



Sertão, sertões: olhares estrangeiros no novo cinema pernambucano¹

Carolina Ferreira Gomes de Melo e Silva² e Amilcar Almeida Bezerra³

Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) e Faculdade Boa Viagem (FBV)

Resumo

Unidade simbólica de presença marcante na cinematografia brasileira, o cenário do sertão nordestino é utilizado pelo Cinema Novo, na década de 60, como instrumento para veiculação de um discurso politicamente engajado que molda inclusive a concepção estética dos filmes. Mais de trinta anos depois, a produção cinematográfica de Pernambuco vai recriar este sertão tradicional por meio de algumas inovações estéticas sem que haja, no entanto, maior comprometimento do olhar do cineasta com aspectos sócio-históricos da realidade retratada.

Palavras-chave

Cinema pernambucano; Cinema Novo; Estética; Sertão

1. Introdução

O sertão é uma dos cenários mais recorrentes na cinematografia brasileira. Emblemática, a região foi idealizada e utilizada como paisagem em filmes das mais diversas épocas – do Ciclo do Recife à mais recente produção cinematográfica do país, passando inclusive por clássicos fundamentais da cinematografia nacional. Os cineastas ajudaram a construir a imagem que se tem hoje dessa região – tanto em termos de geografia física quanto humana – com intenções estéticas, dramáticas e muitas vezes meramente figurativas, até transformá-la num verdadeiro lugar-comum.

Curiosamente, mas não certamente por acidente, a safra mais recente do cinema pernambucano, de filmes pertencentes ao que se convencionou chamar de “retomada” do cinema brasileiro, teve boa parte das suas tramas ambientadas também na região e trouxeram paisagens, personagens e temas tradicionalmente retratados na cinematografia brasileira quase como elementos mitológicos do imaginário que uma reconhecida tradição literária construiu em torno do nordeste: o cenário seco e insalubre, a figura do cangaceiro, a fuga em busca de uma melhor condição de vida, o

¹ Trabalho apresentado ao GT Audiovisual, do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste.

² Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Pernambuco (2002) e aluna do Curso de Especialização em Estudos Cinematográficos da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). E-mail: carolferreira@hotmail.com

³ Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (2004) e Professor do Curso de Comunicação Social (Publicidade) da Faculdade Boa Viagem (FBV). E-mail: amilcar.bezerra@gmail.com

movimento contrário de procura do Brasil “profundo” num sertão cada vez mais inóspito, o choque cultural com regiões externas.

Este trabalho tem como objetivo analisar três desses filmes realizados em Pernambuco desde o período da “retomada”, cujo marco inicial foi determinado pela crítica e pela academia como sendo em 1995. São eles “O Baile Perfumado”, primeiro longa-metragem realizado em Pernambuco em 24 anos e a primeira produção do estado a ganhar projeção nacional desde o ciclo do Recife (FIGUEIRÔA, 2000:107), lançado no final de 1996 pela dupla Paulo Caldas e Lírío Ferreira; “Cinema, Aspirinas e Urubus”, realizado por Marcelo Gomes em 2005; e “Árido Movie”, de Lírío Ferreira, lançado também em 2006.

Ambientadas no sertão, as três obras têm ainda em comum o fato de serem produções pernambucanas, algo raro, pois a maior parte dos longas ambientados no sertão não eram produções nordestinas. Além disso, os filmes trazem também diversos outros pontos de convergência entre si, quase como produtos diferentes temperados no mesmo caldo, fervilhando de semelhanças principalmente quando observamos as opções tomadas pelos cineastas para abordar o ícone “sertão”. Há também diversos pontos de semelhança e diferença em termos de narrativa e estética entre os três filmes e a representação clássica do sertão na cinematografia brasileira de anos anteriores, do cânone estabelecido pela tradição do cinema nacional. Sendo assim, iniciaremos o artigo com uma breve análise de alguns filmes fundamentais na construção desta tradição, enfatizando suas relações com algumas obras literárias que os precederam e que em certa medida lhes serviram de inspiração. Veremos como nesta tradição as imagens do sertão são reaproveitadas como suporte para um discurso politicamente engajado que se coaduna com a estética utilizada para sua veiculação e em seguida faremos uma comparação com as já citadas obras contemporâneas do Cinema pernambucano, também ambientadas na região, mas que se notabilizam por uma abordagem estética diferenciada.

2. O sertão como paisagem e personagem

A paisagem-estereótipo do sertão no cinema brasileiro é marcada pela seca, pela terra rachada, vegetação espinhosa e pela aridez inclemente. Presente até os anos 60 sobretudo em filmes de cangaço, o sertão era também terra de coronéis, camponeses, fanáticos religiosos e cangaceiros - “bandidos sociais” que apareciam como reflexo do atraso cultural da região.

Nos anos 60, com o Cinema Novo e principalmente por influência de três obras fundamentais (“Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha e “Os Fuzis” de Ruy Guerra), o sertão do cinema passou a ser também paisagem simbólica para situações sociais e políticas, ambiente retratado com luz contrastada, dura, em vários casos (mais notadamente em Vidas Secas) ofuscante. Apesar do sertão ter sido também retratado em outros filmes anteriores e posteriores a esta trilogia cinemanovista, fizemos a opção de nos ater a estes exemplos tanto em função do caráter emblemático Cinema Novo na História do Cinema nacional, que pode ser comprovado pela profunda influência de seus paradigmas temáticos e estéticos na produção cinematográfica posterior, quanto pelo reconhecimento nacional e internacional da crítica especializada.

O conjunto de imagens estereotipadas associando o sertão à seca e à miséria tem origem numa tradição literária regionalista que ao longo do século XX sedimenta uma visibilidade do nordeste calcada em fenômenos como o cangaço e o messianismo, representativos de uma miséria à qual passa a se contrapor a imagem do sul-sudeste próspero e desenvolvido.

Uma referência seminal para esta visibilidade é sem dúvida o livro “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, publicado em 1902. Sua narrativa da Guerra de Canudos, ambientada no interior baiano, vem acompanhada de minuciosa descrição da terra e do homem sertanejos, de acordo com as teorias evolucionistas em voga na época. Segundo as idéias então vigentes, o caráter do homem seria fruto não só de condições ambientais e climáticas, mas também de características intrínsecas de sua constituição biológica. É inclusive das páginas de “Os Sertões” que se extrai a célebre máxima “o sertanejo é antes de tudo um forte”, tantas vezes reutilizada para ilustrar a capacidade da população nativa de conviver com as adversidades ambientais.

Para Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1999), o livro “Os Sertões” coloca ainda em evidência os movimentos messiânicos, que passariam a funcionar como um dos mais marcantes estereótipos do Nordeste embora - ressalta o autor - movimentos como esses tenham acontecido em diversas regiões do país.

Crônica de um Brasil como avesso do paraíso, no dizer de Eduardo Lourenço (FSP, 01/12/02), “Os Sertões” torna-se um dos pilares fundamentais do cinema brasileiro moderno na medida em que influencia fortemente o diretor Glauber Rocha na concepção do roteiro de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Segundo Nelson pereira dos Santos (FSP, 01/12/02), Rocha era apaixonado conhecedor da obra de Euclides da

Cunha, o que certamente motivaria a grande quantidade de citações de “Os Sertões” no filme.

“Vidas secas”, romance de Graciliano Ramos publicado em 1938, foi outra obra marcante nessa construção que deixou fortes marcas na cinematografia brasileira. Relata o drama de uma família sertaneja que tenta sobreviver às consequências da seca, num sertão de relações sociais opressivas e natureza hostil. Nas primeiras passagens do livro, já se prenuncia o cenário trágico: “A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo seco dos urubus fazia círculos altos em redor dos bichos moribundos (...)” (RAMOS, 2003 [1938]: 9, 10)

“Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido...” (RAMOS, 2003 [1938]: 12)

O romance foi adaptado em 1963 pelo diretor Nelson Pereira dos Santos. Em virtude do posicionamento politicamente engajado da geração do Cinema novo, a adaptação de “Vidas Secas” tem várias afinidades ideológicas com “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, sobretudo na abordagem da exploração do homem do campo pela estrutura sócio-econômica, que se traduz na relação opressiva entre o fazendeiro e o camponês cuja falta de alternativas acaba o relegando a uma condição de passividade ou marginalidade.

Esse também é o eixo temático de “Os Fuzis”, de Ruy Guerra, filme que relata o cotidiano de uma tropa de soldados enviada ao sertão nordestino em época de seca, com a tarefa de evitar o saque de armazéns pela população faminta. O conflito moral vivenciado pelos soldados ao deparar-se com o cenário miserável do sertão vai perpassar toda a narrativa, que termina em tragédia.

É importante ressaltar que essas releituras do sertão literário pelo Cinema se dão no calor da efervescência intelectual esquerdista nos anos 60, que agrega ao imaginário sobre a região, devido a suas tensões sociais, um potencial de revolução popular inspirada por ideais marxistas.

Além da postura política e do cenário comum partilhado com “Os Fuzis”, “Deus e o Diabo...” e “Vidas Secas” se identificam ainda pelo fato de seus personagens centrais serem os camponeses. Enquanto no filme de Glauber os acontecimentos se

sucedem a sob a perspectiva do vaqueiro Manuel, “Vidas Secas” é protagonizado pelo sertanejo Fabiano, com quem o espectador é conduzido a se identificar. Tal mecanismo é ilustrativo dos valores que orientam a construção dessas narrativas pelos cineastas: há uma motivação de ordem política que tem por objetivo, por meio da exibição de imagens cruas e situações insalubres, denunciar as precárias condições de vida do homem sertanejo e provocar no espectador um sentimento de incômodo, passível de ser revertido em indignação.

As premissas ideológicas dos diretores do Cinema Novo se refletem claramente não só nas opções estéticas por eles adotadas, mas também nos planos narrativo e simbólico. Ao enclausurar os personagens naquele ambiente, fortalecendo a noção de opressão por meio da paisagem dura, tanto Glauber Rocha quanto Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra dotam de significado suas opções formais, estabelecendo uma dialética entre discurso político e linguagem artística. Esses dois pólos se alimentam reciprocamente e contribuem desta forma para a pungência das obras em questão. Escrevendo sobre “Vidas Secas”, o crítico Luiz Zanin Oricchio destaca que a paisagem no filme “encena as condições sociais” (ORICCHIO, 2003:131).

O sertão configurou-se, assim, não apenas como um cenário onde as tramas eram desenvolvidas, mas como uma unidade simbólica fundamental no panorama brasileiro. O crítico Paulo Emílio Sales Gomes destaca esse fator no seu clássico artigo “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”: “tomando em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbios, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádios de futebol”, escreveu (GOMES, 1996: 103).

3. O sertão virou *canyon*

Logo no primeiro filme da nova safra pernambucana, o cânone do sertão e do cangaceiro foi retomado de forma iconoclasta: “O Baile Perfumado”, realizado por Paulo Caldas e Lírrio Ferreira em 1996, trazia Lampião e seu bando de Cangaceiros num sertão verde, o sertão do vale do São Francisco, onde o personagem histórico teria, de fato, vivido seus últimos meses de vida. No filme, a inspiração para o retrato do bando não vinha dos filmes de faroeste americano nem dos romances regionalistas ou dos livros de sociologia: vinha do pop, de um caldeirão de referências que se tornou símbolo de todo um movimento artístico que marcou a vida cultural recifense do período.

O “resgate” e reinvenção da imagem do Cangaceiro e de seu “habitat” tradicional fez parte inicialmente de uma proposta de movimento em cinema surgida no esteio da efervescente cena musical pernambucana, o “Movimento Mangue”. Essa

“vertente cinematográfica” do mangue rotularia seu cinema de *Árido Movie* com a intenção de fazer com a cultura cinematográfica o que os músicos haviam feito com as tradições sonoras pernambucanas e brasileiras: resgatar seus ícones para remodelá-los com influências das mais diversas origens, sobretudo, da cultura pop. Para isso, precisava romper com tradições anteriores, procurando revisitar temas, imagens e ambientes caros à cultura cinematográfica brasileira, mas rompendo com os dogmas.

Assim, o sertão de “O Baile Perfumado” mostra-se diferente do comumente retratado no cinema brasileiro em virtude de suas opções estéticas e de sua releitura do personagem de Lampião, mostrado num momento de decadência do Cangaço. “Lampião é visto como um bandido já acomodado, ‘aburguesado’, apreciador de perfume francês *Fleur d’Amour* e uísque escocês *White Horse*”. (ORICCHIO, 2003:133).

Ao comportamento desse novo Lampião, acrescenta-se ainda uma nova leitura do seu habitat: no sertão de “O Baile Perfumado”, a paisagem tem água abundante, o ambiente é aparentemente próspero e não parece oprimir seus personagens como nos filmes do Cinema Novo, por exemplo. As opções estéticas são mais arejadas e refletem a escolha de mostrar uma vertente do sertão desconhecida do cinema brasileiro, com recursos tecnológicos também ainda pouco explorados – tomadas aéreas, steady-cams, planos-sequência complexos.

As opções narrativas e estéticas do filme, no entanto, não parecem ir além da iconoclastia ou carregar maiores reflexões de qualquer nível político, interpessoal ou histórico. Mesmo grandes defensores do filme como o crítico Luiz Zanin Oricchio - que escreve no livro “Cinema de Novo” que “O Baile Perfumado” “respira juventude a cada fotograma” (ORICCHIO, 2003:133) reconhece que as opções estéticas não carregam maiores efeitos reflexivos. “Essa criativa inversão do estereótipo (...) não conduz a nenhuma consequência crítica, no sentido mais estrito do termo” (ORICCHIO, 2003:134)

4. O sertão da luz ofuscante da memória

Enquanto “O Baile Perfumado” subverteu a imagem do sertão trazendo uma nova representação repleta de verde e de água, “Cinema, Aspirinas e Urubus” (Marcelo Gomes, 2005) retoma a imagem áspera da região, mas com intenções estéticas novas e objetivos distantes da crônica histórico-político-social que marcou tanto a literatura regionalista quanto o Cinema Novo. Apesar de estar conectado sim com episódios

históricos da região, o foco do filme é antes de tudo interpessoal, criando significação em torno da relação entre indivíduos inseridos num contexto específico.

O sertão de “Cinema, Aspirinas e Urubus” é um sertão de memórias, de um passado que diz respeito aos resíduos de lembranças pessoais e não históricas propriamente ditas. Inspirado na trajetória do avô do cineasta Marcelo Gomes (que assina o roteiro ao lado de Karim Ainouz e Paulo Caldas), “Cinema, Aspirinas e Urubus” é um filme de estrada, que acompanha a trajetória do alemão Johann (Peter Ketnath) e o sertanejo Ranulpho (João Miguel) pelos caminhos do sertão. Em movimentos contrários, o estrangeiro quer cada vez mais se embrenhar no sertão enquanto o sertanejo quer cada vez mais se afastar, fugindo do mesmo atraso cultural e miséria que assolariam a família de Fabiano de Vidas Secas, em proporções aqui bem mais brandas.

O cerne do filme, então, é a história de um avô contada pelo neto. A paisagem do filme é um sertão “clássico”, árido, espinhoso, seco, de luz estourada ao extremo. A opção do tratamento de luz não remete necessariamente à dos cinemanovistas, mas trata-se de uma abordagem nova. O cineasta Walter Salles destacou essa inventiva releitura do retrato do sertão em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo em 27 de novembro de 2005. “Desde que Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Barreto, sob a influência de José Medeiros, reinterpretaram a luz brasileira em Vidas Secas, não se via uma tradução tão orgânica do calor e da aridez do sertão no cinema” (SALLES, 2005)

Em “Cinema, Aspirinas e Urubus”, a opção de retratar o sertão como um lugar de luz intensa, de cores desbotadas e aparência áspera não é meramente um acessório estilístico mas sim um elemento narrativo importante para a construção simbólica do filme. A luz e as cores são trabalhadas não apenas para remeter ao passado, mas também trazem alusões à atividade da dupla de protagonistas, que viaja pela região projetando filmes e vendendo aspirinas (daí o título). O estouro da luz no filme pode ser comparado ao poder “esclarecedor” da luz do projetor de Cinema na escuridão das noites do sertão.

Esse uso estilístico da luz e da escuridão do ambiente confere ao enredo do filme mais um elemento nostálgico, que completa o ambiente psicológico e físico onde a trama é desenrolada.

5. Água como elemento motriz do sertão

Dez anos depois de ter lançado “O Baile Perfumado”, Lúcio Ferreira volta a ambientar grande parte da sua história no sertão pernambucano. Em “Árido Movie”, o sertão buscado e mostrado é o sertão contemporâneo, povoado de motoqueiros, intrigas de famílias e brigas por poder.

É um sertão de paisagem amarelada, marcada pelos diversos tons de terra e barro, mas sobretudo estigmatizado pela falta de água, que repercute tanto na configuração do cenário quanto na vida das pessoas. Se nas tradições anteriores essa falta de água era presente na sequeidão do território, em “Árido Movie” é chave central na construção ideológica do que vem a ser o sertão para o filme.

A questão da água é explicitada pela presença da personagem Soledad (interpretada por Giulia Gam), videasta que roda um documentário exatamente sobre essa falta de água e sobre o que o elemento representa para o sertanejo. Transformada em fonte de culto místico, a água, seja por meio de sua falta ou de sua presença, determina também no filme o nível de inserção em tal sertão em que o filme é construído. Se no Recife existe água abundante nos mares e nos rios, em São Paulo existe na chuva constante e no sertão ela só aparece quando cultuada por um guru isolado nos rincões profundos da região ou quando utilizada por políticos inescrupulosos como fator de dominação.

Aqui, mais explicitamente, o sertão é também uma região contraposta ao litoral. Tanto que o filme inicia com uma tomada aérea do mar que banha o Recife, capital de Pernambuco, que é o contraponto metropolitano das regiões cada vez mais secas que os diversos personagens da trama vão alcançar. A estratégia de “road movie” do filme ajuda a salientar essa mudança gradativa, essa progressiva chegada ao ambiente formado por terra, rocha, vegetação espinhosa e rala. Como dito anteriormente, São Paulo é o contraponto mais úmido do filme, representando o pólo mais afastado daquela realidade seca e amarela que é o sertão. Reforça-se assim a analogia entre o contraste ambiental e a antítese atraso/desenvolvimento que opõe simbolicamente o nordeste ao sudeste do Brasil.

6. Olhares estrangeiros em terras inóspitas

Além de trazerem os três filmes retratos esteticamente renovados do sertão, “O Baile Perfumado”, “Cinema, Aspirinas e Urubus” e “Árido Movie” compartilham de uma curiosa convergência que tem muito a dizer sobre as novas perspectivas dos cineastas contemporâneos brasileiros em geral e pernambucanos especificamente: o

olhar estrangeiro. Os três filmes, não por coincidência, trazem como protagonistas e condutores figuras forasteiras da paisagem que os filmes exploram.

Ao contrário da tradição narrativa do cinema brasileiro, mais especificamente do Cinema Novo, o sertão dos três filmes em questão não é apenas povoado por sertanejos, inseridos num microcosmo com relações sociais, pessoais e políticas apresentadas como bem definidas em si mesmas. É também, e principalmente nesses casos, fonte de observação para um estrangeiro. Mais além, o poder de observação e a força motora das respectivas tramas não pertencem aos habitantes do meio retratado, mas sim a personagens provenientes de outros países ou de outros contextos sociais.

Se isso acontece menos em “Cinema, Aspirinas e Urubus”, em que a trama é igualmente impulsionada pelo alemão e pelo sertanejo, companheiros de viagem, o foco narrativo de “O Baile Perfumado” e de “Árido Movie” permanece inteiramente nos personagens estranhos à paisagem.

Em “Cinema, Aspirinas e Urubus” tanto o personagem do sertanejo Ranulpho quanto o do alemão Johann levam à frente a trama no momento em que se encontram ao buscar caminhos opostos: o sertanejo procura fugir do sertão, enquanto o alemão procura cada vez mais se embrenhar no interior do Brasil. Esse encontro de direções opostas é a força motivadora dos conflitos e das situações desenvolvidas ao longo do filme, assim como sintetizam os impactos do encontro de duas culturas distantes e da “modernidade” que chegava ao sertão – simbolizada pela aspirina e pelo cinema transportados pela dupla. Assim, justificam plenamente a presença da figura do estrangeiro como um dos pólos opostos.

Retratar ambos os personagens como indivíduos em fuga, no entanto, coloca “Cinema, Aspirinas e Urubus” em confluência com uma tendência (ou seria lugar-comum?) do atual cinema brasileiro, apontada pelo crítico Cleber Eduardo:

Em muitos desses casos, quando os ambientes são produtores de sofrimento para os seus protagonistas, a fuga é a solução. Não havendo a possibilidade de agir nos espaços sociais determinados pelos filmes, os personagens principais (...) só têm como opção abandonar esses espaços, compensando a ausência de qualquer ação política comunitária com opções individualistas e redensões pessoais. (EDUARDO, 2005: 51)

Assim, temos no filme não apenas um olhar estrangeiro, mas também um olhar interno, em fuga da região. Ranulpho não é o estereótipo do sertanejo visto no cinema. É calejado sim pelo ambiente em que vive, mas é esperto, se vira, faz piada e procura encontrar seu lugar no mundo. Não é o retirante de *Vidas Secas* nem o lavrador entre a cruz e a espingarda de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Está mais para um João Grilo, sem o tom de farsa teatral do auto de Ariano Suassuna.

Já em “O Baile Perfumado”, os personagens “endêmicos” da região são sim estereótipos, ainda mais quando reforçados pela visão exterior do condutor do filme, o mascate libanês Benjamin Abraão, personagem histórico real, autor do único registro filmado de Lampião e que de fato conviveu com o cangaceiro e seu bando. O Lampião do filme usa perfume, bebe whisky e vai ao cinema, mas veste, fala, move e se comporta exatamente como o cinema convencionou mostrar. Os demais personagens sertanejos são os padres, coronéis e soldados da volante comuns ao imaginário relacionado à região.

Distanciando o foco narrativo dos personagens próprios do sertão, o filme toma a opção de colocar um filtro entre o espectador e o que está sendo observado. O que “O Baile Perfumado” nos apresenta não seria o ponto de vista do filme nem tão pouco o do cineasta, mas sim o do personagem que narraria os acontecimentos sob sua ótica própria. Um personagem estrangeiro, que quer, desde o princípio, mostrar o bando de Lampião exatamente em cinema, como bandidos exóticos embrenhados numa região distante da “civilização”.

“Árido Movie” é o filme que chega ao ápice dessa fascinação exercida pelo sertão no estrangeiro, representada em torno de três núcleos de personagens. O primeiro é constituído pelo protagonista, Jonas (Guilherme Weber), um pernambucano/paulistano, com alma absolutamente metropolitana, obrigado a voltar para a cidade natal do seu pai no sertão de Pernambuco onde este foi assassinado. No segundo, temos Soledad (Giulia Gam), uma videasta que grava um documentário sobre o caráter místico da água no sertão. Por fim, temos um trio de amigos, bem descrito pelo crítico de cinema pernambucano Kleber Mendonça Filho:

O sertão é também elemento de fascínio para três jovens burgueses da classe média pernambucana de corte alternativo (Selton Melo, Gustavo Falcão e Mariana Lima). Representam uma certa vocação pernambucana para a farra *hard*, e especial apreço pela maconha. De

fato, para eles, a maior referência para o sertão é a sua capacidade de produção da erva, numa espécie de mítico shangrila do THC. (FILHO, Revista Cinética).

Na verdade, o que buscam os personagens dos três núcleos acima mencionados parece ser sim a busca por um “shangrila” particular, que estaria localizado num sertão profundo, que todos querem experimentar. Assim, todos os três núcleos de personagens do filme parecem achar o estereótipo que esperam do sertão imaginado. Jonas, mesmo que inicialmente a contragosto, encontra a família e as raízes deixadas pra trás, a ponto de ir buscar na paisagem do sertão a transcendência de uma experiência lisérgica para concluir sua jornada em busca do passado. Soledad encontra seu profeta que lidera um culto à água e o trio de amigos depara-se com a já mencionada “shangrila” das drogas produzidas no (também quase mítico) polígono da maconha que desemboca na região.

Estranhamente, o filme prefere mostrar a videasta, a personagem de origem e antecedentes mais distantes entre os “estrangeiros”, como o indivíduo mais confortável naquele meio. A personagem de Soledad é a que transita com maior naturalidade entre a paisagem, pousando entre caras e bocas como o único indivíduo que realmente busca ter algum tipo de compreensão ou provocar uma reflexão em torno do local.

7. Conclusão

Utilizando a máxima de Paulo Emílio Sales Gomes que diz que “qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado” (GOMES, 1996: 106), podemos concluir que essa convergência temática, ambiental e narrativa dos três filmes da nova safra do cinema pernambucano tem algo de importante a dizer sobre nosso tempo.

Se lembrarmos que no período entre 1996 e 2006 os três filmes representam a metade das obras de longa-metragem produzidos no estado, as confluências assumem ainda papel maior nessa análise.

Os filmes demonstram que ainda existe sim um fascínio pelo sertão, lugar mítico do cinema brasileiro que assumiu diversas faces, mas que ao final assume um papel semelhante em todos os três filmes analisados nesse trabalho: o lugar estrangeiro. O sertão, que foi muito visto como o lugar do Brasil profundo, do Brasil “real”, é retratado pelos cineastas pernambucanos contemporâneos como um lugar alienígena, a ser enxergado e observado por olhares forasteiros.

É difícil não remeter a presença constante de narradores, condutores da trama ou protagonistas estrangeiros aos olhares dos próprios cineastas, que se assumem nas entrelinhas também como forasteiros daquela região e daquelas paisagens. Se eles têm algo a observar naquele universo geográfico e humano, é sob a visão do estrangeiro.

A recorrência da presença do forasteiro nesse novo cinema pernambucano ambientado no sertão vai de encontro às correntes históricas da literatura regionalista e do cinema brasileiro, em especial do Cinema Novo. O sertão nos três filmes aqui analisados não é palco de tragédias sociais, não é um paradigma para provocar discussões ou mobilizações políticas, não é uma idealização do Brasil profundo, do Brasil “original”, mas sim uma terra estrangeira, a ser desbravada por personagens estranhos ao ambiente da paisagem, que guardam um fascínio peculiar em relação à região e seus habitantes.

Podemos remeter esse olhar fascinado do estrangeiro, que encontra no sertão algo novo a ser descoberto e admirado como uma projeção dos próprios cineastas Paulo Caldas, Lício Ferreira e Marcelo Gomes, que assinam os três filmes, dentro da trama desenrolada na obra. Os cineastas parecem assumir os olhares de estrangeiros, num distanciamento que acaba por unir os três filmes como histórias contadas de fora, com pouco envolvimento direto do retratado. Algo que contrasta profundamente com o envolvimento dos cineastas do Cinema Novo que, embora também estranhos ao ambiente, procuram mergulhar nos conflitos e contradições daquela realidade. O manifesto cinemanovista da “Estética da fome” (1965) ilustra esse comprometimento dos cineastas da época em passagens como “Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu” (ROCHA, 2006 [1965]).

Em suma, o distanciamento pode ser uma das razões porque encontremos tão freqüentemente nessa nova safra do cinema pernambucano abordagens estéticas do sertão bem elaboradas tecnicamente, mas não raramente vazias de sentido.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.



- _____. *Historiografia clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- EDUARDO, Cléber. *Fugindo do inferno – a distopia na redemocratização*. IN: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995 – 2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p.51-65.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.
- FILHO, Kleber Mendonça. *Os Sertões (Árido, Máquina e Aspirinas)*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/sertaokmf.htm>> Acesso em: 2 fev. 2007.
- FOLHA DE SÃO PAULO. *Os Sertões faz cem anos*. São Paulo, 01 Dez. 2002. Mais!
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: histórias e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 88ª ed. Rio, São Paulo: Record, 2003.
- ROCHA, Glauber. *A estética da fome*. @ Contracampo 21, Rio de Janeiro, 05 Jul. 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>> Acesso em: 20 Abr. 2007.
- SALLES, Walter. *"Cinema, Aspirinas e Urubus" une forma e geografia*. @Folha de São Paulo, São Paulo, 27 nov. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2711200516.htm>> Acesso em: 3 fev. 2007.

