



Recebido em 31/08/2020

Aceito em 29/09/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.33829

DOSSIÊ

Áridos Movies: o encontro da metodologia de Pierre Sorlin com o cinema sertanejo nordestino autóctone

Arid Movies: the encounter between Pierre Sorlin's Methodology and the autochthonous northeastern hinterland films

Diogo Cavalcanti Velasco

Doutor em Multimeios pela UNICAMP

Professor do Departamento de Comunicação Social da UFS

orcid.org/0000-0002-4758-8652

ddcavalcanti@uol.com.br

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

PALAVRAS-CHAVE: Sertão. Espaço. Cinema Nordestino.

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

KEYWORDS: Sertão. Space. *Northestearn Movies*.

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

da cruz que se carrega para pagar uma promessa. É da cruz que cruza a região (re)inventada do Nordeste.

“Olê mulher rendeira, olê mulher rendar, tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar”¹. Sertão da renda, da música, do baião, do cordel: “Manuel e Rosa viviam no sertão / trabalhando a terra com as próprias mão / Até que um dia, pelo sim, pelo não / entrou na vida deles o Santo Sebastião / Trazia bondade nos olhos / Jesus Cristo no coração”². Sertão da cultura, do celeiro cultural de uma nação, da constituição projetiva do “homem forte brasileiro”.

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

Logo, no decurso do tempo, inventou-se um Sertão nordestino cinematográfico. Em conjunto com outras artes, estereótipos regionais foram também criados pelo cinema. Virou Sertão simbólico: Lampião, volantes, mandacaru, Padre Cícero, seca, miséria, fome, capataz, cordel, renda, romarias, baião, vendeta, matadores. Gênero de aventuras e filmes autorais se cruzaram. Filmaram, cantaram e contaram o Sertão.

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

Então, se a cada ciclo de difusão cinematográfica desse espaço são representados não só os símbolos referentes a ele, mas referentes à época da sociedade em que são produzidos, de que forma se dá esse processo em um contexto contemporâneo? Se é possível ver, por meio das obras fílmicas de uma época, o que um ou mais produtores estão dispostos a tornar visível, o que podemos abstrair de uma série fílmica acerca de um tema, no caso, a representação do Sertão nordestino? O que, com filmes que representam um espaço dito local, é possível inferir, de uma forma mais geral, sobre o Brasil e o mundo contemporâneos a eles? Será que as problemáticas sociais, econômicas,

¹ Trecho de música de *O Cangaceiro*.

² Trecho de cordel do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

políticas e culturais são absorvidas pelas obras de alguns autores, que as tornam uma forma de se mostrar possibilidades de visões da região que a extrapola?

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

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

Sertão trânsito

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

O trânsito caracteriza um movimento no espaço. Transitar é movimentar-se de uma origem para um destino ou, apenas ziguezaguear, errar. Para isso, as formas de locomoção são diversas: a pé, de carro, ônibus, trem, avião, até através da mente, em seus devaneios e fantasias, ou mesmo virtuais, como o cinema o faz (ilusão de movimento por fotografias imóveis). No Sertão nordestino cinematográfico, as maneiras de se locomover eram restritas: ou caminhava-se, ou andava-se a cavalo. Um ou outro carro cruzava a seca. Era assim que cangaceiros e volantes deflagravam-se, vaqueiros perambulavam, beatos faziam suas romarias. Não existiam maneiras de se transitar com um alto poder

de deslocamento. No Sertão de fim de mundo, havia pouco contato com a civilização: a impossibilidade do movimento mantinha o Sertão com sua lógica própria.

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

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

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

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

Ao chegar à Alemanha, Jéssica está o tempo todo tentando encontrar nos códigos culturais do sertão o seu conforto: seja alimentando os bodes que encontrou presos em um beco em uma das ruas de Berlim; seja comendo manga do Vale do Rio São Francisco; ou insistindo em falar português com os brasileiros

e por isso sendo advertida pelo seu namorado alemão Mark que diz que ela está se fechando em um gueto. (FECHINE e MANSUR, 2008, p. 5)

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

A *errância* transita em todos os filmes. Johan vem da Alemanha para o Sertão e parte para a Amazônia. Ranulpho sai do Sertão para o Rio de Janeiro. Hermila morava em Iguatu, vai para São Paulo, volta para Iguatu e termina sua trajetória em Porto Alegre. Jonas parte de São Paulo, vai para Recife e segue para Rocha, depois volta novamente para São Paulo. Bob, Verinha e Falcão partem da cidade de Recife para Rocha e voltam para Recife. Soledad faz o mesmo caminho de Jonas. Jéssica sai dos arredores de Petrolina, vai para Recife e voa para a Alemanha, depois se questiona acerca do seu deserto. Talvez, volte para o seu Sertão. De remoto e de difícil acesso, passamos à possibilidade de trânsito constante no e para o Sertão. Todos os filmes nos mostram um Sertão transitável, na hora de ir, de vir, de ficar lá. O carro de Johan conseguiu concretizar a promessa da diluição das barreiras intransponíveis. E, em tempos modernos, o ir e o vir se tornaram fato. Segundo Aïnouz (2006)³, as distâncias são menores, e quando se viaja pelo sertão, vê-se que tem muita gente que já morou em São Paulo, vão e voltam, como se não tivessem mais casa, como se não pudessem mais ter.

No entanto, resultado de uma discrepância regional, vemos em todas as obras que ainda existe um trânsito restrito no Sertão nordestino, defasado em relação às outras regiões mais desenvolvidas do país. Não são carros, motos, nem ônibus modernos. As pessoas chegam com atraso. Nunca se sabe o horário real de chegadas e partidas. Materialmente, há uma diferença em relação aos meios de transporte da metrópole. Porém, os filmes nos mostram a existência de maiores possibilidades de deslocamento comparado ao que já foi mostrado no cinema anteriormente. No entanto, demarcam, através disto, a diferença do interior do Nordeste para o resto do país. Resto que é destino dos transeuntes nômades do Sertão.

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

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

³ Ver AÏNOUZ, 2010.

Cinema, Aspirinas e Urubus com Ranulpho, agora, eles deixaram de ser preponderantemente de causas econômicas.

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

Se os deslocamentos migratórios deixam de ser somente pelo cunho econômico, pela ilusão de melhoria na qualidade de vida, de conforto e de possibilidades materiais, estes são feitos agora na necessidade do ser humano de se mover, em sua ambição política pelo movimento, no projeto do direito universal global do ir e vir. Bauman (1998), nas suas metáforas para discorrer sobre a mobilidade nas sociedades contemporâneas, nômades, fala dessa necessidade. Ele caracteriza a divisão da humanidade entre “turistas” e “vagabundos”. Por turistas, compreende aqueles que resistem a qualquer forma de fixação e fazem isso porque assim o preferem, mutação constante. Buscam suas fantasias, seus sonhos, suas necessidades de consumo. Os vagabundos seriam os que se movem pela necessidade de sobrevivência material, pelos empregos que necessitam etc. Nos meandros desses tipos ideais, Ranulpho e Johan são vagabundos. Jéssica, Jonas, e Hermila/Suely são turistas. Esta última, como exemplo, se arrisca no deslocamento e vai atrás do seu conceito de felicidade. Enxerga o Sertão como mera passagem, restrito, um meio de conseguir o que se quer em seu dever. Liberta-se do enforcamento do horizonte do céu de Iguatu, estagnado e sufocante, na esperança de achar o seu próprio.

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

Cada um dos personagens possui diferentes motivações para serem tirados da estase. Entretanto, o que é relevante é o movimento não ser visto como empecilho. Ele vira solução e se constitui nas resoluções solitárias, de desejos de mobilidades singulares: o enterro do pai, a libertação dos abusos sexuais e a concretização da paixão pelo estrangeiro, a fuga da guerra e da perseguição aos alemães, a falta de perspectiva

na cidade grande e o desencaixe no retorno. Todos os conflitos se resolvem na movimentação pessoal, êxodo particular. Fugas e retornos que se concretizam na vontade de errância e em sua fácil execução, por mais que ela não seja tão facilitada como em grandes centros urbanos.

Sendo assim, pelos vários motivos, os personagens dos filmes não se fixam no lugar. O Sertão é ambiente de passagem, lugar para se transitar. Todos *experenciam* o espaço, ou o *reexperenciam*, e partem para os seus diversos destinos: Johan para a Amazônia, Ranulpho para o Rio de Janeiro, Suely para Porto Alegre, Jéssica para não se sabe onde e Jonas para São Paulo. Entre os *reretirantes* Jonas e Suely, que estão de retorno às suas cidades natais, o espaço continua estático, seguindo a mesma lógica de quando o deixaram. Ranulpho e Jéssica fogem dele, caminham para uma nova lógica de vida. Johan passa pelo Sertão. Enfim, há um entre-lugar nas suas trajetórias: Sertão-trânsito. Movimentam-se para dentro e para fora, Sertão de meio e não de fim.

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

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

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

Sertão “muderno”

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

O Sertão fílmico adquiriu traços de cidade. Se antes o contato estabelecido entre os dois espaços era restrito, agora ele se torna uma mistura e um confronto. Com isso, temos nos filmes uma mescla de um embate entre tradição e modernidade e a coexistência dos seus costumes de vida. Tanto um quanto o outro, deglutindo-se, promovem novas configurações espaciais e fragmenta o Sertão. Temos a confusão da

miscelânea de um espaço que ainda é permeado pelos resquícios de uma tradição local, mas que foi invadido, paulatinamente, pela conjuntura moderna. Lírio Ferreira (2007 citado por GONÇALVES, 2007, p. 2) propõe tal enfrentamento em *Árido Movie*, o que consiste em “abordar temas regionais do Estado de origem e, ao mesmo tempo, salientar os traços sociais híbridos e contraditórios dessa cultura, sobretudo decorrentes da questão da modernidade que emerge numa sociedade marcadamente tradicional”.

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

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

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

Mas é com *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus* que este tema é tratado de forma mais enfática, em um registro seminal. Ele introduz a problemática da modernização do Sertão, transforma a tela em construção histórica para os outros filmes. Abre as

comportas e a complexifica ao colocar uma modernização que é trazida pelo outro, importado. Em meio à guerra, um estrangeiro se mune para capitalizar o interior nordestino. Nesse sentido, para Macedo (2009, p. 12),

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

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

O microfilme e as propagandas apresentados por Johan encantam os habitantes do lugar. Enquanto assistem, vemos rostos extasiados, risos, divertimento. Algo parecido com o fascínio dos primeiros espectadores dos filmes de Lumière, que fugiam da imagem de um trem que vinha em suas direções. Por serem analfabetos, os discursos são compreendidos de forma simples pelos sertanejos, por causa da oralidade e da imagem. Ele introduz, por meio de uma comunicação visual, o que seria a metrópole, reiterando e criando a vontade do êxodo de possíveis retirantes. O carnaval, os prédios, as construções, não fazem parte do cotidiano de um sertanejo, mas busca-o como um novo mercado consumidor e mão de obra nos anos 1940. O filme coloca o cinema como um formador ideológico, característica da indústria cultural, além de demonstrar o apelo imagético como motivo de interesse. Possíveis compradores de produtos por causa da projeção mais do que o que se projeta. Afinal, não se identificam com nada que assistem, estão extasiados com a tecnologia. A imagem, por conseguinte, traz um aparato ideológico para o sertanejo. Para além do dispositivo, as narrativas se confrontam com o modo de vida da população local, sua lógica. Faz, então, Jovelina dizer após assistir ao filme: “A gente começa a pensar na vida da gente”. A publicidade, então, nascida na França do século XIX, chegava ao Sertão nos anos 1940.

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

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

Sertão líquido

O cinema já fez o Sertão ser árido em seus elementos, árido no sentido de escasso, seco, mas também no sentido de ser o mesmo, perene, sem florescimento. Para Oliveira (2005, p. 1), “talvez a própria construção da imagem do Nordeste no cinema precisasse ser momentaneamente esquecida. Justo ela, a mola propulsora de toda uma geração de filmes que tinha nessa região do país uma reserva estética e moral quase infinita”. Acreditamos por muito tempo que ele poderia ser representado de uma mesma forma. Talvez por isso precisasse ser esquecido, para florescer como o mandacaru. Novos filmes a partir dos anos 90 retomam o Sertão como personagem e cenário para os seus enredos. Parece-nos que a chuva chegou. Não só em seu sentido úmido, verdejante, mas no sentido de que toca em vários Sertões, várias formas de representação. Mistura-se à terra, à história, ressignifica e fragmenta a aridez. Adquire novos elementos, mistura presente e passado, desfigura o senso comum e nos mostra um novo-velho Sertão. Enfim, o imaginário simbólico representativo do espaço sertanejo na história do cinema brasileiro se confronta com as suas novas formas de representação.

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

Assim, *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Árido Movie* ressignificam o seco. A água é escassa, o rio é terra, as vacas são magras, a vegetação é rala. No entanto, a seca deixa de ser um elemento meramente físico, observável, para ser discutido. Para Johan, ela é um elemento exótico e interessante a ser observado. É um lugar melhor de se viver do que na guerra, “onde bombas caem do céu”, como ele diz. Ele prefere que nem a chuva caia e que se possa dormir ao relento em cima de seu caminhão, observando o céu estrelado. Já em *Árido Movie*, a seca não é o árido, mas a pouca água existente que serve como problematização. A forma como ela é distribuída, a sua utilização, os métodos tradicionais em sua busca e, principalmente, a vontade do filme de colocar em primeiro

plano a frase várias vezes recorrente no filme: “Onde a água chega, a água faz o resto”⁴. A água, então, toca em vários pontos, o meteorológico, o político, o tradicional, o religioso. A aridez se torna terra e a luta por ela. É Rocha quebrada, multifacetada entre brancos e índios.

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

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

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

É dessa luta pela honra que são abertos dois novos temas a serem abordados pelo filme: as drogas e a prostituição. Onde a água chega, ela realmente faz o resto. E se por

⁴ Cf. STEPPLE, 2001. Esta frase foi utilizada por Agamenom Magalhães, que usava tal bordão para fazer política.

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

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

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

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

O Sertão parece não ter como única estratégia ilícita de sobrevivência as drogas e os animais, mas as mulheres também. O Nordeste é visto como um dos principais lugares com o turismo sexual exacerbado. A mulher trafica seu corpo como modo de se enquadrar no sistema e viver. Porém, mais do que prostituição e tráfico de mulheres, o sexo, enquanto ponto importante na construção do enredo, constitui um ponto de equivalência em três filmes: *Árido Movie*, *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely*. É Ueja a responsável pela vendeta no primeiro filme. Ela é a coautora da morte do Seu Lázaro. É por meio da rifa do seu corpo que Hermila/Suely vislumbra sair de Iguatu. “Na obstinação feminina empoderada de Hermila/Suely, “abre-se mão” de um novo

relacionamento amoroso, renuncia-se à maternidade e capitaliza-se o próprio corpo pelo desejo insistente de partir do lugar nenhum, deixar para trás a aridez da vida em Iguatu” (BRANDÃO, 2008, p. 96). E é depois do abuso sexual de seu padrasto, que Jéssica decide virar prostituta e ir embora do Sertão. Todas elas, por meio de seus corpos, vêm uma forma de alcançar seus objetivos. Em *Deserto Feliz*, mesmo que com uma abordagem romântica com relação ao problema do turismo sexual, é por meio dele que a protagonista sai do Sertão para a capital Recife e que, após se envolver com um alemão, muda-se para o exterior.

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

Enfim, como afirma Marcelo Gomes (2008 apud SALDANHA, 2008), os diretores não estão tentados a seguir os ícones de alguns movimentos do cinema. O que interessa para eles é uma nova forma de dar a ver o espaço, ou conforme disserta Silveira (2008, p. 1) sobre Lírio Ferreira, em *Árido Movie*, “a sua visão deforma o real numa tentativa de (des)construção dos discursos engendrados ao longo do tempo pela tradição cultural e pelas formas de representação do espaço e da subjetividade sertaneja”. Temos, assim, mais um novo elemento, uma subjetividade sertaneja. Na era da proclamação do sujeito, o Sertão é *subjectum*. Não se lida mais só com tipos e estereótipos, procura-se um sertanejo humanizado, parte do mundo, Sertão-humano⁵. O Sertão que virou mar, ou, mais radicalmente, que virou IO (Destino da seita de Meu Velho), de acordo com *Árido Movie*, é agora Sertão Sujeito.

Sertão subjetivo

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

⁵ É interessante ressaltar que em *Árido Movie* vemos um interesse mais explícito no diálogo com os símbolos históricos do Sertão por meio de uma trama de tipos. No restante, a busca pela não trama quer humanizar o sertanejo, não estereotipá-lo, quer esquecer de alguns símbolos mais prementes do espaço: não há menção de beatos, cangaceiros e cordel, por exemplo.

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

Hoje, o cinema do Sertão não é só coletivo. Talvez seja só uma mistura, pois não há mais a vontade de celebrar um só tipo de sertanejo, mas vários deles. Na tentativa atual de desconstrução dos símbolos mais prementes do Sertão, os produtores autóctones singularizaram as suas representações, mas coletivizaram essa vontade. É na dialética singular/coletivo que cada diretor busca um Sertão para si. Coletivo na desconstrução, mas singular na proposta de cada uma das obras. Não existe mais, por exemplo, um projeto de modificação espacial, só a tentativa de modificação de sua imagem, do simulacro que foi construído⁶.

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

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

Hermila/Suely, Jonas, Soledad, Johan, Ranulpho e Jéssica estão errantes no mundo. Buscam a construção de suas identidades, ou são desfamiliarizados destas, segundo as quais acreditavam estar constituídas. Nas idas e vindas ao Sertão, manifestam seus questionamentos de pertença a um mundo que os faz apenas girar. Confrontam-se com suas experiências passadas para constituições futuras do que são. Não pertencem ao lugar, mas também não estão fora dele. Não querem modificá-lo porque é ele agora que os modifica, pois não é mais ele o único referencial que possuem. Anseiam em entender, no conjunto de suas experiências, qual a real individualidade em suas trajetórias. Por mais que modifiquem, ocasionalmente, o Sertão, por meio do que trazem como bagagem identitária, ou por suas ações em tal espaço, não se comprometem

⁶ Existe uma preocupação de exibir o espaço como um local díspare, economicamente, das metrópoles (assim como a tradição cinemanovista). A maioria dos personagens são de classe média baixa: Suely, Georgina, Zezita, João, Ranulpho, Jéssica, Maria, Biu, Zé Elétrico, Ueja e Jurandir. Entretanto, existe pouca discussão sobre a miséria, apenas uma exposição da mesma.

com ele coletivamente, lutam unicamente por sua sobrevivência ao seguirem uma trajetória migratória, que tem por fim os interesses individuais.

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

As identidades vão sendo perdidas nos locais para poderem ser reconstruídas em outros. Uma reconstrução que vai sendo combinada entre passado e presente espaciais. Johan acha exótico tudo o que vê no Sertão, sua identidade alemã parece ser o que menos importa para os habitantes da região. Mesmo num momento de guerra, o que parece ser travado é a guerra consigo mesmo, com a configuração territorial e com quem a transita. O exótico pra ele é entender uma nova lógica própria do espaço que trava outras guerras, a de sobrevivência em um lugar árido. O seu olhar estrangeiro, que vê a singularidade de um espaço miserável, não se compromete com suas ações de concretizar o projeto capitalista, que é mundial. Importa-se mais em fugir do que em se comprometer com o que realmente está fazendo, quando vende aspirinas e modifica a estrutura econômica das localidades, exemplo da cena em que vende todo o estoque ao “empresário/coronel” de Triunfo. A sua existência é mais importante do que a do lugar com suas características próprias. Movimentos como o dele fazem modificar habitantes do local, como Ranulfo. Sua fuga não é da guerra, mas de sua condição intrínseca de sertanejo. O êxodo para a cidade, característica de seu tempo, é fabular ao indivíduo. Sua forma de olhar o Sertão é estrangeira de seu próprio povo. Sua postura como representante do espaço é justamente a de não ser representado por ele, pois quer concretizar o seu destino de fugir dali, de buscar condições melhores de vida. Por onde passa, Ranulfo não intervém como metonímia de seu povo, apenas tece comentários. Não se junta à sua gente, mas também não deixa de querer modificar a imagem do que é ser sertanejo. Johan e Ranulfo “são dois seres humanos, acima dos tipos, acima de suas origens”, como diz Marcelo Gomes (2006 apud ALPENDRE e EDUARDO, 2006). Os laços de afeto é que importam, com a superação das diferenças culturais. O estrangeiro não é mais estrangeiro, é só diferente, como o sertanejo também o é.

O olhar estrangeiro, que não se confunde com o local, também é realizado por Jonas e Soledad. Não moram no local, mas aprendem sobre ele. Um com o seu destino de filho de um coronel, a outra com a sua vontade de discursar sobre um local que não é seu. Jonas, ao se ver entranhado em uma constituição espacial diferente da sua, mas que também é culpado de uma condição, mesmo que de maneira indireta, não se envolve. É arrebatado por todos os lados como um dos representantes responsáveis pela continuação de uma luta entre duas etnias. Não quer se comprometer na reprodução tradicional de poder de sua família. Quer ir ao enterro do pai e se retirar. Entretanto, são as conseqüências de seus atos que também desestabilizam o espaço e o que é dito sobre este. Jonas continua a ser responsável por manter a estrutura de poder da cidade.

Ele mata Jurandir mesmo que não tenha apertado o gatilho, se compromete politicamente com o lugar ainda que não o queira. Mas, enfim, quer seguir sua vida como homem do tempo. Já Soledad aprende sobre o seu objeto do documentário, mas não investiga a fundo sobre as novas formas de beatismo do Sertão. Sua alienação se reproduz com a sua apresentação na cidade de São Paulo, levando a cabo a seita de Meu Velho. Zé Elétrico se vê impotente, não se aliena, mas também não age. Não quer transformar a estrutura social da cidade, apenas lamenta.

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

Por fim, é preciso acrescentar que todos os personagens-sujeitos desse Sertão, em sua maioria, lutam para sobreviver a um problema que também pertence ao ambiente em que vivem, que é maior do que eles, a pobreza. Hermila/Suely, Jéssica e as pessoas ao redor delas, exceto Jonas e sua turma da cidade, não são miseráveis, como os filmes de antigamente mostravam pelos Fabianos e Manuéis, mas não possuem situação de renda favorável e, por isso, lutam pela sobrevivência, mas de maneira singular⁷. Uma situação de miséria que é menor do que a já retratada, mas que não tem posicionamento político para transformá-la, apenas por meio das trajetórias singulares.

Considerações finais

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

Logo, com a retomada do cinema brasileiro, mais um ciclo colocou o Sertão em evidência. Manifestação afetiva e inquisição que se encontram revisitadas, produzindo várias obras. Tivemos exemplos de memórias simbólicas, ideais, como *Central do Brasil*, outras questionadoras, como *Árido Movie*. Foi nesta miríade de filmes que escolhemos analisar os filmes que o tocam por meio de um diferencial, a proximidade. A relação dos diretores com o local é visível em seus filmes. Querem reinventar tal espaço, enquadrá-

⁷ Cinema, *Aspirinas* e *Urubus* não é tocado nesse ponto porque ele faz correspondência a uma miséria diegética dos anos 1940 no Sertão.

lo a suas visões contemporâneas, ao mundo em que vivem. São produtores do Nordeste que, mesmo que não tenham vivido nas cidadelas sertanejas, celebram-no de forma distinta, com o peso político de pertencerem a tal região.

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

Na análise dos quatro filmes (*Cinema, Aspirinas e Urubus*, *Árido Movie*, *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*) foi justamente a vontade dos diretores de inserção deste espaço em um imaginário popular-internacional, que não seja o simbólico, que quisemos retratar. Uma contramão da memória-símbolo da seca, desabituação, cangaço etc., que o desvincula de um contexto puramente local. Na verdade, os filmes autóctones parecem ligar suas narrativas ao lugar ao mesmo tempo em que o desconstrói. É por meio de um Sertão plural que ele enquadra a representação em uma vontade de discursos contemporânea, flexibiliza as convenções já instituídas. Assim, fazem recrudescer um lugar que ao mesmo tempo também desaparece.

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

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

Esse artigo sobre um conjunto de filmes analisados com a metodologia de Pierre Sorlin deixa abertas questões, assim como as estruturas narrativas desses filmes o

fizeram. O ciclo do Sertão ainda produz filmes que voltam ao lugar, como *O Homem que engarrafava nuvens* (Lírio Ferreira, 2009), *Viajo Porque Preciso, Volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009) ou, mais recentemente, *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019). Mais do que analisar o Sertão na tela, é preciso entendê-lo como um lugar de histórias no cinema, algo maior do que circunscrever esse olhar em suas fronteiras imagéticas.

Referências:

- AÏNOUZ, Karim. *Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O Céu de Suely*. Disponível em: <www.omelete.com.br>.
- ALPENDRE, Sérgio; EDUARDO, Cleber. *Por um cinema plural*. Revista Paisá, n. 0, Mar. 2006. 80 p.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BRANDÃO, Alessandra. *O Chão de asfalto de Suely (ou a Anticabéria do Sertão de Aïnouz)*. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. 9., 2007, Rio de Janeiro. *Estudos de Cinema: Socine*. São Paulo. Organização de Ester Hambúrguer; Gustavo Souza; Leandro Mendonça; Tunico Amâncio. São Paulo: Anablume; Fapesp; Socine, 2008. p. 91-98. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=mELlP4mqfdgC&pg=PA92&lpg=PA91&ots=uS062YkwfV&dq=BRAND%C3%83O,+Alessandra.+O+Ch%C3%A3o+de+Asfalto+de+Suely#>>. Acesso em: 19 nov. 2009.
- BRITO, Fausto. *As migrações internas no Brasil: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes*. Disponível em: <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/outros/6EncNacSobreMigracoes/ST3/FaustoBrito.pdf>>. p. 1-25. (Texto para discussão 366, Set. de 2009. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2009).
- FECHINE, Ivana; MANSUR, Amanda. *O road movie nas rotas de fuga do árido cinema de Pernambuco*. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso da ABRALIC*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNADET, Jean Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GONÇALVES, Carlos Pereira. *O sertão líquido de Lírio Ferreira: trajetórias do cinema jovem de Pernambuco*. In: NP COMUNICAÇÃO E CULTURAS URBANAS – ENCONTRO NACIONAL DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 7., Santos, SP: UNISANTOS, 2007.
- LUSVARGHI, Luiza. *A desconstrução do Nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro*. In: ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE ANHEMBI-MORUMBI, 3., 2008, São Paulo: Ícone. vol São Paulo: Universidade Anhembi – Morumbi, 2008. v.10, n.1, p. 20-38.
- MACÊDO, Carolina Ruiz de. *Brasil estrada adentro: imagens de brasilidade em Bye Bye Brasil e Cinema, Aspirinas e Urubus*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS

MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., Salvador. *Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, 2009.

OLIVEIRA, Rodrigo. (2005). *Árido Movie*. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/79/criticas.htm>>.

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

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

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

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

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