas e urubus*, percebemos que eles nos dão a dimensão da dinâmica da viagem de Johann, que atravessa o sertão sozinho, apenas na companhia do rádio ou de alguns sertanejos que eventualmente cruzam seu caminho. A extrema luminosidade das primeiras cenas confere com o calor abrasador de que sofre o viajante (note-se que apenas nos dez primeiros minutos há uma cena em que Johann toma banho e outra em que um sertanejo – a quem o alemão pede informações – comenta sobre a quentura do clima).

Antes de encontrar Ranulpho, o alemão já havia tido contato com um sertanejo que caçava e com outro transeunte a quem pede informações sem obter resposta. Nestes dois momentos do filme, percebemos a singularidade da viagem do alemão e suas tentativas de relacionar-se com os habitantes da região. Estes, secos e duros como a vegetação e o solo da região, revelam sua pouca habilidade de comunicação aliada à sua espontânea rispidez.

Os dois encontros anteriores servem de ensaio para o surgimento de Ranulpho, tanto é assim que não há uma apresentação prévia do personagem e já o vemos pela primeira vez dentro do caminhão de Johann, a elipse pressupõe que Ranulpho tenha pedido carona.

A sequência consiste principalmente em primeiros planos (PP) alternados de Ranulpho (do lado da janela do carona) e Johann ao volante. Sentimos o balanço do

caminhão pela estrada esburacada, uma vez que a câmera se movimenta no ritmo dos homens dentro do veículo.

No primeiro PP de Ranulpho, que retira os olhos da paisagem e mira a parte de cima do painel do caminhão – em que observamos fotos e lembretes pendurados – nota-se uma câmera em plano ponto de vista (PPV) que se movimenta em panorâmica circunferenciando o teto do caminhão onde há uma espécie de rede em que se encontram pendurados alguns objetos como um jornal e um cantil. A panorâmica termina fixando-se no rádio, que se encontra atrás dos personagens. Um corte se sucede e temos Ranulpho em PP retirando os olhos do rádio e mirando seu interlocutor para iniciar o seguinte diálogo:

Ranulpho: – O moço veio de onde?

Novo corte e vemos Johann em PP olhando pela estrada ao volante:

Johann: – Eu sou da Alemanha.

Ranulpho: – Não, homem. Perguntei de onde o moço começou essa viagem, de onde o moço veio com esse caminhão, não de onde o moço é, viu?

Johann: – Comecei no Rio de Janeiro.

Novo corte e vemos Ranulpho no mesmo PP:

Ranulpho: – Eu vou pra onde o moço veio.

Johann: – Pro Rio?

Ranulpho faz um sinal afirmativo com a cabeça e acrescenta:

Ranulpho: – Tentar a vida. Cansei. Cansei dessa... desse lugar aqui. Esse buraco.

Alterna-se agora o PP de Johann, mas a pergunta é de Ranulpho:

Ranulpho: – O moço parece cansado, viu?

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

Novo PP de Ranulpho, agora com a cabeça encostada no braço em cima da janela, o olhar se perdendo pela estrada.

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

Johann: – O que disse?

Ranulpho: – Nada não. (cara de desdém)

Novo PP de Johann acendendo um cigarro

Johann: – Fuma?

PP de Ranulpho observando o alemão

Ranulpho: – Importado?

Johann: – Nacional.

Ranulpho: – Fumo não. Obrigado.

Novo corte. PP de Johan devolvendo o maço de cigarros ao lugar e PP de Ranulpho voltando a mirar a paisagem.

Iniciamos a análise da sequência acima atentando para a construção da relação de amizade entre os dois personagens, partindo da constatação de que sua singularidade se deve, essencialmente, à forma como se configuram os dois universos culturais distintos que entram em contato. À primeira vista, as diferenças pautam as tentativas de comunicação realizadas pelos dois homens, que se colocam, cada um do seu jeito, numa posição de cautela. Para Johann a dificuldade parece ser apenas linguística; o alemão não entende o significado da pergunta: “o moço veio de onde?”; da mesma forma que não compreende a crítica de Ranulpho ao seu lugar de origem. Este, um homem – como ele próprio se define – “de natureza meio azeda”, encara tudo e a todos com uma rude desconfiança, como se a relação com os outros fosse necessariamente um embate.

Contudo, apesar das notórias diferenças que marcam esse encontro, ele vingará e será transformador para as vivências de ambos. Sendo pautada primeiramente pela

desconfiança, pela incompreensão e pela troca de serviços²², a amizade se estabelecerá principalmente pelo contato com as inovações tecnológicas e com a possibilidade de interagir sobre as mais diversas situações que encontrarão pelo caminho:

Os modos pelos quais diferentes nações se agruparam em uma configuração mais rígida, através de laços financeiros e comerciais mais íntimos e por meio de um desenvolvimento cada vez maior da tecnologia, a fim de produzir meios de comunicação mais rápidos e eficientes (comunicação de massa, transportes, telefone, fax, etc.), bem como através da guerra, produziram maior densidade de intercâmbios. Houve um aumento da intensidade de uma ampla variedade de fluxos culturais, que torna os encontros transnacionais mais freqüentes. (FEATHERSTONE, 1992, p.128)

A descrição de Featherstone define a complexidade das relações entre as nações nos tempos de trocas globais pós-modernas. Se imaginarmos que a errância de Johann adentra o interior do Brasil no sentido de levar ao país as novidades de sua cultura (a aspirina e o cinema); se pensarmos que a partir do momento em que entra em contato com o alemão, Ranulpho vai alterar sua rota e estabelecer novas vivências em seu espaço, podemos concluir que, mesmo numa perspectiva particular, as observações do sociólogo inglês fazem todo sentido, sobretudo quando denomina este encontro de “*transnacional*”.

Ainda sobre esta sequência, não há como não atentarmos para o significado do Plano Ponto de Vista de Ranulpho, ao entrar no caminhão pela primeira vez.

²² Ranulpho propõe um acordo comercial com Johann: o alemão paga para que o sertanejo seja seu ajudante na travessia do sertão



Figura 8: PPV de Ranulpho: dentro do caminhão, o mundo se descortina aos olhos do sertanejo

O espaço do caminhão sob a perspectiva individual de Ranulpho merece considerações específicas. Lugar de convivência entre antiguidades e modernidades, o cenário fundamental do filme de Marcelo Gomes se locomove sobre quatro rodas e faz surgir diante do sertanejo toda sorte de novos objetos a que se reservam outros tipos de olhares, outras descobertas. O PPV de Ranulpho indica que estas descobertas serão realizadas dentro do universo híbrido que é o caminhão-cinema, espaço que condensa os signos do deslocamento, da conexão global e da transformação particular do sujeito.

O caminhão-cinema se configura ainda como um local em que os dois personagens se encontram suspensos de suas realidades – Johann longe da guerra e Ranulpho distante da crua miséria de seu território original, pois está em contato com a modernidade e rumo à metrópole. Esse espaço de suspensão parece ser construído por duas forças principais: as características singulares que o veículo possui e que contrastam com o mundo arcaico do lado de fora, e o poder das relações interculturais que se estabelecem dentro do caminhão, pelas trocas culturais entre os companheiros de viagem. Andréa França (2003) já havia percebido estes lugares suspensos no cinema

contemporâneo de cineastas como Radu Mihaileanu e Emir Kusturica, realizadores que trabalham com essa noção de errância, interculturalidade e transnacionalidade. Em *Trem da Vida* (Radu Mihaileanu, 1998) o veículo também é um espaço de suspensão, em que vida real e representação se confundem no sentido de uma resistência e uma sobrevivência. Assim como o subterrâneo de *Underground – Mentiras de Guerra* (Emir Kusturica, 1995) funciona, num nível imaginário, como um cenário protetor contra o terror do fascismo.

Em suma, o sertão de Marcelo Gomes se conecta ao mundo através do caminhão que transporta – além da “solução de todos os males”, a aspirina – o fascínio das novidades tecnológicas e os desejos de transformação dos personagens. O caminhão-cinema do alemão desertor abre, enfim, as portas do futuro para o sertanejo irascível.

Numa das primeiras cenas nas quais Hermila interage no espaço de Iguatu, podemos observá-la num plano de conjunto utilizando o orelhão mais à frente do quadro; e atrás, em profundidade, a casa da avó de Hermila colada a outras habitações. Atrás das casas, uma grande caixa d’água (que parece, pelo tamanho, abastecer boa parte da comunidade). Mais ao fundo, as pipas presas nos fios de alta tensão e o mesmo céu azul de planos anteriores.



Figura 9: No sertão ambivalente da pós-modernidade não falta água

Essa pequena sequência do filme de Karin Aïnouz ser examinada com atenção. Da mesma maneira que o signo do trânsito e da errância se presentifica a todo instante, outro elemento marcante em inúmeros planos é a imagem da água. Este plano de conjunto que nos serve de exemplo traz uma caixa d'água como objeto significativo de uma experiência diferente daquela que nos habituamos a enxergar no sertão do Brasil. A recorrência reiterada deste grande reservatório, que não passa despercebido nos planos em que está enquadrado²³, parece significar uma provável mudança de perspectiva no que concerne aos problemas do território sertanejo com a falta de água que sempre o caracterizou. Ao que se afigura, a contemporaneidade trouxe à região aparato técnico suficiente para resolver esta ausência, de tal forma que é possível constatar – a partir dos elementos dispostos na película de Aïnouz – que a discussão sobre a seca como

²³ A caixa d'água não está presente apenas neste plano descrito, mas em outros tantos planos gerais que revelam a paisagem da cidade de Iguatu.

obstáculo inexorável ao desenvolvimento do sertão não possui mais o mesmo sentido de outrora.

Se exigirmos um exame mais apurado destes signos presentes no filme, encontraremos uma variedade de imagens que nos levam a acreditar verdadeiras as afirmações acima. A geladeira, por exemplo, é um objeto constante nos planos que contemplam tanto o interior da casa da avó de Hermila, quanto o pequeno cômodo que compõe a moradia de Georgina. Ali, inclusive, na geladeira de portas escancaradas, veremos as duas personagens refrescarem-se contra o calor absurdo da região. Em outro momento também “dentro” da geladeira, Georgina consola Hermila e passa gelo em seu rosto, no intuito de aliviar as dores provocadas pelos tapas que levou da avó, quando esta descobre sobre a rifa. Há diversas cenas em que o bebê de Hermila se diverte tomando banho de banheira e a própria protagonista toma banho e bebe muita água, numa referência ao clima pouco ameno de Iguatu. Todas estas imagens podem ser lidas como uma proposta de abandonar a recorrente discussão em torno da escassez de água do sertão nordestino que compromete o desenvolvimento do território, ou seja, no sertão de Hermila há água em abundância e não é esta falta que impossibilita a vida da personagem ali. Numa tentativa de tentar compreender esse universo ambíguo, Felipe Bragança, co-roteirista e assistente de direção do filme, descreve um belo parágrafo sobre os fragmentos do sertão dispersos em movimentos inexplicáveis:

Uma falta que vai além do material, do dinheiro, de empregos, de futuro – mas um pulso doído que parece ser o tom nos olhos dos mototaxistas, das meninas bonitas que perambulam ouvindo Britney e forró eletrônico, nas praças escuras, nas vendedoras das lojas de televisão, no recepcionista do hotel, no gosto da comida sempre cheia de misturas, moídos e maionese. Um caos monótono. Uma monotonia que intui o caos. É tudo falso, fluorescente, é tudo verdadeiro. E a gente vai se impregnando dessa alegria iluminada por uma tristeza profunda – como aquela melancolia inevitável de se olhar o mar. (BRAGANÇA, 2011, p.2)

Para finalizar a análise que envolve os signos da água no filme de Aïnouz, reiteramos que o processo de globalização que se relaciona com os hibridismos próprios da pós-modernidade confirmam a convivência de antigas práticas culturais com a inovação própria das produções de nosso tempo: “Pós-modernidade? Sua definição poderia ser: *“A sinergia de fenômenos arcaicos com o desenvolvimento tecnológico”*” (MAFFESOLI, 2004, p. 22)



Figura 10: O sertão-mundo: Ranulpho segue adiante

As duas produções em questão encerram-se de maneira muito semelhante. Os personagens de Ranulpho e Hermila persistem na errância atrás de seus destinos. Ao esboçar um sorriso, o nordestino confirma para si a certeza de ser dono de sua trajetória, enquanto a moça de Iguatu – dentro do ônibus que a levará para “o lugar mais longe dali”, conforme decidiu ao comprar sua passagem – dá mais uma vez adeus à placa que define o limite de sua terra natal, confirmando que necessita romper suas próprias fronteiras.



Figura 11: Hermila atravessa a linha do horizonte

Tendo o céu como limite, nossos sertanejos do cinema contemporâneo não se amarram em ressentimentos, misérias ou revoluções perdidas. Num esforço de sempre seguir adiante, na procura – inexoravelmente eterna – de encontrar-se consigo ou com os fragmentos que melhor lhe definam. Estes personagens não mantêm as esperanças no encontro de um futuro, mas realizam-se na aventura do caminhar. Sabedores das palavras de Riobaldo, Hermila e Ranulpho devem concordar que: “o sertão não tem janelas nem portas”. (ROSA,1986, p.437)

4.2 Ser e estar no sertão: políticas e identidades

A primeira vez que Hermila sai para se divertir depois de seu retorno a Iguatu é retratada de forma bastante singular na sequência que se segue:

Plano geral da estrada, um céu azul anoitecendo e os postes de luz ligados. Os caminhões chegam até o posto ao som de um forró eletrônico da banda *Aviões do forró*. A música fica mais alta e vemos no corte Hermila em primeiríssimo plano (PPP)

balançando o corpo e a cabeça ao som da música. A câmera se movimenta numa rápida panorâmica de cima pra baixo revelando o corpo de Hermila e algumas pessoas ao redor conversando. A protagonista veste uma blusa muito curta de alças transparentes e uma calça colada ao corpo muito baixa em que se vê uma parte da calcinha. Novo corte e vemos num Plano de conjunto (PC), homens encostados ao lado de uma bomba de gasolina no posto. Novo corte e novo plano de conjunto de Hermila dançando ao lado de algumas pessoas dançando como ela e outras sentadas conversando e tomando cerveja. Alterna-se novamente o PPP de Hermila se movimentando ao som do forró e o plano de conjunto em que agora surge Maria aproximando-se para dançar com a sobrinha. Em novo corte temos outro PC no qual em profundidade observamos um caminhão aproximar-se e dele descer Georgina. Novo corte e percebemos em primeiro plano (PP) as duas personagens de pé na frente de um balcão, e Georgina chegando perto delas. É a primeira vez que a protagonista encontra aquela que se tornará sua amiga. Uma conversa acontece entre as três mulheres, e a câmera alterna o PP das mesmas, um PPP de Georgina e outro de Hermila, que bebe cerveja numa latinha. Neste último, a câmera se aproxima tanto que chega a perder o foco. Num outro PPP vemos a cabeça de Hermila de costas pra câmera atenta para outro ponto mais distante da festa. Ela se afasta das companheiras e vai em direção ao outro lado do posto, a câmera acompanha esse movimento num pequeno *travelling*, que em determinado momento se mantém fixo para contemplarmos a personagem indo ao encontro de um homem encostado numa moto. Saberemos mais tarde se tratar de João, um mototaxista com que Hermila já havia se relacionado antes de fugir para São Paulo e cuja presença é bastante significativa no decorrer da trama. Numa sequência de PPPs que alternam João e Hermila fitando um ao outro com olhares entre curiosos e maliciosos, João pergunta

pelo marido de Hermila e ela responde que ele chegará dentro de um mês. A cena termina com os dois personagens num PC encostados na moto.

O cinema nacional hoje é considerado pela maioria de sua crítica uma produção desprovida de debate político ou de preocupação social. Isso, segundo esta mesma crítica, é consequência tanto do contexto atual cinematográfico – que se preocupa em demasia com a estetização das imagens (como a do sertão) e com os números mercadológicos – quanto da vivência chamada pós-política que afirma a inexistência hoje de espaços de discussão para problemas desta ordem.

Para Ismail Xavier, o desinteresse político do cinema nacional dos anos 90 é um fato:

Ressalvadas as exceções de sempre, a relação de boa parte do cinema com a experiência social é tímida, pouco afeita ao que é polêmico e ainda em busca de soluções para o problema das relações entre linguagem, entretenimento, convite à reflexão e aproximação crítica às questões trazidas pela conjuntura. Há um esforço de elaboração das tramas e da psicologia das personagens, exercita-se mais a dramaturgia no sentido clássico, mas se canalizam os conflitos para o terreno da moralidade. (XAVIER, 2009, p. 115)

De acordo com o pensamento de Xavier, as vivências sociais não são mais frequentes nos nossos filmes da mesma forma que a polêmica também abandonou os espaços de discussão sempre encontrados no cinema. Não podemos cometer o equívoco de generalizar o juízo do estudioso, e ampliar sua crítica ao cinema realizado depois dos anos 2000 (caso das duas produções analisadas aqui). Aliás, percebemos ao longo de nossas investigações uma dificuldade substancial no sentido de encontrar críticas consistentes aos filmes brasileiros realizados na última década. De qualquer forma, as considerações de Ismail Xavier não correspondem àquilo que observamos no filme de Karim Aïnouz de onde retiramos a sequência acima, que, quando analisada, parece indicar outras perspectivas de debate em torno do que é a prática política hoje. Seja pelas considerações de Chantal Mouffe (1993) já expostas anteriormente, pelas questões

que envolvem a noção de identidade como propõe Z. Bauman (2000) ou pela proposta de pensarmos a biopolítica de Foucault de uma forma singular, o filme *O céu de Suely* pode revelar proposições dignas de atenção.

O caso de Hermila afigura-se singular por trazer à tona uma vivência individual que se coaduna com questões de interesse da coletividade. Nos tempos atuais, este cenário não é pouco habitual e Giddens nos revela isso:

É cada vez mais visível que as escolhas de estilo de vida, no contexto das inter-relações local-global, fazem surgir questões morais que não podem ser simplesmente postas de lado. Tais questões clamam por formas de envolvimento que novos movimentos sociais pressagam e ajudam a iniciar. A “política-vida” – que cuida da auto-realização humana, ao nível de indivíduos e coletivamente – surge da sombra que a “política de emancipação” projetou. (GIDDENS, 2002, p.16)

É interessante notar que, se por um lado, Xavier contrapõe o terreno da moralidade com a experiência social e a polêmica, o oposto ocorre na perspectiva de Giddens, uma vez que, para ele, estamos diante de uma nova forma de realizar política, forma esta que envolve o que ele denomina “política-vida” e que também não ignora as questões morais. Norbert Elias acrescenta que o embate entre o indivíduo e sua posição na sociedade sempre existiu, assim como a ligação íntima entre uma coisa e outra, e isso nunca foi motivo para julgar a prática política com descrédito: “Há uma clara ligação entre os abismos que se abrem entre indivíduo e sociedade, ora aqui, ora ali, em nossas estruturas de pensamento, e as contradições entre exigências sociais e necessidades individuais que são um traço permanente de nossa vida”. (ELIAS, 1994, p. 17)

O exemplo de Hermila aparentemente elucida algumas questões propostas acima. Desde esta sequência, já podemos inferir que a personagem possui uma consciência definida do próprio corpo, e essa pode ser uma chave para enxergamos em Suely – nome que a protagonista escolhe dar a si mesma, no momento em que decide transformar suas perspectivas – um indivíduo que modifica sua condição de oprimida

diante de um biopoder, para, em resposta a ele, tomar para si o direito de agir sobre seu próprio corpo a seu favor. Quando Hermila decide rifar-se no intuito de escapar de uma vivência que já não tolera, emancipa-se e escapa do ressentimento – muito presente no cinema nacional dos anos noventa. Segundo o próprio Xavier em entrevista:

Em "O Céu de Suely", a protagonista aceita a experiência limite de rifar o seu corpo para viabilizar a sua liberação; ela não se desenha como a boa alma disposta a sucumbir em nome da pureza, do amor perdido ou do retorno nostálgico à ordem familiar. Seu ciclo de vida na pequena cidade compõe o entreato, a digestão da experiência que, por fim, a libera. (XAVIER, 2011, p.01)

Em Hermila, o domínio de seu próprio corpo, a substância mais individual do ser humano, revela uma mulher consciente de seu lugar no mundo e de suas possibilidades de emancipação. Na sequência descrita, a panorâmica de cima pra baixo sobre o corpo da protagonista pretende revelar este sentido emancipatório de suas ações, refletido na própria sensualidade da cena. Os primeiríssimos planos consolidam essa posição marcante da personagem, que se afasta da câmera quando quer, como no momento em que percebe João encostado na moto ao longe. Quando quis, Hermila desistiu de esperar o pai de seu filho, da mesma maneira como decidiu envolver-se com João e dele se desligar, e por fim, igualmente quando decide rifar-se.

A sequência também proporciona o primeiro contato de Hermila com os personagens que farão parte de sua vivência em Iguatu. Além da tia, com quem a mulher estabelece uma relação muito afetuosa, observamos pela primeira vez a figura de Georgina, a prostituta com quem Hermila cria uma forte amizade e por fim, João, um provável amor do passado. Estas três pessoas representam para a personagem central, cada uma das possibilidades de permanência no sertão. A sobrinha pode seguir os passos de tia Maria, que vive enredada entre o trabalho informal de mototaxista e os cuidados com a mãe já não tão jovem. Hermila pode levar a vida de Georgina, fazendo ponto no posto de gasolina onde angaria os fregueses caminhoneiros. Por fim, a última

oportunidade estaria na disponibilidade de João, cuja paixão possivelmente resultaria numa vida em comum.

Porém, como afirmamos acima, Hermila é dona de sua própria vontade e possui coragem suficiente para agir em nome do desejo de ir embora. Esta atitude, mesmo sendo uma solução individual, gera transformações de outra ordem, e não deixa de ser exposta como política, na medida em que sua atitude movimenta a comunidade e traz para a ordem do dia debates como a construção de posições identitárias marcadas:

(...) os filmes dos anos 80 e 90 utilizam a câmera como um monitor das esferas sexualizadas dos gêneros nos espaços domésticos e pessoais, vistos como partes integrantes, mas reprimidas, da história coletiva. Esses filmes revelam um certo “ceticismo” em relação às metanarrativas de libertação, mas não abandonam necessariamente a noção de luta pela emancipação. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 404-405)

As relações sociais se estabelecem agora pelo viés da diferença, as quais se configuram diametralmente, ou seja, no caso de Suely, a transgressão da rifa determina – pelos habitantes locais²⁴ – sua condição *outsider*. Observamos, entretanto, que esta sempre foi a posição de Hermila desde sua chegada de volta à cidade. O cabelo diferente, com a franja oxigenada, já indica este lugar diferente: “isso sugere que a ordem social é mantida por meio de oposições binárias, tais como a divisão entre “locais” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*). A produção de categorias pelas quais os indivíduos que transgridem são relegados ao status de “forasteiros”, de acordo com o sistema social vigente, garante um certo controle social”. (WOODWARD, 2004, p.46)

Woodward analisa com propriedade esta relação identitária marcada pelos indivíduos de uma comunidade. A noção de pertencimento passa pelo crivo daqueles que já estão estabelecidos; ou seja, cada pessoa em particular é avaliada pelo grupo no

²⁴ Hermila passa por toda sorte de agruras para vender a rifa. É expulsa do mercado, é agredida pela vendedora de roupas e é expulsa de casa pela avó.

sentido de determinar se é possível que a mesma seja inserida. Neste caso, fica evidente que o problema das identidades se inscreve a partir das tensões entre o individual e o coletivo, de que fala Norbert Elias:

E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e nada mais, que chamamos “sociedade”. Ela representa um tipo especial de esfera. Suas estruturas são o que denominamos “estruturas sociais”. E, ao falarmos em “leis sociais” ou “regularidades sociais”, não nos referimos a outra coisa senão isto: às leis autônomas das relações entre as pessoas individualmente consideradas. (1994, p. 23)

Em outro trecho da película de Aïnouz, encontramos Hermila e Maria conversando no portão da casa de Georgina. A tia foi levar algumas roupas para a sobrinha, que está morando com a amiga por ter sido expulsa da casa da avó. Diante da impossibilidade de persuadir Hermila a desistir da rifa, Maria decide apoiá-la secretamente. A protagonista então a convida para irem embora da cidade juntas, ao que a tia recusa prontamente: “– Não largo minha mãe por nada nesse mundo. Nem venha você com suas doidices.”



Figura 12: Maria entre grades: “*Não largo minha mãe*”

A posição cenográfica das duas mulheres é reveladora de importantes significados. Tia e sobrinha mantêm o diálogo entre o portão da casa de Georgina, e desde que chega, Maria se posiciona do lado direito do quadro, que permanece nesta configuração durante toda a conversa, com pouquíssimas alterações. O que importa dizer é que mesmo que a câmera se movimente (o que acontece com raridade nesta sequência), as atrizes permanecem fixas em suas marcações: Hermila do lado da grade e Maria sob a sombra da mesma.

A leitura desta imagem aparentemente casual concentra-se na divergência de posições identitárias entre as duas mulheres. Enquanto Hermila – jovem mãe solteira que, ao retornar a Iguatu, descobre não pertencer mais àquele lugar – mantém na decisão irremediável de ir embora; sua tia afirma, exatamente nesta cena, que não pode fugir das convenções familiares que lhe impõem o convívio e o cuidado com a mãe já idosa.

Notamos também que Maria, por estar enredada nas práticas sociais da comunidade em que vive, também julga a posição de Hermila “fora do lugar”. Por isso, considera que o desejo da sobrinha de sair de Iguatu é “doidice”.

Em suma, a sombra das grades desenhada no corpo de Maria demonstra que, diferente da sobrinha – que se liberta das forças biopolíticas que lhe aprisionam e se torna senhora de sua própria condição política e existencial – a tia permanecerá fechada pelo poder das tradições que emanam da convivência familiar, seguindo assim, seu modo de estar no mundo, seus afetos e seus horizontes de expectativa, que não são tão errantes quanto os da sobrinha. É preciso atentar também para o fato de que Hermila sofre as consequências de sua escolha quando não consegue negar o filho para a avó, deixando aos cuidados dela em Iguatu. De alguma forma, a protagonista estará presa no interior do Ceará:

Assim, cada pessoa singular está realmente presa; está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que a prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. (ELIAS, 1994, p.23)

Conforme afirmamos anteriormente, as imagens das pipas presas aos fios de alta tensão merecem considerações à parte. Apesar de não estarem relacionadas diretamente com a diegese do filme – e talvez justamente por isso – esses pequenos planos não estão ali inseridos por acaso.

Dois planos-detalle de esqueletos de pipas à deriva num céu muito azul se sucedem após a conversa de Maria e sua sobrinha entre as grades da casa de Georgina. Ao final do diálogo, a tia afirma que a avó de Hermila espera que ela retorne ao lar. Esta sequência se passa à noite, e logo depois as pipas estampam-se no quadro muito azul da manhã do sertão. O plano posterior revela, então, Hermila dormindo com tranquilidade não mais na casa da amiga. Logo, as pipas serviriam à diegese apenas como sinais elípticos temporais. Contudo, ainda que não signifiquem nada mais dentro da construção da trama, a recorrência desta imagem em outros planos leva a crer que há outras leituras possíveis.



Figura 13: Rabiolas em movimento no céu do sertão: imagem emblemática de Suely

Essa câmera, que pode ser considerada uma subjetiva indireta livre aos moldes de Pasolini (1972), parece indicar que estamos diante de uma ambivalente metáfora. Por um lado, os restos de rabiolas resultam de experiências mal sucedidas, voos por demais descoordenados para desviar dos postes de eletricidade, instalados por toda Iguatu. Os fios recobrem o céu e estão sempre ratificando para a cidade sua condição de modernidade. A rabiola é parte fundamental na estrutura do objeto, é o recurso responsável por permitir que a pipa levante voo, ou seja, sem essas franjas dependuradas, o brinquedo perde sua função. O que concluímos desta imagem é que, mesmo aprisionada e relegada ao esquecimento, a pipa teima em manter-se em movimento.

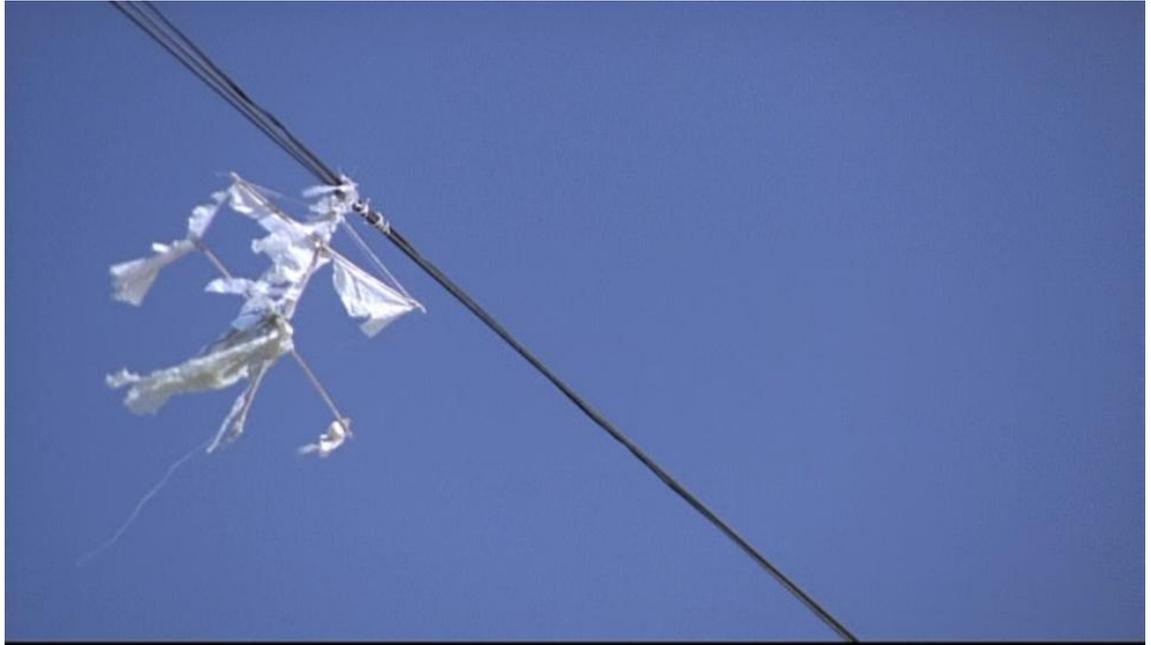


Figura 14: Esqueletos de pipas no azul celeste: ambigüidade

Hermila vive a contradição destes esqueletos pós-modernos, frutos da combinação híbrida entre a antiga brincadeira de fazer voar uma armação de papel e o confortável e destruidor universo da eletricidade. Por serem tão incontroláveis como Suely, as pipas insistem em continuar o voo, mesmo sabendo-se aprisionadas nos convencionais fios elétricos que cercam toda cidade. No sertão-mundo das pipas, Hermila se aproxima delas na resignação com que encara seus limites e no desejo obstinado de continuar a voar.

Para refletirmos sobre as formas de ser e permanecer no sertão de Johann e Ranulpho, selecionamos a sequência em que os dois viajantes fazem uma pausa pelo caminho para almoçarem juntos. A sequência inicia-se com um movimento de câmera que sai de um Primeiro Plano (PP) de Ranulpho e mostra Johann entregando um garfo para o carona. O enquadramento sai do rosto do sertanejo e mostra em PP as mãos dos dois homens se cruzando quando Ranulpho recebe o garfo das mãos de Johann. Depois que Johann entrega a comida enlatada para o nordestino, a câmera volta a fixar-se neste

em PP que come ao som do rádio do caminhão. Há um corte e vemos Johann em PP também almoçando:



Figura 15: A partilha dos garfos – construção de uma amizade

Johann: – Olha, eu não posso lhe pagar mais do que 800 mil réis.

A câmera passa, sem cortes, do PP de Johann ao PP de Ranulpho com a boca cheia e uma expressão sutil de contentamento. Porém, responde:

Ranulpho: – 800, é? Vou aceitar somente pra ajudar o moço na viagem, viu?

A câmera volta ao PP de Johann sem cortes, mas a pergunta é de Ranulpho:

Ranulpho: – Qual é o negócio do moço?

Johann: – Medicamentos

Ranulpho: – Qual é o remédio?

Johann: – Se chama aspirina. Já ouviu falar?

Novo movimento de câmera, PP de Ranulpho: – Vi o nome escrito ali.

Corte. Agora PP de Johann explicando:

Johann: – É novo. Ácido Acetilsalicílico

Corte. PP de Ranulpho, sarcástico: – Se ajudar a matar a fome desse povo aí, o moço vai é fazer dinheiro.

Corte. PP de Johann, curioso: – Como se chama você?

A câmera acompanha Ranulpho, em PP: – Ranulpho. E o seu mesmo, como é que se diz?

A câmera se movimenta, sem cortes novamente, e fixa-se em Johann em PP:

Johann: – Johann.

Ranulpho: – Podia repetir?

Johann repete duas vezes. Depois balbucia algo em alemão, ao que Ranulpho pergunta:

Ranulpho: – Quê?

Johann: – E o seu? Repete de novo.

Corte. Ranulpho pronunciando devagar: – Ra-nul-pho

Johann: – Você é sempre assim?

Ranulpho: – Assim como?

Johann: – Assim, assim ácido.

Ranulpho: – Podia explicar?

Câmera se movimenta e vemos PP de Johann com cara de desânimo:

Johann: – Não...

Corte. Ranulpho no mesmo PP olha Johann com desconfiança. Outro corte e vemos o mesmo PP de Johann comendo e olhando pra frente. Continuamos ouvindo o rádio e agora a câmera foca um sertanejo em plano americano caminhando pela estrada com uma enxada nas costas. Para finalizar a sequência, a câmera acompanha numa panorâmica o percurso do homem que segue adiante, e escutamos Ranulpho fora do quadro:

Ranulpho: – Esse rádio aí é uma potência, né?

Nossa análise inicia a partir da primeira imagem da sequência, em que a câmera perfaz um caminho que inicia no rosto do sertanejo e vai até suas mãos recebendo das mãos do alemão um garfo. Encontramos, então, os dois personagens numa pausa para o almoço: “Na análise de Lévi-Strauss, a comida é não apenas “boa para comer”, mas também “boa para pensar”. Com isso, ele quer dizer que a comida é portadora de significados simbólicos e pode atuar como significante”. (WOODWARD, 2004, p. 44)

O detalhe do cruzamento dos talheres remete a duas questões principais: a sugestão prévia de que ali se inicia uma amizade – que veremos mais tarde tornar-se realidade – e o primeiro contato efetivamente subjetivo entre os viajantes. A comida compartilhada é uma prática cultural que na maioria das sociedades é reconhecida como um momento de comunhão, de construção de vivências em diálogo mútuo. Comer junto é, na maior parte das vezes, estar junto de fato. Neste caso, a parada para o almoço dos personagens significa que, além de animados para compartilhar suas experiências, os dois homens colocam-se à disposição – como veremos ao longo do filme – de começar uma relação mais próxima, uma amizade.

Nesse sentido, o almoço é também espaço do coletivo e, por isso, lugar de construção de identidades. Seguindo essa observação, notamos também que não só o talher é oferecido a *Ranulpho*, como também a comida de *Johann* é partilhada; e a questão da mesma ser enlatada também nos importa na medida em que percebemos um contraste entre duas vivências distintas. Para o nordestino, a comida enlatada – signo da modernidade e da globalização – não é um hábito, é algo distante de sua convivência comum. Por isso mesmo, depois de um tempo seguindo viagem, *Ranulpho* reclama da comida oferecida pelo alemão e pede-lhe que pare em algum lugar para almoçarem uma “comida de verdade, comida de panela”. Em contrapartida, *Johann*, mesmo se

disponibilizando a fazer a vontade do companheiro, não se sente bem quando come carne de bode, e afirma que “o gosto é forte”. As atitudes de ambos são, então, mostras da troca de experiências culturais a que estes personagens são submetidos, práticas que transformam seus modos de ser e estar no mundo, e por consequência, suas identidades.

Talvez, o que mais chame a atenção em todo o filme de Marcelo Gomes é a natureza improvável da amizade entre os dois personagens. E é justamente por causa dessa estranha combinação que as questões identitárias sejam tão marcantes. De qualquer forma, é preciso ter em mente que a construção de quaisquer identidades passa necessariamente pela mistura de práticas culturais as mais diversas, como fala Shohat e Stam acerca da forma híbrida como uma nação se manifesta culturalmente:

(...) todas as nações são heterogêneas, ao mesmo tempo urbanas e rurais, masculinas e femininas, religiosas e seculares, nativas e imigrantes, e assim por diante. A visão da nação unitária abafa a “polifonia” das vozes sociais e étnicas que constituem uma cultura heteroglota. (...) Mas muitas vezes os símbolos nacionais mais prezados são indelevelmente marcados pelo estrangeiro. As práticas culturais vistas como tipicamente brasileiras, por exemplo, têm origem em outros locais: as palmeiras vieram da Índia, o futebol da Inglaterra, o samba da África. Recentemente, estudiosos têm examinado os modos através dos quais a identidade nacional é mediada, textualizada, construída, “imaginada”, assim como as tradições valorizadas pelo nacionalismo são “inventadas”. (2006, p.401)

Outro ponto importante desta sequência diz respeito ao modo como os sujeitos se apresentam. As dificuldades de compreensão advêm tanto de ordem lingüística quanto do contraste entre as culturas de ambos. Os dois viajantes têm dificuldade de compreender a fala do outro, e pedem para repetir os nomes. Essa distância lingüística expressa o grande espaço existente entre as duas formas de vida: o estrangeiro e suas inovações tecnológicas advindas da esfera global, e o nordestino e a convivência com a dureza do sertão impiedoso. A viagem e a amizade vão diminuir e ao mesmo tempo transformar as fronteiras entre estes dois mundos, de forma que os personagens

conseguirão, ao fim da jornada, transitar entre os universos que outrora desconheciam.

É o que afirma Andréa França sobre os filmes que expõe essas relações interculturais:

A fronteira aqui é o traço que separa imagem de si e imagem do outro, permitindo o autorreconhecimento e a construção do sentimento daquilo que é comum e daquilo que não é; a fronteira nesses filmes é a linha que demarca o que é idêntico, limitando um conjunto de valores e crenças. É também o lugar de transição para o diferente, sugerindo tramas narrativas e afetivas em que o movimento entre a imagem de si e do outro (cultural, nacional) é bem demarcada, estando elas confinadas a uma referência estável, homogênea. (FRANÇA, 2010, p. 222)

A troca cultural leva Johann à Amazônia e conseqüentemente à sobrevivência²⁵, enquanto Ranulpho segue viagem no caminhão que lhe forneceu todo o contato com o globo e que lhe levará à vida que tanto almejou.

Sobre Ranulpho e seu desejo de fugir do sertão e de sua condição amarga como nordestino, a trajetória realizada com o alemão transformará não somente a natureza desse desejo quanto à forma de se reconhecer como sertanejo e de julgar o sertão. Desde a primeira aparição do personagem de João Miguel ouvimos suas considerações incisivas sobre seu lugar de origem e seus conterrâneos. O ajudante de Johann não perde a oportunidade de falar mal da sua própria região, e exclui a si mesmo do que ele chama de “gente pirangueira, mesquinha, do tempo do ronca”. Na sequência acima ele analisa ironicamente a venda das aspirinas e declara que os comprimidos deveriam matar a fome “desse povo aí”. Novamente ele se exclui da comunidade a que se refere, numa atitude declaradamente preconceituosa, ou seja, Ranulpho se recusa terminantemente a ser reconhecido como “este povo” e nega a identidade que seu território lhe fornece. Sua atitude, nesse início de trajetória, pode ser classificada como ressentida, de acordo com a definição de Marc Ferro (2009) e com o emprego que Ismail Xavier (2009) dá a alguns personagens do cinema brasileiro dos anos noventa.

²⁵ Johann foge para a Amazônia para não ser reconhecido como alemão, já que neste momento da trama, o Brasil declara guerra à Alemanha.

Contudo, teremos uma perspectiva de Ranulpho completamente nova no que diz respeito à percepção de sua identidade sertaneja quando observamos a sequência em que, vigiando o sono do companheiro de viagem – debilitado por uma picada de cobra – o nordestino conta sua história e revela suas expectativas:

Nesta sequência temos um PP de Ranulpho com Johann deitado ao fundo. Vários cortes em falsos *raccords* dão ideia de passagem de tempo e estagnação, já que estão parados para que o caminhoneiro precise descansar por conta do envenenamento que sofreu. Debilitado e vulnerável, Johann declara seu medo de morrer e pede que Ranulpho lhe conte uma história:

Ranulpho: – A única história que eu sei contar é a minha

Johann: – Conte essa. Deve ser melhor que a minha

Ranulpho: – É a coisa mais sem graça. Começa pelo nome da cidade que eu nasci. Se chama, com a licença da palavra, Bonança. Umás cinco casas, uma cruz no meio, uma viva alma, um sol de lascar. Um dia eu olhei pro lado, olhei pro outro e disse: “é hoje”. Arribei.

Novo corte em falso *raccord*. Ranulpho pergunta se o alemão está dormindo e como não obtém resposta, julga-se sozinho e continua sua história num solilóquio:

Ranulpho: – Penei, penei, penei mais cheguei lá... na capital. Quando a fome começou a bater, eu voltei, fiquei com medo de morrer de fome. Pensa que levar uma derrota nas costas é triste? Também, lá é assim: nordestino só serve de mangação. Juntava o povinho todo assim e ficava falando: “Fala aí de novo rapaz! Mais um paraíba... É verdade que você bota a peixeira debaixo das calças que nem cangaceiro? Você come calango, é?” Aí eu baixava a cabeça. Agora não, agora vai ser diferente. Eu nem cheguei lá e já é diferente. Agora eu vou chegar e falar com ele assim: “Como é, rapaz? Repita aí de novo. Calango? Como calango e o cu da sua mãe, filho-da-puta!” E

aí eu vou pegar a carteira de trabalho assinada com o emprego na fábrica da Aspirina e vou mostrar na cara dele assim, ó. No dia seguinte vou escrever uma carta pra minha mãe contando do novo funcionário da fábrica. E ela vai abrir e vai ler para todos os moradores de Bonança ouvir.

Dois mitos se desfazem no monólogo de Ranulpho: O primeiro deles se refere ao universo das belas narrativas orais do popular contador de casos, comumente relacionado à figura do nordestino repentista ou cordelista, presente com muita frequência na cinematografia do sertão.

O mito do contador de “causos” se desfaz por conta de uma questão ligada às mudanças nas formas de compreender o mundo, próprias da pós-modernidade. O narrador de agora não se interessa apenas em construir aventuras grandiosas ou casos extraordinários envolvendo os temas mais importantes da humanidade – como os mistérios da vida e da morte, a força do amor ou os limites do poder –, mas sua própria vida merece a mesma consideração. Suas experiências, mesmo que destituídas de grandes efeitos ou de glamourosas tramas, servem-lhe como matéria. Essa é uma característica das narrativas contemporâneas, que se interessam sobremaneira pelo banal, o insignificante, o absolutamente comum, sem desfechos monumentais. Nas tramas atuais prevalecem narrativas abertas, incompletas e fragmentadas, típicas da complexidade que compõe a vida do homem contemporâneo.

Se for válido acreditar em Norbert Elias (1994) quando relembra a todos que a sociedade é feita de indivíduos, podemos acrescentar que a história do mundo é a história de cada um, portanto à figura popular do contador de histórias é dado o direito de narrar suas próprias experiências e de criar ficção em torno de suas particularidades e singularidades. É isso o que faz Ranulpho, quando pensa que Johann está dormindo. Acreditando-se sozinho, o nordestino se sente livre e confortável para inventar uma

narrativa sobre uma suposta vivência anterior na metrópole. Depois disso, o personagem ainda fantasia a sua próxima estadia no Rio de Janeiro

O segundo mito desfeito é o nordestino caricatura, socialmente ingênuo, ignorante de sua participação política e de sua função econômica no país. Também freqüente nas produções cinematográficas brasileiras – principalmente aquelas que trabalham com o estereótipo e o pejorativo – o nordestino espirituoso, de sotaque engraçado, de peixeira na mão, se afasta bastante da personalidade de Ranulpho. Longe de ser bem humorado como é normalmente desenhado o nordestino comum, o personagem de João Miguel é um homem de forte personalidade, ranzinza, sarcástico e um tanto grosseiro. Contudo, é cômico de suas vivências e de seus horizontes de expectativa. Sabe, por exemplo, que sua identidade nordestina é uma marca definidora que o caracteriza de forma diferente daqueles que já estão estabelecidos na cidade grande. Essa consciência revela – apesar do preconceito declarado com relação aos nordestinos que encontra no caminho – que ele se inclui como tal, o que é uma ambigüidade dentro do próprio sujeito. Ranulpho é e sabe que é nordestino, sabe que isso o diferencia das pessoas que encontrará no Rio de Janeiro e conhece também as dificuldades que possivelmente esta diferença acarretará.

Porém, longe de continuar fechado em seu ressentimento, o personagem deseja encontrar os artifícios que farão com que seja aceito e reconhecido. Estas condições são da ordem do material, ou seja, Ranulpho espera pertencer à metrópole se angariar sua própria dignidade, a qual envolve uma vida social e econômica decente. O ajudante de Johann deseja ser cidadão, e essa é a face política de seu horizonte de expectativa.

A aspirina não é, para Ranulpho, apenas marca da globalização e da inovação tecnológica. Na visão do nordestino, o remédio funciona como um passaporte para a transformação social, para o reconhecimento do sujeito como cidadão participante do

mundo. No pensamento do personagem, a aspirina possibilita a entrada no mercado de trabalho e conseqüentemente na sociedade como um todo. Entrada essa que se daria com dignidade uma vez que teria assim condições econômicas e sociais para pertencer ao universo social comum a todo sujeito livre na cidade grande.

No monólogo transcrito acima manifesta-se ainda a consciência de Ranulpho para o fato de que suas expectativas somente serão realizadas no espaço da metrópole. O sertanejo distingue com clareza o sertão de onde deseja sair e a cidade de cujas oportunidades pretende agarrar. Assim, consciente das diferenças entre um e outro lugar, Ranulpho se situa no seu espaço de experiência:

Tal senso de pertença, as experiências comuns sedimentadas e as formas culturais que são associadas a um lugar, são fundamentais para o conceito de uma cultura local. (...) o conceito de cultura local é um conceito relacional. Traçar os limites em torno de um determinado espaço é um ato relacional que depende da configuração de outras localidades significantes, no interior das quais o indivíduo procura situar esse espaço. (FEATHERSTONE, 1992, p.131)

Para ter seu destino nas mãos, Ranulpho soube utilizar das modernidades disponíveis na viagem. A relação de amizade com Johann e os produtos culturais do caminhão-cinema serviram como impulsos no sentido familiarizá-lo com as novas práticas culturais exigidas pelo mundo moderno.



Figura 16: O Rio de Janeiro nas mãos de Ranulpho: o sertanejo agarra o próprio destino

Essa reflexão fica evidente quando relembramos uma sequência em que Ranulpho projeta a imagem do Rio de Janeiro em sua mão. A sequência inicia com um PP do nordestino manuseando o filme e o projetor. Ele liga o aparelho dentro do caminhão. Há um corte e vemos o personagem em primeiríssimo plano com uma expressão deslumbrada, e logo depois um plano detalhe da mão aberta de Ranulpho na qual vemos projetada uma paisagem do Rio de Janeiro. Uma música toca no rádio, o sertanejo ri e se emociona.

Entendemos este plano detalhe como o encanto de Ranulpho pela perspectiva de um futuro na cidade que lhe trará a dignidade almejada. O horizonte de expectativa de Ranulpho se materializa na projeção, propositadamente na mão do personagem. Ele quer romper as fronteiras da miséria que lhe oprime e ser cidadão livre. A descoberta do cinema para o personagem é a mola propulsora que dá a ele a força para ultrapassar essa fronteira e faz de Ranulpho um sujeito que possui seu destino (literalmente) nas mãos.

Assim como a rifa de seu corpo dá a Hermila sua emancipação, a descoberta do cinema e das outras novidades trazidas pelo caminhão de Johann dão a Ranulpho o conhecimento e a segurança de ir além. Ao final do filme de Marcelo Gomes, assim como as pipas no azul celeste de Suely, observamos urubus voando pelo branco do céu de Ranulpho. As fronteiras do sertão foram rompidas por Johann, que vestido de nordestino²⁶ segue sua aventura pelo interior do país. Também foram partidas pelo personagem de João Miguel, que segue adiante no caminhão-liberdade. E serão igualmente quebradas pelo espectador, ele mesmo um agente ativamente envolvido neste processo: “as representações da fronteira no cinema, ao projetar os corpos “para fora” do território identitário que os envolve, relacionando-os com lugares distantes, mas mentalmente próximos, permitem que cada espectador possa estabelecer conexões e comunidades de pertencimento imprevisíveis”. (FRANÇA, 2010, p.230)



Figura 17: O voo do urubu: errância e liberdade

²⁶ Para passar despercebido pela fiscalização do trem que lhe levará ao Amazonas, Johann pega uma roupa de Ranulpho e se veste como um sertanejo

A insígnia do voo que percorre os dois filmes analisados aqui – e o filme *Abril despedaçado* do qual já fizemos uma leitura – possui uma carga de significados especiais ao cinema brasileiro contemporâneo. A idéia de romper as fronteiras do sertão através dos voos de nossos personagens indica que os caminhos do sertão estão abertos e o sujeito que transitar por ele não possui mais a obrigação de chegar ao mar; se preferir, ele vai para a Amazônia; o que importa de fato é manter-se sempre no caminho. A travessia do sertão é, pois, muito semelhante a da vida, como reitera com sabedoria o errante Riobaldo: “Sertão sendo do sol e os pássaros: urubu, gavião – que sempre voam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe”. (ROSA, 1986, p.479).

4.3 Sentir o sertão: subjetividades e metaficção

A única imagem de Mateus, namorado de Suely, está na primeira sequência do filme de Karim Aïnouz, que tem um tratamento diferente de toda a película, tanto no que se refere à luminosidade quanto à escolha do tipo de filmagem em câmera Super 8. A luz estourada e a imagem granulada de uma câmera na mão que corre com os dois personagens e os descreve principalmente em *close-ups* e primeiríssimos planos nos revelam que estamos diante de uma história íntima, em que as particularidades daquele casal serão importantes para o desenrolar da trama. A música interpretada por Diana (reconhecida por ser uma cantora popular romântica do repertório denominado “brega”) dá o tom carregado de emoção à sequência e a narração em *off* de Hermila fala sobre a felicidade do amor e da gravidez. Toda essa caracterização da cena é envolta num clima

propositadamente subjetivo que nos remete às memórias, aos desejos e afetos da personagem, nos garantindo que teremos adiante a história de um drama individual.



Figura 18: Hermila e Mateus: o sertão no regime das subjetividades

A sequência descrita acima indica que o universo particular da protagonista de *O céu de Suely* é ponto de partida do filme, e por isso entendemos que o sertão brasileiro, outrora dado a totalidades e amplas revoluções, está descobrindo um novo modo de ser e estar no cinema nacional contemporâneo: o lugar privilegiado dos sentimentos.

Este lugar encontra na reflexividade cinematográfica (STAM, 2008) um modo de se fazer presente. Em outras palavras, o cinema que utiliza o próprio cinema como reflexão parece ser o espaço ideal para o surgimento de questões relativas às sensibilidades que desejamos apontar aqui.

No caso do filme estrelado por Hermila Guedes, constatamos que esta relação já ocorre nos primeiros planos. A imagem feita por uma câmera super-oito remete sempre ao mundo específico dos filmes de família, produções caseiras realizadas por indivíduos pertencentes ao ambiente do lar. Este tipo de filmagem também está ligada a comemorações ou momentos especiais; e mesmo que não sejam estes os casos, o que

ocorre é que – sempre que projetadas – estas imagem evocam uma situação ou acontecimento memorável e, por conseqüência, o próprio instante em que são novamente reproduzidas acaba por se tornar inesquecível. Esta deve ser uma característica de qualquer objeto que – seja ele o filme de família, a coleção de LPs, o álbum de fotografias, o livro de receitas – carrega em si as marcas de uma história: “O senso do lar é mantido pela memória coletiva, a qual depende de desempenhos rituais, práticas corporais e cerimônias comemorativas.” (FEATHERSTONE, 1992, p.132)

O uso de imagens de super-oito dentro de filmes de ficção já foi realizado anteriormente por Wim Wenders em *Paris, Texas* (1984). Neste caso, o filme caseiro aparece dentro da trama, no momento em que o personagem principal decide conquistar de volta o afeto do filho. Vemos a família reunida de frente à projeção rememorando os acontecimentos que se desnudam na tela. O pai e a tia se dispõem confortáveis no sofá enquanto o garoto, ainda ressabiado com o pai, permanece distante. O tio é quem opera tanto o projetor quanto a câmera nas filmagens. Por fim, rever a filmagem acaba por aproximar pai e filho, além de trazer à tona lembranças da mãe, numa conjunção singular da família. Em outros termos, pai e filho estreitam seus laços diante da presença projetada da mãe, o que podemos concluir que o filme dentro do filme possui a capacidade de transpor sentimentos.



Figura 19: O filme de família em *Paris Texas* (Wim Wenders, 1984)

Ocorre desta mesma forma no filme de Karim Aïnouz, com a única diferença que não conhecemos quem opera a câmera super-oito e não sabemos a procedência da projeção que se revela na tela inaugurando a película. Mas a questão principal consiste em examinar as particularidades destas imagens que estão na ordem do sensível.

Além de ligar-se às questões de memória coletiva analisadas acima, a sensação de conforto trazida pelo filme caseiro também é provocada pela constatação de pertencimento àquele pequeno universo. Também ao espectador é dada esta experiência: assistimos Hermila e Mateus com a impressão de sentir-se em casa: “pensar um sujeito que se engendra e se constitui na relação com a obra /filme, é partir do princípio de que não há um sujeito prévio, de que a subjetividade deve ser produzida como processo, como experiência estética, obra e sujeito em aberto”. (FRANÇA,2010, p. 227).

Percebemos assim, a estreita relação entre as subjetividades provocadas pela experiência cinematográfica e as inserções metaficcionais das produções em questão. O filme contido no filme maior traz à tona emoções e afetos que se inscrevem dentro e fora da tela. Quando assistimos ao filme caseiro de Hermila dentro da trama maior de Suely estamos nos relacionando intimamente com ela. A câmera transforma-se ela mesma numa sensibilidade que ultrapassa a fronteira entre sentidos reais e ficcionais, rompendo esta diferença e conciliando os dois espaços. Nesse sentido, novamente o cinema brasileiro contemporâneo nos remete ao cinema de poesia de Pasolini (1972).

Sentir o cinema e fascinar-se visualmente (FRANÇA, 2003) são conseqüências do fato de que as imagens em movimento não são apenas representação do real, mas elas principalmente criam realidades. O cinema, tanto quanto a língua, inventa vivências e modela as práticas culturais. Isso quer dizer que os filmes têm o poder de se transformar em mundos possíveis:

Por outro lado, a imagem do cinema, além de ser meio de revelação, marcou, transformou e subverteu completamente o real, moldando um mundo à sua imagem, ao inventar modos de amar, de sonhar, de desejar, de ser. Essa realidade plástica, cinética, experimentada funda a potência do cinema, sua fascinação, revelando um mundo (o nosso) tecido por redes, relações, artifícios, sempre modificáveis e por isso mesmo frágeis. (FRANÇA, 2010, p. 229)

Essa percepção se aproxima daquela ideia metaficcional exposta por Gustavo Bernardo, estudioso de Vilém Flusser, para quem o primado da ficção inverteu as posições entre a língua e a realidade, estabelecendo novos paradigmas. Utilizando a tese de Flusser (2007) de que a língua atravessa nossa existência rumando infinitamente para a criação de novas realidades, Gustavo Bernardo concebeu outra maneira de conceituar a ficção:

Para Flusser, a língua cria a realidade e a propaga em todas as direções, dificultando a apreensão da sua origem. A chamada

“natureza” existe, é claro: pedras, estrelas, chuva, árvores, fome, são fenômenos reais, sim – exatamente porque são palavras. As relações entre esses fenômenos e nós outros também são relações reais – porque elas formam frases. Para o filósofo, a realidade só pode ser real para nós se a soletrarmos primeiro: antes disso, apenas se balbuciam terrores inominados. A língua produz, contém e propaga a realidade porque a realidade em si é uma palavra, assim como “existência” e “existir” são palavras que retornam sobre as suas próprias pegadas. (BERNARDO, 2010, p. 25)

Continuando nosso percurso pelas reflexividades e metaficções, abrimos espaço para a análise de uma das sequências mais memoráveis de *Cinema aspirinas e urubus*.

A sequência da primeira exibição do filme-propaganda da aspirina inicia-se logo depois de Ranulpho – que estava ajudando Johann a montar os equipamentos para a projeção – fazer a seguinte pergunta:

Ranulpho: – Povo é cismado, pirangueiro, mesquinho, do tempo do ronca. Como é que o moço vai convencer eles a comprar um remédio novo com esse povo atrasado?

A sequência seguinte parece responder à questão de Ranulpho, já que revela todo o deslumbramento dos habitantes do vilarejo pelo espetáculo do filme projetado no meio da praça.

Em Plano de conjunto (PC), a câmera fixa um grupo de pessoas da comunidade local olhando para a tela. Luzes se acendem e ouvimos o barulho da moviola. Ouvimos também um burburinho de pessoas que parecem estar ansiosas. Depois do corte vemos um rosto em primeríssimo plano (PPP) de uma senhora muito velha olhando para a projeção. Novo corte.

Novo plano de conjunto em que a *steadicam* se movimenta por detrás dos espectadores e assistimos ao que eles vêem: uma projeção em que se lê: “O Brasil maravilhoso” e em seguida um mapa do país. Escutamos risadas de crianças admiradas com o novo atrativo. Outro corte.



Figura 20: O cinema vai ao sertão: o fascínio da imagem projetada

Outro PPP de um sertanejo que olha para a direita do quadro – onde sabemos que se encontra a projeção. Corte. Mais um PPP de outro espectador e uma mulher atrás dele. Mesmo fora de foco observamos claramente que ela sorri, também dirigindo o olhar à projeção fora do campo, do lado direito do quadro.

A *steadicam* volta a passear pelos espectadores e vemos na tela a projeção uma cachoeira. Há uma rápida panorâmica que também passa – da esquerda para a direita – pelos moradores do vilarejo concentrados no filme. Corte de novo.

Novamente um PPP de mais um sertanejo – dessa vez mais jovem – também com o olhar direcionado à apresentação. Logo depois um PPP da tela em que se projetam tomadas aéreas da cidade de São Paulo. Ouvimos o texto do filme – falado por uma voz de radialista – enquanto um menino em primeiro plano (PP) olha a tela:

“A cidade de São Paulo se apresenta aos olhos do forasteiro ainda pouco informado, como produto inequívoco de extraordinárias virtudes humanas.”

Uma câmera em plano ponto de vista (PPV) de Ranulpho olha todos por trás (como a *steadicam*). Continuamos escutando o filme:

“Nela se concentram, à primeira vista, os exemplos de disciplina, de pertinácia, de energia e de habilitação que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária missão civilizadora”.

Depois de novo corte, vemos Ranulpho surgir do canto esquerdo do quadro em PPP mirando a tela com um sorriso. Corte novamente.

Vemos um PC em que Johann está no centro do quadro manejando o aparelho enquanto algumas pessoas estão em baixo, fora de foco, sorridentes mirando a tela. A sequência continua alternando a *steadicam* que acompanha o filme com os espectadores – às vezes posicionando-se *over the shoulder* (OVS), e os PPPs dos sertanejos dando risadas ao assistirem à película.

Ranulpho também é enquadrado, mas a câmera acompanha seu movimento, às vezes em OVS, às vezes em PPV e também em PPP (como os moradores do vilarejo).

Em PP, Ranulpho pensa alto: “Danou-se! Pelo que diz aqui, isso faz vender Bíblia até pra Satanás, menino!

O último plano que vemos da projeção diz: “*ASPIRINA: o fim de todos os males*” – Mesmos dizeres pintados no caminhão.

A sequência termina num plano americano dos sertanejos comprando aspirinas de Johann.

Uma sequência como essa possui singularidades as quais examinaremos com atenção. Aqui, Ranulpho assiste pela primeira vez a um filme projetado, assim como todos os habitantes da pequena cidade. Sabemos que esta cena foi gravada em *Picote*, município do interior da Paraíba. Os figurantes são todos moradores do vilarejo, e estavam realmente assistindo à sua primeira sessão de cinema. Esta experiência –

relatada pela equipe de produção²⁷ – divertiu e emocionou a todos, estabelecendo um vínculo afetivo muito especial entre os realizadores do filme e os habitantes da região.

Acontece que, nesta sequência, Ranulpho não é apenas espectador do cinema, mas também operador do aparato técnico²⁸. Conhecedor da máquina, o ajudante de Johann se posiciona como o arauto da novidade tecnológica. Por isso, observamos que a câmera enquadra o personagem de João Miguel de várias formas. Ele observa os outros espectadores (quando temos um PPV), passeia entre eles (quando a *steadicam* é OVS), e sintetiza a experiência quando afirma que o cinema “faz vender Bíblia até pra Satanás” (nesse plano ele se enquadra em PP). Ao mesmo tempo, o nordestino é enquadrado em primeiríssimo plano, igual a vários moradores do vilarejo. Estes PPPs revelam as emoções dos sujeitos diante da tela. Estas sensações são captadas por uma câmera muito aproximada, indicando que se inscrevem como transformadoras de vivências pessoais. Diante disso, a relação entre o filme e o espectador é posta em debate, e como afirmam Shohat e Stam: “a participação da plateia modifica a experiência do filme”. (2006, p. 461).

Essa relação se estreita ainda mais quando percebemos que os espectadores do filme-propaganda recebem as imagens no próprio lugar a que pertencem e não na sala de cinema, expondo com mais evidência a distinção entre o lugar onde estão inseridos e o espaço para onde são levados pela película. No caso, vemos imagens de São Paulo, e um discurso carregada de apologia ao progresso e à modernização, coisas muito novas para o universo do sertão. Contudo, a função do caminhão-cinema itinerante é justamente a de romper as fronteiras geográficas e levar a globalização. A complexidade

²⁷ Informação retirada do *making of* presente nos extras do DVD de *Cinema, aspirinas e urubus*.

²⁸ Ranulpho aprende com Johann a mexer no projetor

que esse diálogo entre o moderno e o arcaico possui é tema de reflexão para Mike Featherstone:

(...) não se quer dizer com isso que os fluxos culturais intensificados resultarão necessariamente em maior tolerância e cosmopolitismo. Uma familiaridade crescente com “o outro”, seja através de relações face a face, seja através de imagens ou representações da visão de mundo e da ideologia do outro, poderá levar igualmente a um perturbador senso de imersão e envolvimento. (FEATHERSTONE, 1992, p.129)

Outro ponto de extrema relevância neste debate gira em torno do motivo maior da travessia sertaneja do caminhão-cinema. Estamos nos referindo às aspirinas e sua excepcional estratégia de venda. Essa discussão é outra face metaficcional do filme de Marcelo Gomes, já que o problema mercadológico do cinema também se insere na película. A propaganda-cinema que objetiva a comercialização das aspirinas no sertão de 1942 é um ponto de partida para a constatação de que a arte cinematográfica é um produto cultural que, como todos, se pretende vendável:

Não se pode esquecer que o cinema contemporâneo, como a arte de forma mais ampla, se dá hoje como produto de entretenimento reflexivo, operador de diferencial e de referência nas condutas de consumo tomadas como modos ou estilos de vida. Desejar obter resultados comerciais importantes é, neste sentido, um fato: o cinema contemporâneo está, mais do que nunca, integrado à lógica mercadológica e só existe na medida dessa integração. (FRANÇA, 2003, p. 124)

A frase espirituosa de Ranulpho significa que o nordestino compreendeu muito bem a estratégia comercial da fábrica de comprimidos. O sucesso obtido por Johann comprova que desde sempre o cinema teve sua vocação voltada para o comércio. Em suma, o cinema foi e sempre será negócio.

As relações que o cinema consegue estabelecer entre as realidades apresentadas na tela e a interação subjetiva do espectador exploram ainda questões de maior amplitude que o universo particular do sujeito. Isso quer dizer que, as emoções do

espectador diante da tela podem ter uma natureza muito complexa quando relembramos Norbert Elias e inserimos mais uma vez este indivíduo numa sociedade.

O curta-metragem de Wim Wenders em homenagem ao sexagésimo Festival de Cannes está inserido numa coletânea intitulada *Cada um com seu cinema* (2007) em que trinta e quatro cineastas declaram seu amor à sétima arte em forma de pequenos filmes de, no máximo, dez minutos.

O documentário *Guerra em tempos de paz* foi realizado num vilarejo chamado Kabalo, em meio ao rio Congo, em outubro de 2006. Assim como na produção de Marcelo Gomes, as imagens mostram um grupo de pessoas de uma comunidade pobre assistindo a um filme num espaço improvisado. A câmera de Wim Wenders detém-se nos espectadores e enquadra-os ora em planos de conjunto em que observamos os sujeitos reunidos de frente para a tela, ora estes indivíduos são dispostos no quadro de forma bastante aproximada, como comprovamos na figura abaixo.



Figura 21: Crianças assistindo uma sessão de cinema em Kabalo. (Wim Wenders, 2007)

Essa estratégia de aproximar a câmera serve – igualmente em *Cinema aspirinas e urubus* – tanto para indicar que entramos no mundo particular do personagem quanto para captar suas emoções com mais detalhamento. Nos dois filmes, os primeiríssimos planos retratam olhares fascinados, extasiados e apreensivos. Porém, um detalhe os diferencia: na película brasileira, os espectadores assistem a imagens reveladoras de um lugar e de uma vivência completamente diferentes daquilo a que estão acostumados. A metrópole São Paulo e as grandiosidades do mundo moderno são mostradas com o fascínio próprio que a noção de progresso daqueles tempos exigia.

Por sua vez, dentro da película do diretor alemão, o filme que os moradores de Kabalo assistem traz imagens que já fizeram parte da experiência de toda aquela comunidade: crianças e adultos veem, entre atentos e deslumbrados, um filme de guerra.

A singularidade deste acontecimento é constatada quando descobrimos que há apenas um ano aquela região livrou-se da exploração colonial que viveu durante um século, passou por trinta anos de ditadura militar e dez anos de guerra civil, no que resultou um total de cinco milhões de mortes.



Figura 22: Espectador apavorado diante de um filme de guerra.

A força dessas imagens é resultado da ambígua maneira como os espectadores vivenciam a realidade da guerra e sua representação fictícia na tela. A apreensão e a angústia diante da imagem projetada são tão marcantes que chegamos a nos questionar sobre a natureza dessas emoções. O que nos parece importante é responder à seguinte indagação: como é possível que sujeitos que tenham vivido realmente uma experiência tão devastadora quanto a descrita acima, ainda consigam se envolver de forma tão contundente diante de imagens que – aos olhos comuns – são apenas representações de guerra fictícia?

O que parece evidente nesta investigação condensa-se em duas formulações principais: a primeira é que não existe uma forma definida de avaliar a intensidade com que as imagens do cinema se revelam para seus espectadores. A segunda constatação é a de que o cinema é uma experiência tão ou mais real do que a própria realidade já vivida. Ou seja, a guerra se presentifica novamente ao sujeito no cinema, que tendo sofrido de fato os traumas dessa violência num passado – mesmo que não muito distante – experimenta a angústia da ficção como verdade, sem considerar que sua realidade tenha um estatuto maior na ordem de importância das sensações e das subjetividades. Assim, o cinema consolida-se como realidade possível, uma verdade que se descortina através da fascinação diante da imagem em movimento:

A narrativa cinematográfica é o próprio acontecimento: ela é errância (navegação) e encontro inacabado (o “não ainda”). Esta concepção de narrativa é importante não só porque ao analisarmos as narrativas dos filmes estaremos analisando o regime imagético a que pertencem, como também estaremos deixando de lado as idéias de representação e reconhecimento para “viver um evento em imagem”, ou seja, viver a experiência cinematográfica como encontro – precário -, como formas de espaço e tempo onde novas modalidades de mundo ocorrem e constituem-se. (FRANÇA, 2003, p.127)

A fruição da imagem e seus desdobramentos fazem parte do exame atento de outra sequência de *Cinema aspirinas e urubus* que selecionamos. A sequência em que

Jovelina, uma moça que pede carona a Johann, assiste a um dos filmes-propaganda das aspirinas começa com um plano geral do caminhão cortando o sertão, e logo depois um primeiro plano (PP) de Johann explicando como funciona o projetor de filme para Ranulpho. Depois do corte, escutamos o barulho do motor sendo ligado e vemos a sombra de Jovelina contra o pano branco estendido como tela improvisada no qual se projetam imagens. Johann se aproxima e senta-se do seu lado. Corte. Enquanto Ranulpho em PP observa o casal, passa-se a um plano de conjunto da sombra dos dois personagens assistindo à película. Depois de ouvir de Johann que o filme é romântico, Jovelina, em PP, explica porque discorda do alemão e acha o filme triste: “A gente começa a pensar na vida, e a pensar na vida da gente. Uma vida que devia ser assim: buscar a felicidade e mais nada. Cada vez que a gente procura acontece uma coisa errada.”



Figura 23: Para Jovelina, o filme traz questões sobre a vida

O cinema aqui também serve de suporte aos galanteios de Johann. No intuito de “criar um clima propício” para estar com Joselina, o alemão projeta o filme-propaganda e convida a moça a compartilhar consigo da fruição daquelas imagens, astutamente caracterizadas por ele como “românticas”.

A partir daí observamos Jovelina se dispor diante da tela como espectadora ativa, sua sombra desenhada na imagem projetada indica que a personagem adentra o universo cinematográfico e retira dele suas próprias conclusões e juízos de valor:

(...) seria preciso apontar qual é o lugar que esse cinema reserva ao seu espectador, situado diante de uma mise-en-scène que projeta e faz passar em uma tela muitas outras mises-en-scènes – os vários sistemas de representação – que alimentam a vida social e solicitam o trabalho ativo do sujeito, não apenas diante do filme, mas inscrito nele, capturado pelo fluxo das imagens (...) (FRANÇA, 2010, p.227)

A sensibilidade de Jovelina em contato com o filme permite-nos afirmar que existe uma dinâmica provocada pelo olhar participativo do sujeito e aquilo que se apresenta a ele. Ou seja, na contramão de propostas como as de Adorno (2000), – que prevê um indivíduo passivo diante das imagens que recebe – nossa visão de espectador é a de um agente interativo, que não se exime de se relacionar com as imagens:

Trazer a experiência do sujeito para o centro do debate significa dizer que o espectador habita esse lugar de passagem entre a obra e a realidade que ela traz à tona, mostrando a importância de um exame atento da dinâmica interna da obra, de sua força singularizante; dito de outro modo, as imagens do cinema não são apenas enunciados ou discursos, mas também práticas compartilhadas que, para se disseminar e atuar nas relações sociais, precisam oferecer ao sujeito um campo concreto de experiência. (FRANÇA, 2010, p. 227)

A experiência fílmica carrega em si a característica de adentrar o universo do sujeito que se embevece diante da tela. Fascinados pela realidade ali descortinada, o indivíduo também se desnuda. O cinema brasileiro contemporâneo que estamos investigando encontrou na relação entre filme e espectador uma outra possibilidade de reflexão que escapa da necessidade de estar sempre com os olhos voltados para questões totalizantes, como afirma Andréa França:

Sem rejeitar, portanto, o valor político do cinema brasileiro como abrigo e produtor de representações socioculturais, gostaria de enfatizá-lo também como lugar de experiência do sujeito espectador, onde imagens de hibridismo, de desenraizamento, de enfrentamentos com o desconhecido e imprevisibilidade operam um ponto de fuga nos discursos, um traço insondável, sugerindo-nos outras formas de pensar os filmes. (2010, p.231)

No final da apresentação cinematográfica na cidade de *Triunfo*, Johann brinca com crianças, fazendo movimentos com as mãos, sugerindo um voo de urubu. No pano estendido como tela, vemos a sombra das mãos do alemão através da luz do farol do caminhão.



Figura 24: Johann brinca com crianças: o fascínio da imagem projetada.

Mais uma vez o caminhão é o signo da novidade, já que através das suas luzes as crianças entram em contato com um mundo de imagens diferentes, que lhes possibilita adentrar o universo do lúdico e do onírico. Neste caso, o espectador é levado ativamente a conhecer os mecanismos da projeção. Quando Johann promove a brincadeira de mover as mãos contra a luz projetando suas sombras na tela improvisada pelo pano branco, desvenda para as crianças ali presentes o segredo das imagens vistas no filme.

Isso remonta uma discussão iniciada nos anos setenta sobre a utilização do aparelho cinematográfico, lembrada por Shohat e Stam:

Longe de ser essencialmente regressivo e alienante, o espaço das relações entre os meios de comunicação e os espectadores é politicamente ambivalente. As teorias do aparelho cinematográfico e do cinema dominante que surgiram na década de 70 foram corretamente criticadas por serem monolíticas, mesmo paranóicas, ao eliminar do horizonte a possibilidade de utilização progressiva do aparelho cinematográfico por textos resistentes ou “leituras aberrantes”. A própria palavra “aparelho” invoca um cinema-máquina ameaçador, imaginado como uma operação monstruosa, na qual é negado ao espectador qualquer tipo de subterfúgio. (2006, p. 461)

Os estudiosos afirmam que ideia de uma máquina cinematográfica poderosa e intocável não mais se justifica na medida em que o espectador adquire as prerrogativas necessárias para interagir com o aparelho, negando-se a uma posição subordinada: “qualquer um que tenha testemunhado uma platéia combativa dada a vaias, insultos, risadas irônicas e comentários sarcásticos acha difícil pensar no espectador como o objeto passivo de um aparelho todo-poderoso”. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 461)



Figura 25: Metaficção de Zhang Yimou: o fascínio do cinema

A título de aproximação, recorremos a outro curta-metragem da coletânea *Cada um com seu cinema* para consolidar esta proposição em torno da interação entre espectador e aparelho cinematográfico. O filme de Zhang Yimou chamado *Assistindo ao filme* é uma metaficção no sentido de que estamos vendo um filme sobre uma sessão de cinema. Muito semelhante à forma como Johann expõe seus filmes, observamos no filme chinês que a comunidade se relaciona de forma afetiva com o cinema, radiantes com a possibilidade de deleitarem-se diante das imagens projetadas num pano estendido a céu aberto, como vemos na figura acima. As crianças – igualmente presentes na película chinesa – realizam o mesmo jogo de sombras que Johann promove com os pequenos sertanejos, divertindo-se em construir, elas mesmas, imagens na tela.



Figura 26: Em Zhang Yimou, a comunidade também interage com os instrumentos cinematográficos.

Assim como a sombra do cachorro se projeta aos personagens-espectadores de Zhang Yimou, o voo do urubu, desenhado pelas mãos do alemão, é uma imagem que

consolida a estreita relação entre o sujeito interativo que vê o filme e os instrumentos que possibilitam a projeção.

No caso dos urubus especificamente, sua insígnia é emblemática do sertão, e está presente em outros momentos do filme de Marcelo Gomes (já analisados aqui). De alguma forma, o contato destas crianças com o cinema realiza a metáfora desta típica ave sertaneja, que pode se assumir como um espaço de resistência, sobrevivência e liberdade.

De volta ao universo fílmico criado em Iguatu, observaremos mais uma sequência de *O céu de Suely*; desta vez, atentando para a primeira conversa particular entre Hermila e sua tia.

A sequência inicia-se num plano ponto de vista de Hermila que, deitada na calçada da frente de casa, observa parte da luz do poste em cujos fios de alta tensão estão presas rabiolas de pipas. Elas parecem ser feitas com recortes de sacos plásticos e se movimentam soltas ao vento.



Figura 27- *Contre-plongée* e Plano Ponto de Vista de Hermila deitada na calçada observando a luz do poste e o movimento da rabiola de pipa presa no fio.

Depois do corte, uma câmera parada quase no chão da calçada nos revela o corpo de Hermila deitado (da cabeça até a cintura) fumando um cigarro numa postura reflexiva. Passam-se alguns segundos e ao silêncio da mulher se misturam os sons de grilos, latidos de cachorro e choro de criança. Adiciona-se à sequência um ruído de chinelos que logo veremos tratar-se de Maria, que caminha em direção à calçada onde se encontra Hermila (como a câmera se posiciona próxima ao chão, vemos apenas as pernas da tia). A personagem senta-se ao lado da sobrinha – que continua deitada – e, como não há cortes e a câmera continua no mesmo lugar, somente as costas de Maria aparecem no canto direito do quadro. Inicia-se o diálogo:

Maria: – Toda noite ele chora desse jeito até dormir, é?

Hermila (sorrindo): – É; ai, às vezes dá vontade de deixar ele no mato e sair correndo.



Figura 28 Suely reflexiva observando a luz do poste.

O corte só acontece agora e vemos então um primeiríssimo plano (PPP) de Maria, ainda no canto direito do quadro, olhando para a protagonista que se levanta e mantém-se sentada junto da tia. A câmera parada se posiciona nas costas das duas

personagens, em primeiro plano (PP). Depois de alguns segundos de silêncio, o diálogo continua:

Maria: – E tua vida em São Paulo, como era?

Hermila: – Era boa, mas lá era tudo caro.

Novo corte. Agora a câmera posiciona-se na frente das duas mulheres enquadradas em PP, parada no mesmo ângulo da anterior:

Hermila: – Não dava pra ficar lá mais, não. Aí a gente decidiu voltar.

Outro silêncio de alguns segundos. Maria questiona, alisando os cabelos de Hermila com carinho: – E esse cabelinho? É moda lá, é?

Hermila: – É a franja.

Maria: – Só pinta a frente, é?

Corte. PPP de Hermila tragando o cigarro, novamente numa pausa reflexiva. Outro corte e temos o mesmo PP das mulheres enquadradas de frente. Hermila observa com seriedade: – Acho que a vó tá cansada. (Pausa longa) Acho que ela não gostou de me ver aqui, não.

Maria: – Ôxi, menino, que história é essa? Nunca mais ela tinha feito comida boa assim, não.

Alterna-se o PPP anterior de Hermila esboçando um sorriso. Maria continua: – Agora ela tá lá, olhando tuas fotos de quando tu era pequena, pra ver se Mateus parece com tu. (pausa) Ela não gostou foi do jeito que você saiu daqui...

Corte. Agora o PPP é do rosto de Maria, que numa expressão séria, faz uma pausa e continua: – ...fugida, parecendo uma doída.

Novo corte. O mesmo PPP do rosto de Hermila enquanto Maria completa: – Nem pra mim você deu tchau.

Mesmo plano de Hermila que olha para a tia (fora do quadro, do lado esquerdo) e responde sorrindo: – Paixão, tia.

Plano geral que contempla a frente da casa, o poste de luz com a rabiola de pipa presa aos fios, e as duas mulheres deitadas na calçada como encontramos Hermila no início da sequência:

Maria: – Paixão, foi? Sua descarada... (risos)

Hermila (sorrindo): – A maior paixão do mundo.

Esta sequência nos importa na medida em que revela como os afetos foram construídos no desenrolar da realização da película e como estas subjetividades estão expostas na teia dos acontecimentos. Observamos um diálogo esclarecedor quanto ao retorno de Hermila e as circunstâncias que determinaram sua fuga, bem como já se delinea aqui a intensidade das relações entre as mulheres da família.

A construção desta cena – que envolve um movimento de câmera e uma decupagem especiais no intuito de demonstrar as várias posições e pontos de vista de Hermila – passa pela percepção de que a complexidade das personagens cria a tensão necessária ao diálogo confirmada pelos silêncios e pelas mudanças de posição das duas atrizes. À postura reflexiva de Hermila deitada na calçada, seguem-se enquadramentos diversos que denotam um certo distanciamento entre tia e sobrinha que logo será desfeito. O diálogo encerra um reconhecimento da protagonista por parte da tia, cujas perguntas procuram entender essa nova Hermila que agora se apresenta. A tia indaga sobre o comportamento do bebê, a vida fora de Iguatu, o cabelo diferente e, principalmente, deixa em suspensão a questão mais importante, quando fala acerca da avó da protagonista: “Ela não gostou foi do jeito que você saiu daqui”.

As respostas de Hermila satisfazem a tia e indicam que a personagem procura inserir-se novamente na convivência familiar. Contudo, as imagens de Hermila

reiteradas vezes numa postura reflexiva demonstram que ela está sempre se perguntando se, de fato, ainda cabe naquele ambiente. A atriz que interpreta a protagonista afirma²⁹ que esta era a principal tônica do processo de construção da personagem: pensar uma mulher que – de volta ao lar depois de uma experiência fora dali – pergunta-se “será que eu ainda pertenço a este lugar?”.

Dessa maneira, as subjetividades são marcas definidoras de todo o filme, inclusive no planejamento inicial do diretor que considera que o “ponto de partida do filme foi sobre uma sensação, um filme sobre ir embora, sobre esperança, que fosse sobre o sol, sobre uma certa luminosidade”. Diante disso, Karim Aïnouz percebeu que era mais interessante abandonar o roteiro inicial e assumir a subjetividade como peça-chave. Foi assim que decidiu que todos os personagens seriam chamados pelos nomes reais dos atores, e dessa forma a protagonista passa a ser Hermila³⁰, a tia passa a ser Maria, a amiga prostituta é Georgina e o mototaxista é João. Essa estratégia aproximou-os ainda mais de suas emoções verdadeiras e os colocou – como propositadamente desejava o diretor – em situação de vulnerabilidade, gerando o resultado esperado por Aïnouz: pessoas reais vivenciando situações reais tornam o filme interessante na medida que se aproximam da ambigüidade própria de todo ser humano.

Karin Aïnouz afirma no *making of* que: “o filme tinha que ter Suely no título; que era o nome adotado pela personagem quando ela dá uma virada na vida dela. Outro elemento marcante do filme é o céu. Não apenas o céu azul marcante do sertão, mas a ideia de céu.” O diretor chega ao título quando Felipe Bragança, um dos roteiristas, leu-lhe a definição de “céu” de um dicionário: “o lugar onde se pode ser feliz”.

²⁹ Todas as afirmações dos atores e do diretor estão no *making of* do DVD de *O céu de Suely* (2006)

³⁰ Nomes reais dos atores: Hermila Guedes, Maria Meneses, Georgina Castro e João Miguel

É por meio dessa imagem de um céu que pode ser a felicidade que encerramos nossas considerações. Um céu do sertão que agrega tanto desamparos quanto expectativas de futuro. Caminhando sob este céu aberto, o cinema brasileiro de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes são obras de arte que possuem a coragem de assumir as ambigüidades próprias de nosso tempo, descortinando-se em sensações que se presentificam desde o set de filmagem até as lágrimas do espectador. Cineastas como estes criam um cinema delicado, intimista, mas ao mesmo tempo muito vivo, já que a vulnerabilidade e as imperfeições expostas na película são características de uma contemporaneidade que experimenta as sensações muito mais do que as compreende, numa dispersão própria da incerteza dos destinos dados às errâncias, aos caminhos abertos e ao inapreensível: “o sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena.” (ROSA, 1986, p.461)

Conclusão

Os fenômenos globais que movimentam a contemporaneidade se presentificam na riqueza dos debates que a experiência cinematográfica pode proporcionar. No caso do cinema brasileiro contemporâneo, essa realidade parece caminhar no sentido de reinventar um sertão que pode tanto ser o mundo quanto deslocar-se por ele, já que os sertanejos vivenciam errâncias e levam-nos nos olhos, como afirma o personagem de *Galiléia*.

Empreender uma viagem pela cenografia do sertão contemporâneo é descobrir uma infinidade de debates advindos da natureza diversa deste lugar tão emblemático do Brasil, em que as fronteiras territoriais se rompem da mesma maneira que os limites das práticas culturais e das experiências sensíveis. Em *Abril despedaçado*, o cinema atual pediu passagem para transitar pelo universo sertanejo como lhe convier. E Hermila compreendeu que as ambivalências de suas emoções refletem-se na indeterminação de sua errância. Já Ranulpho, dono do caminhão-cinema e de seu próprio destino, esboça um sorriso triste confirmando que a travessia exige força e coragem.

As errâncias pelo sertão a céu aberto continuam acontecendo no cinema contemporâneo. Os mesmos Karim Aïnouz e Marcelo Gomes realizaram juntos *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). A singularidade desta película que transita entre a ficção e o documentário está na força das imagens repletas de paixão construídas por um narrador desesperado. Filosofia e metaficção interagem de forma visceral e a pobreza do sertão ali exposto deixa de ser da ordem do material, para transformar-se em “miséria emocional” (MÜLLER, 2011).

Pensar o sertão para além das fronteiras geográficas que limitam o nordeste brasileiro também foi tarefa de Sandra Kogut, que adapta com maestria o contundente relato de Miguelim (em *Campo Geral* de Guimarães Rosa) no filme *Mutum* (2007). Também com características metaficcionalis, a história do menino de interior que vai embora do sertão também trata de perdas emocionais, errâncias transformadoras e descobertas existenciais. O sertão-mundo continua girando nas linhas do pai de Riobaldo.

Para além ainda da noção de sertão roseano e ultrapassando fronteiras culturais que colocam em evidente contraposição a metrópole urbana e o território árido sertanejo, o filme *Insolação* de Felipe Hirsch e Daniela Thomas (2009) aponta para a discussão em torno da noção de sertão-metrópole. A fotografia com luz estourada e os imensos planos gerais vazios e silenciosos nos remetem a um sertão da ordem do inapreensível, do incomunicável, do irreal. A cidade de Brasília se apresenta nesta película como um sertão urbano com todas as ambivalências da cena pós-moderna. Encarar os desafios de romper com essas fronteiras conceituais e estabelecer novos sertões pode ser uma das tarefas do cinema brasileiro contemporâneo que consolida cada vez mais a noção de sertão-mundo.

O céu do sertão no cinema contemporâneo descortina-se em possibilidades de liberdade e errância. Os personagens olham para o céu e simplesmente seguem. O sertanejo não mais deseja que seu sertão vire mar, pois já compreende que o céu é horizonte libertador, e não necessita do idealismo da metáfora marítima como já ocorreu outrora.

Permanecer no trânsito das experiências culturais múltiplas que se dispõem no sertão-mundo é o grande desafio do sujeito desenhado pelo cinema de Karin Aïnouz e

Marcelo Gomes. Ser e estar no sertão revelam-se vivências tão árduas quanto transformadoras, como também constatamos o perigo e o tédio na metrópole. Todos os caminhos do mundo contemporâneo possuem a ambiguidade própria de quem ousa cruzar as fronteiras e tem a coragem de continuar a trajetória. De alguma forma, os personagens destes filmes têm a esperança de Riobaldo: “Ah, a gente is encher os espaços deste mundo adiante.” (ROSA, 1986, p.394)

Nossos sertanejos seguem no sentido da mudança, e o cinema brasileiro contemporâneo acompanha esse movimento, que como Karim Aïnouz acredita, é possível ter “fé no cinema como um lugar que você pode transportar as pessoas para um outro lugar, fé de te possibilitar passar por sensações com o personagem que são – não sei se transformadoras – mas elas são pelo menos renovadoras. O cinema pode ser um oásis num mundo que está em constante guerra”.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. “A indústria cultural.” In: ADORNO, T et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Ática, 1998, p.11.

ALFREDO, G.R; CASTILHO, P.C.M & REZENDE, M.A. “As novas representações do sertão no cinema brasileiro” in: RUA. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?cat=5> . Acesso em: 30/03/2011.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

_____ et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikahil. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1998.

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994, p. 107. v. 3.

BENTES, Ivana. *Ecos do cinema – de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BENJAMIM, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERNARDET, Jean- Claude. *Brasil em tempo de cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades / Editora 34, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRAGANÇA, Felipe. “Carta de Iguatu”. IN: Revista Contracampo. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/ceudesuely/blog.asp>. Acesso em: 25/03/2011

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BUTCHER, Pedro. MÜLLER, Anna Luiza. *Abril despedaçado*. História de um filme. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAETANO, Daniel. “Abril Despedaçado, de Walter Salles”. In: *Revista Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/abril2.htm>. Acesso em 30/03/2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARREIRO, Rodrigo. “Cinema, aspirinas e urubus” In: *Cinerepórter*. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/criticas/homevideo/cinema-aspirinas-e-urubus/> Acesso em: 25/03/2011.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Miraflores: Difel, 2002.

CHAUÍ, Marilena. “O que é política?”. In: NOVAES, Aduato (org). *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento” in: EIKHENBAUM, B. et al. *Formalistas russos*. Rio de Janeiro: Globo, 1970.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões – campanha de Canudos*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998.

DIEGUES, Carlos et al. *Cinco mais cinco: os maiores filmes brasileiros em bilheteira e crítica*. Rio de Janeiro: Legere, 2007.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. Pensando no cinema brasileiro. São Paulo: CosacNaify, 2005.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura – Globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: SESC, 1992.

FERRO, Marc. *O ressentimento na história*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

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

_____. “Imagens de itinerância no cinema brasileiro”. IN: FRANÇA, Andréa & LOPES, Denilson (orgs.) *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

FRODON, Jean-Michel. “Os desafios políticos do cinema” In: NOVAES, Adauto (org). *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Os sertões – Euclides da Cunha” In: MOTA, Lourenço Dantas (org.) *Introdução ao Brasil – Um banquete nos trópicos*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.

GARDNIER, Ruy. “Quase nada.” In: *Revista Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/abrildespeda%E7ado.htm>. Acesso em 30/03/2011.

GAUDREAU, A. & JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: EdUnB, 2009.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e diferença*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. “Representação: a idéia, a palavra, a coisa”. In: *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2002.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem – Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*” In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC Rio, 2006.

LIMA, Beatriz Furtado Alencar. *Abril Despedaçado transmutado para o cinema: da Albânia ao Brasil a tragédia em cena*. Dissertação de mestrado. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2008.

LIMA, Luis Costa. *Terra ignota – a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LUKÁCS, G. “*Alegoría y Símbolo*”, in: *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967.

MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado – da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando. “O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade”, 2008. In: *Intexto*. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4076/4449>. Acesso em: 30/03/2011.

MENDES, Adilson (org.) *Ismail Xavier – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MILOVIC, Miroslav. “Política, pluralismo e o paradoxo da democracia”. In: *Revista Humanidades*. Brasília: EdUnB, junho de 2007.

MOUFFE, Chantal. *O regresso do político*. Lisboa, Gradiva, 1993.

MOURA, Hudson. “O cinema intercultural na era da globalização” IN: FRANÇA, Andréa. & LOPES, Denilson (orgs.) *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

MÜLLER, Adalberto. Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e urubus. In: *LOGOS 24: cinema, imagens e imaginário*. Ano 13, 1º semestre 2006.

_____. “(Re)sentimentos e afetos no cinema brasileiro contemporâneo”. IN: K. Saringen & E.G. Ugalde. *Perspectivas actuais em Lusitanística*. München: Martin Maidenbauer Verlag, 2011.

NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada – depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002.

_____. *A Utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O Sertão e a Favela in *Cinema de Novo: Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Pág. 96-147

PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.

PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. In: _____ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

PICCOLI, Valéria. In: MARTINS, Carlos (org.) *Revelando um acervo: coleção brasileira*. Produção gráfica: Américo Freiria, Francisco Jaime Borges. São Paulo: BEI Comunicação, 2000, p.78.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.I Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

_____. *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome” In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996.

ROONEY, David. *Behind the Sun / Abril despedaçado*. Resenha para Revista *Variety*, outubro de 2001. In: Site oficial do filme *Abril despedaçado*. Disponível em: http://www.abrildespedacado.com.br/pt/entrada_pt.htm. Acesso em: 30/03/2011

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SALLES, Walter. *Notas do diretor*. In: Site oficial do filme *Abril despedaçado*. Disponível em: http://www.abrildespedacado.com.br/pt/entrada_pt.htm. Acesso em: 30/03/2011.

_____. “Entrevista”. In: *Revista Contracampo*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

SANTOS, L.A. Brandão & OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCOTT, A. O. *Fantasia desafia violência em vendeta*. Resenha para Revista *The New York Times*, dezembro de 2001. In: Site oficial do filme *Abril despedaçado*. Disponível em: http://www.abrildespedacado.com.br/pt/entrada_pt.htm. Acesso em: 30/03/2011.

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. “Pós-modernidade”, 1993.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “Política como moralidade: a banalização da ética”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Edição do autor, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008.

STRECKER, Marcos. *Na estrada. O cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Ática, 1998.

THOMAS, Kevin. *Vingança secular de uma família brasileira move “Abril despedaçado”* Resenha para Revista *Los Angeles Times*, dezembro de 2001. In: Site oficial do filme *Abril despedaçado*. Disponível em: http://www.abrildespedacado.com.br/pt/entrada_pt.htm. Acesso em: 30/03/2011.

VALENTE, Eduardo. “O primado da Ficção”. In: *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br>. Acessado em 25/03/2011.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. “Ismail Xavier fala sobre o cinema de Karim Aïnouz”. IN: BUTCHER, Pedro. “Entrevista” IN: *Ilustríssima/ Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/749503-ismail-xavier-fala-sobre-o-cinema-de-karim-ainouz.shtml> Acesso em 25/03/2011.

_____. “Ressentimento e realismo ameno” in: MENDES, Adilson (org.) *Ismail Xavier – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. “O cinema brasileiro dos anos 90” in: MENDES, Adilson (org.) *Ismail Xavier – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. *Sertão Mar*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico – opacidade e transparência*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. “A alegoria histórica”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.I Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” in: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2004.

WOLFF, Francis. “Esquecimento da política ou desejo de outras políticas?” In: NOVAES, Adauto (org). *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

Filmografia

Abril despedaçado. Brasil. Direção de Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Distribuição: Vídeo Filmes, Haut et Court, Bac Films, Dan Valley Film AG, Miramax Films e Columbia TriStar do Brasil. 105 min, Cor, 2001.

Árido Movie. Brasil. Direção de Lício Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lício Ferreira. Distribuição: Europa Filmes / M.A. Marcondes. 120min, Cor, 2006.

Auto da Compadecida, O. Brasil. Direção de Guel Arraes. Direção: Guel Arraes. Produção: Daniel Filho e Guel Arraes. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil, 104 min, Cor, 2000.

Baile Perfumado. Brasil. Direção de Paulo Caldas e Lício Ferreira. Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lício Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. Distribuição: Rio Filme, 93 min. Cor, 1997.

Cada um com seu cinema. França. Direção de Wim Wenders, Zhang Yimou e outros. Produção: Denis Carot, Gilles Jacob e Marie Masmonteil Distribuição: Dreamland Filmes 119min. p&b /cor, 2007.

Caminho das nuvens, O. Brasil. Direção de Vicente Amorim. Produção: Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto, Bruno Barreto, Ângelo Gastal e Daniel Filho. Distribuição: Buena Vista International. 97min, cor, 2003.

Cangaceiro, O. Brasil. Direção de Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Distribuição: Columbia Pictures, 105 min. p&b, 1953.

Cangaceiro, O. Brasil. Direção de Aníbal Massaini Neto. Produção: Aníbal Massaini Neto. Distribuição: Columbia Pictures, 110min. cor, 1997.

Central do Brasil. Brasil. Direção de Walter Salles. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Distribuição: Sony Picture e Vídeo Filmes. 112 min. cor, 1998.

Céu de Suely, O. Brasil. Direção de Karin Ainoüz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel. Distribuidora: VideoFilmes, 88min. cor, 2006.

Cidade de Deus. Brasil. Direção de Fernando Meirelles. Produção: Walter Salles. Distribuição: Lumière / Miramax Films, 135min. cor, 2002.

Cinema, aspirinas e urubus. Brasil. Direção de Marcelo Gomes. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr. Distribuição: Imovision. 90min, p&b, 2005.

Crede-mi. Brasil. Direção de Bia Lessa e Dany Roland. Produção: Bia Lessa. Distribuição: Rio Filme. 75min. cor, 1997.

Deus é brasileiro. Brasil. Direção de Carlos Diegues. Produção: Renata de Almeida Magalhães. Distribuição: Columbia TriStar Filmes do Brasil. 110min. cor, 2002.

Deus e o diabo na terra do sol. Brasil. Direção de Glauber Rocha. Produção: Luis Augusto Mendes; Distribuição Versátil e Riofilme, 125min, P&B, 1964. (Restauração digital DVD: Cinemateca Brasileira e Estúdios Mega, 2003).

Eu, tu, eles. Brasil. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Flávio R. Tambellini, Andrucha Waddington, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Hollanda. Distribuição: Sony Pictures Classics. 104 min. cor, 2000.

Guerra de Canudos. Brasil. Direção de Sérgio Rezende. Produção: Morena Filmes. Distribuição: Sony Corporation, Columbia Pictures e Rio Filmes. 170 min. cor, 1996.

Homem que desafiou o diabo, O. Brasil. Direção de Moacyr Góes. Produção: Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto, Paula Barreto e Fábio Barreto. Distribuição: Warner Bros. 106 min, cor, 2007.

Invasor, O. Brasil. Direção de Beto Brant. Produção: Tibet Filmes, Consórcio Europa, VideoFilmes, Quanta. Distribuição: Europa Filmes. 97 min, Cor, 2002.

Insolação. Brasil. Direção de Felipe Hirsch, Daniela Thomas. Produção: Sara Silveira, Beto Amaral, Pedro Igor Alcântara, Maria Ionescu. Distribuição: Europa Filmes. 93 min, cor, 2009.

Lampião – rei do cangaço. Brasil. Direção: Carlos Coimbra Produção: Oswaldo Massaini. Distribuição: Cinedistri. 110min. cor, 1962.

Linha de passe. Brasil. Direção de Walter Salles. Produção: Maurício Andrade Ramos e Rebecca Yeldham. Distribuição: Videofilmes. 108min, cor, 2008.

Lisbela e o prisioneiro. Brasil. Direção de Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne. Distribuição: Fox Film do Brasil. 110min. cor, 2003.

Máquina, A. Brasil. Direção de João Falcão. Produção: Diler Trindade. Distribuidora: Buena Vista International. 90 min. cor, 2006.

Mutum. Brasil. Direção de Sandra Kogut. Produção: Flávio R. Tambellini, Laurent Lavolé e Isabelle Pragier. Distribuição: Videofilmes. 95min. cor, 2007.

Narradores de Javé. Brasil. Direção de Eliane Caffé. Produção: Luiz Alberto de Abreu e Eliane Caffé. Distribuição: Bananeira Filmes, Gullane Filmes, Laterit Productions e Rio Filmes. 100 min, cor, 2003.

Paris, Texas. Alemanha. Direção de Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman e Don Guest. Distribuição: 20th Century Fox Film Productions. 146 min, cor, 1984.

Terra estrangeira. Brasil. Direção de Walter Salles. Produção: Video filmes Distribuição: Riofilme. 100min. p&b, 1995.

Viajo porque preciso, volto porque te amo. Brasil. Direção de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Produção: Daniela Capelato. Distribuição: Espaço Filmes. 75min, cor, 2009.

Vidas Secas. Brasil. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luis Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles. Distribuição Sino Filmes, 103min, p&b, 1963.