



O passado no presente: Identidade e Utopia no Sertão híbrido de *Árido Movie*¹

Érico Oliveira de Araújo Lima²

Marcelo Dídimo Souza Vieira³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará

Resumo

A representação do sertão nordestino é temática cara à história do cinema brasileiro, ao longo de diferentes posturas estéticas e políticas. As imagens que o cinema recente constrói para esse espaço do país são propostas inseridas numa história, que dialogam tanto com preocupações correntes do mundo contemporâneo quanto com a tradição cinematográfica do passado. Trata-se aqui de pensar como o projeto estético de um sertão híbrido contido no filme *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) o situa diante das temáticas políticas recorrentes às abordagens cinematográficas do sertão nordestino e como são construídos personagens descentrados, com identidades múltiplas, expressão de um período de globalização.

Palavras-chave: Nordeste; sertão; *Árido movie*; identidade; utopia

Introdução

A imagem do Nordeste está em permanente construção. Os diversos discursos concebidos para compreender a região, das ciências às artes, envolvem uma constante revisão de posturas e um diálogo contínuo com o que já se falou. O cinema participa dessa construção, permite que novos olhares sejam lançados para uma região tão discutida. Inserida na história, a arte cinematográfica vai se transformando conforme o espírito das épocas, de acordo com o tipo de questões levantadas em cada contexto. Representar o Nordeste, especificamente o sertão nordestino, é uma questão muito menos de captar a realidade que de conceber uma idéia. O cinema brasileiro criou diferentes sertões ao longo da história.

Saber que tipo de sertão tem sido criado pelo cinema atual requer uma compreensão do contexto em que se inserem os filmes. É necessário também ter em perspectiva as criações imagéticas anteriores, que ecoam ainda hoje, porque fazem parte de uma tradição cinematográfica. O Cinema Novo, em especial, construiu uma imagem para o Nordeste com importantes ecos no cinema que se faz hoje. Inscritos na história, os cineastas são sujeitos que pensam a partir de lugares sociais e de posturas estéticas diante das imagens que já viram.

No percurso para analisar a representação do sertão feita em *Árido Movie* (Lírio Ferreira,

1 Trabalho apresentado no IJ 4 – Divisão Temática Comunicação Audiovisual da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

2 Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da UFC-CE. Bolsista de Iniciação Científica (Pibic) – CNPq. Integrante do Programa de Educação Tutorial da UFC (Pet-UFC), e-mail: ericooal@gmail.com

3 Orientador do Trabalho. Professor do Instituto de Cultura e Arte da UFC-CE, e-mail: mdidimo@ufc.br



2005), considera-se, inicialmente o contraste entre sertão e litoral, em torno do qual importantes obras do cinema brasileiro foram construídas. Interroga-se a relação que o filme em questão faz desses dois universos.

Em seguida, faz-se a reflexão sobre a temática da identidade no filme. *Árido Movie* traz um protagonista típico da modernidade tardia, sujeito a influências culturais múltiplas, que num mundo globalizado, se confundem na constituição dos indivíduos. O pertencimento ao sertão e o laço familiar são questões com as quais Jonas, protagonista do filme, se depara.

Finalmente, deve-se considerar o lugar que *Árido Movie* destina a temas políticos que percorrem seu enredo: o uso político da água, o coronelismo moderno, o misticismo, as relações de poder. Temas caros aos cineastas do Cinema Novo, que enfrentaram dilemas, revisaram suas próprias posturas e lançaram propostas estéticas politicamente engajadas, preocupadas com a coletividade. *Árido Movie* estabelece um diálogo com essa geração de cineastas, mas é preciso verificar sob qual perspectiva os temas políticos são trabalhados.

A mistura entre sertão e litoral

A questão do retrato do sertão no cinema envolve a dinâmica da relação desse espaço com outro que tradicionalmente é tratado como seu oposto: o litoral. Campo e cidade são, de forma recorrente, pólos opostos a partir dos quais partem as questões de muitos filmes que tematizam o sertão. Tomando um período recente do cinema nacional, a chamada Retomada, percebe-se de que forma, em um filme como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), a construção simbólica da narrativa gira em torno, essencialmente, da dicotomia entre campo e cidade. A partir do retrato que o filme faz desses dois mundos, pode-se depreender uma forma específica de tematizar o sertão e de se conceber o Brasil. Oricchio (2003) observa que o sertão é, nesse filme, “o lugar da conciliação” (2003, p.138). É nesse espaço que se pode encontrar um Brasil profundo e livre de contaminações presentes no meio urbano.

A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. (...) O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional. (ORICCHIO, 2003, p.138)

Walter Salles retomará a oposição entre sertão e litoral em um filme posterior, *Abril Despedaçado* (2001). O litoral é agora uma promessa de uma vida diferente, de fuga da tradição marcada no sertão seco e opressor. A tradição do Cinema Novo é forte aqui, Sertão e Mar em oposição, e como observa Oricchio (2003), a dicotomia entre esses dois espaços é constantemente

recorrida através da metáfora da encruzilhada, presente ao final do filme, quando o personagem Tonho (Rodrigo Santoro) escolhe o caminho que leva ao litoral.

Em *Árido Movie*, logo durante a exibição dos créditos iniciais, há um movimento de câmera que sugere deslocamentos contidos na própria narrativa do filme. A câmera filma, de cima e deslocando-se da direita para a esquerda, uma grande porção de água, o mar do litoral de Recife. O movimento marca mudança, transição e reunião de mundos distintos, o que, como se verá durante o filme, corresponde também ao próprio retorno do personagem Jonas a sua cidade natal, Rocha, motivado pelo assassinato de seu pai, Lázaro. Jonas vem de São Paulo, cidade que tanto simboliza a grande metrópole caótica no cinema brasileiro⁴, e vai para o interior de Pernambuco, no sertão nordestino, retratado pelo diretor Lírío Ferreira como espaço da seca, do uso político e religioso da água, da tradição que prega a vingança em resposta a um crime cometido. Mas esse universo não está completamente isolado. Se, ao longo do filme, há o constante destaque para as diferenças entre Jonas e o mundo em que se vê inserido, não se pode ignorar como a condução da narrativa procura construir pontes, tentando pôr em contato litoral e sertão, ainda que para ressaltar, muitas vezes, pontos de choque.

A câmera percorre o mar de Recife ao som de música eletrônica que retoma o tema trazido por Antonio Conselheiro em sua pregação messiânica e reapropriado por Glauber Rocha em seu pensamento estético e político, “o sertão virou mar, e o mar virou sertão”. Imagem e som ressaltam como as fronteiras entre os dois mundos já não são tão claras. Porque se o sertão de Lírío Ferreira não se livrou de muitas práticas tradicionais, que devem ser continuadas por Jonas, cobrado por sua família, a estética do hibridismo proposta pelo filme conduz a uma justaposição de esferas distintas, não necessariamente integradas, mas sob mútua influência. Há celulares na pequena cidade de Rocha, há plantações de maconha e a promessa de aventuras que atraem os jovens amigos de Jonas para uma viagem de Recife ao interior do estado, há motocicletas e há a televisão, vista como o elemento de união mais geral, já que, através da imagem televisiva difundida em massa, Jonas, o homem do tempo no jornal produzido em São Paulo, pode ser visto diariamente por seus familiares.

Não há, nesse sentido, espaços isolados na abordagem de Lírío Ferreira. A conexão sertão-litoral é operada não só pela presença de personagens estrangeiros ao universo sertanejo: o já referido Jonas, seus três amigos, a videasta Soledad, mas pela própria postura do cineasta, que trabalha um projeto estético de misturas, de aproximar referências culturais, o tradicional e o *pop*, o global e o local. Esse projeto já se anunciava na obra anterior de Ferreira, *Baile Perfumado* (1997, em parceria com Paulo Caldas), que abordava a trajetória do cineasta Benjamin Abrahão e suas tentativas de registrar o grupo de Lampião, de forma a superar o conflito entre sertão e mar,

4 Os exemplos podem ser desde *São Paulo S/A* (1965, Luiz Sergio Person) até o recente *O Invasor* (Beto Brant, 2001)

marcante na tradição cinematográfica do Cinema Novo. Nagib (2006) observa na abordagem do filme uma tentativa de criar uma continuidade entre sertão e mar, quase identificados entre si. Em *Baile Perfumado*, encontram-se imagens de um sertão de fertilidade, com caatinga verde e muita água (de mar e também de rios) – nesse ponto, *Árido Movie* vai por outro caminho, trazendo a falta de água e a seca como elementos constituintes do espaço do sertão.

Baile Perfumado rompe o isolamento insular, indispensável à utopia glauberiana, para criar um clima que sugere uma confraternização globalizada, na qual um libanês é atraído por um cangaceiro e vice-versa (...) trata-se da abordagem do Brasil por meio de um instrumental internacionalizado, alheio ao purismo do projeto nacional que alimentou o início do cinema novo. (NAGIB, 2006, p.53)

E a utopia glauberiana, a que a autora se refere, é marcante no projeto de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), conduzido sob a forte idéia de uma separação entre litoral e sertão. Os filmes iniciais de Glauber Rocha têm essa proposta clara de marcar o isolamento do sertão, concebido como um espaço representativo por excelência da situação de classes no Brasil.

O filme de Glauber [*Deus e o Diabo*] radicaliza a idéia 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 torna 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 dependem desse isolamento e dessa escassez. A falta de conforto como que sanciona tudo, até a violência. O espaço aí segrega, opõe valores. Sertão e litoral pertencem a universos distintos. Não têm nada a ver” (XAVIER, 2000, p.114).

Essa proposta inicial do Cinema Novo, pré-golpe de 1964, marcada pela demarcação clara de fronteiras, fundada na dualidade, no estabelecimento de pólos claramente opostos, ocorre sob influência marcante da conjuntura política da época e do desejo dos cineastas de proporem transformações políticas para o Brasil. Marcados pela esperança e propondo uma abstração (o sertão como alegoria do próprio país), esses filmes iniciais têm como elemento importante em sua construção o distanciamento do espaço representado. Orientam-se pela busca de uma “imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado, pela ausência do 'habitat natural' dos próprios cineastas (jovens de classe média urbana)” (RAMOS, 1990, p.348).

Esse olhar do cineasta urbano de classe média que olha para o sertão é fundamental, segundo Bernardet (2007), para que se possa alcançar um alto nível de abstração. O autor observa, por exemplo, que “*Vidas Secas* [1963, Nelson Pereira dos Santos] é um filme urbano a respeito do campo, e sua validade vem de seu elevado grau de abstração” (BERNARDET, 2007, p.88). Ainda que tenham o isolamento do espaço do sertanejo como pressuposto fundamental da construção fílmica, as obras da primeira fase do Cinema Novo não estão isentas de uma perspectiva urbana. É o

olhar do cineasta que vai dar esse elemento de urbanidade e tornar a situação retratada no filme traduzível em termos gerais. Ainda sobre *Vidas Secas*, diz Bernardet:

o filme deixa o sertão para colocar-se num nível mais geral. Fabiano [protagonista de *Vidas Secas*] deixa praticamente de ser um homem particular, com problemas específicos, para tornar-se o homem brasileiro esmagado pela sociedade e colocado diante dos possíveis caminhos que lhe oferecem. Ele é tanto o sertanejo quanto o pequeno-burguês citadino, e talvez mais o segundo que o primeiro. (...) Fabiano não é apenas sertanejo, mas é qualquer um de nós que, no campo ou na cidade, estamos cerceados pelos poderes esmagadores da sociedade e vemos nossas possibilidades de realização e de progresso truncadas. (...) Para chegar a esse resultado, era necessário que o autor do filme fosse um homem da cidade. (BERNARDET, 2007, p.87)

O sertão retratado nos primeiros filmes do Cinema Novo não está, portanto, completamente livre dos elementos de urbanidade. Pode-se pensar que, em termos da estrutura narrativa proposta pela obra, é efetivamente do sertão que se está falando. Mas quando se trata das implicações políticas e sociais que o filme pode trazer, é importante considerar também o olhar do cineasta que se propõe a falar do campo a partir de sua formação fundada no meio urbano. Quando os realizadores do Cinema Novo fazem sua autocrítica, no período posterior ao golpe de 1964, eles passam a ambientar boa parte de seus temas no espaço urbano e não estruturam seu pensamento estético segundo uma visão dualista do Brasil. Se antes partia-se da eleição de um espaço que representaria o país por excelência, aos poucos o projeto cinemanovista passa a mudar o enfoque e o tom: sem a mesma esperança de mudança social de antes, os cineastas começam a se preocupar menos com a alteridade e a olhar para si mesmos, de forma mais clara que na fase anterior. “Aos reclamos de que o Cinema Novo só se ocupa de sertão e de favela, alguns filmes do período respondem com temas urbanos, de classe média: projetam na tela as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público” (XAVIER, 2001, p.62).

E esse olhar vai caminhar em direção oposta a uma postura didática e conscientizadora. Xavier (2001) observa a aproximação dessa nova abordagem dos cineastas com a gestação do tropicalismo, que opta pela mistura de textos, linguagens e tradições, realizando o que o autor denomina de “invenções-traduições” (2001, p.30).

A colagem tropicalista apresentaria um inventário das discontinuidades da história dos vencidos, cujo termo final seria a crise do sujeito no mundo contemporâneo, em especial a morte de dois sujeitos históricos: a do proletariado no seio da cultura de massas e a das nações no seio da globalização. (2001, p.31)

Esse olhar influenciado pelo tropicalismo deixou marcas na cultura brasileira de forma geral e tem ecos no projeto estético de Lírio Ferreira em *Árido Movie*. É reflexo, sobretudo, dessa crise do sujeito de que fala Xavier, o que Hall (2006) caracteriza como a desintegração das identidades modernas e o “descentramento do sujeito”.



Identidade, tradição e migração: o sujeito como estrangeiro

Na sua investigação sobre o nascimento e a morte do sujeito moderno⁵, Hall (2005) faz um apanhado das mudanças de concepção a respeito do lugar do sujeito e da identidade. O pensamento moderno foi sofrendo alterações ao longo dos séculos e permitiu construir uma concepção geral de que o indivíduo estaria liberto de apoios estáveis nas tradições e nas estruturas (2005, p.25). Quando se chega ao que Hall e outros teóricos denominam de modernidade tardia (segunda metade do século XX), os movimentos que se sucedem dão-se no sentido de “deslocar” o sujeito moderno e fragmentar as identidades construídas na modernidade (2005, p.34). O que este percurso feito por Hall permite observar é que a crise do sujeito no período da globalização dificulta o estabelecimento de fronteiras claras que definem o pertencimento do indivíduo. As referências de identificação do sujeito são múltiplas e podem ser mesmo contraditórias: ele não representa unicamente uma classe, uma etnia, uma nação, um povo – na verdade, pode ter laços com diferentes grupos, em diferentes níveis de identificação.

A própria idéia de nação e de uma cultura nacional é socialmente construída e já não basta para enquadrar os sujeitos. “As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (2005, p.48, grifo do autor). O pertencimento é uma condição que se desloca, não é algo estático no tempo e no espaço. E as culturas a que se possa pertencer não estão dadas exteriormente, mas em constante construção numa interação dialética entre sujeito e mundo social.

Nesse ponto, Hall ainda chama atenção para os processos de criação de uma idéia de cultura nacional unificada, à qual estariam submetidos os sujeitos. O autor pontua que esse processo ocorre a partir de uma perspectiva de poder cultural.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. (HALL, 2005, pp.61-62)

E o que formas de representação, muitas vezes, tentam operar é essa unificação de uma idéia geral de nação, de cultura, de região. A tentativa de construir uma imagem do Brasil, a partir da construção de uma idéia unificada do que seria a cultura brasileira já foi criticada por Bernardet (1991):

É nítida a tendência a procurar expressões referentes a algo de difícil definição e que uniria o conjunto da sociedade brasileira, que seria um denominador comum, marca de uma originalidade que diferencia esta sociedade das outras. De algo que seria a identidade

5 Ver: HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005, sobretudo o capítulo 2.

da sociedade brasileira, que produziria uma “cultura brasileira”, ou mesmo uma “civilização brasileira”, e portanto um “cinema brasileiro”. (...) Ao negar diferenciações de tipo regional e outras, ao não levar em consideração as contradições sociais, ao buscar um elemento que homogeneize a sociedade, ao buscar essa essência que seria comum ao conjunto do corpo social e em relação à qual teriam papel secundário eventuais diferenciações e contradições, revela-se indubitavelmente uma busca de hegemonia ideológica. (BERNARDET, 1991, p.60)

Bernardet coloca-se aí em diálogo com Paulo Emílio Sales Gomes (1996), que já dizia em seu clássico texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 2001, p.90). O que se põe em questão é em que nível de representação cultural trabalham os filmes que se propõem a construir uma imagem do país e uma imagem do brasileiro. Sobretudo tendo em vista o descentramento do sujeito moderno e a multiplicidade de identidades que podem ser concebidas, deve-se discutir como são caracterizados os personagens no cinema e que implicações tem essa representação.

Em *Árido Movie*, Jonas é o sujeito deslocado. No passado, integrou o universo sertanejo, na cidade de Rocha, mudou-se para São Paulo, grande centro urbano do país, e precisa, então, fazer o movimento de volta, confrontar-se com sua antiga realidade. Suas “origens” são a cidade de Rocha, mas ainda assim, ele sente-se um estrangeiro em sua própria terra, o que é explicitado pelo personagem em um diálogo do filme. Ao citar o livro *O Estrangeiro*, de Albert Camus, Jonas deixa claro em determinado diálogo: “É que eu me sinto estrangeiro em qualquer lugar. Até nos meus sonhos”. Ele é o personagem deslocado, sem raízes, e a história, os costumes, a tradição de sua família em Rocha lhe são completamente estranhas, “coisa do passado, parada no tempo”. A própria noção de “raízes” já começa a ter seu sentido questionado. Mas a tradição teima em chamar o personagem para o prosseguimento do costume atávico. Confrontado por sua avó, Dona Carmo, em dado momento, ele é convocado a aceitar um laço que o une ao passado e à terra: “Queira ou não queira, você tem a ver com isso” – é a voz que apela a um dos elementos que compõem a identidade de Jonas, o elo familiar, o sangue.

Como o Tonho de *Abril Despedaçado*, Jonas encontra-se dividido entre submeter-se a uma tradição ou libertar-se.

Decisão difícil, pois a tradição é pesada, mas confere estabilidade ao indivíduo, faz com que se sinta parte de um mundo coerente, codificado, áspero, porém com valores estabelecidos, onde se sabe como agir diante de cada situação. A alternativa é a liberdade, com seus encantos e também com sua angústia e incertezas. (ORICCHIO, 2003, p.145)

Mas a tradição também é problematizada no contexto da globalização e é vista por muitos

como inventada⁶. Há quem prefira categorias como a Tradução para solucionar a dicotomia entre seguir a tradição e optar por um caminho completamente novo. Sobretudo com a potencialização do fenômeno da migração no contexto da globalização e da compressão espaço-tempo, compreender o problema a partir do conceito de Tradução pode esclarecer muitas questões.

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. (HALL, 2005, pp. 88-89, grifos do autor)

Jonas está traduzido. O filme mesmo se constrói numa perspectiva de tradução: há em *Árido Movie* algo como uma crise de identidade, o dilema entre dialogar com a tradição temática do Cinema Novo e incorporar os novos ritmos e fluxos de uma modernidade tardia.

É no nível do dilema e da contradição que se constrói o protagonista. A dificuldade em se definir já fica clara logo no início do filme, quando são mostradas as primeiras imagens de Jonas. São imagens desfocadas do homem do tempo que prevê as condições climáticas no Brasil em um telejornal paulista. O desfoque da fotografia já anuncia a indefinição contida no personagem. O rosto de Jonas só será visto pela primeira vez na televisão, mostrada no mesmo momento e no mesmo local em que seu pai é assassinado. Na cidade de Rocha, enquanto a tradição o chama, Jonas é lembrado, constantemente, de sua condição de “homem da TV”, “homem do tempo”. A visibilidade midiática e as ligações com o espaço urbano marcam uma idéia construída pelos outros sobre Jonas: ele é fraco, “um *playboy*” de sotaque estranho, não tem coragem de matar alguém. E a visão que ele tem dos outros também indica o que ele não quer ser: atrasado, vingativo.

Jonas encontra-se dividido da mesma forma que já estiveram outros personagens do cinema brasileiro. Antônio das Mortes, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, trazia a contradição na constituição do seu próprio ser, como indica Bernardet (2007). Era um personagem reduzido à contradição, ao dilema: um “bastardo” (2007, p.96). Antônio das Mortes destrói as duas fontes de alienação do vaqueiro Manuel, o “misticismo violento” encarnado pelo beato Sebastião e a “violência mística” do cangaceiro Corisco. Liberta o povo, mas sendo pago pelo inimigo, o que põe

6 “Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas (...) *Tradição inventada* significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (Hobsbawn e Ranger, 1983, *apud* Hall, 2005, p.54)

em questão em que pólo ele se apoiou em sua postura, se na revolução, ou na obediência ao opressor. Nem um nem outro, e essa é a contradição. “Antônio está entre dois pólos, não se integrando em nenhum; é solitário; não se realiza; enquanto as outras personagens são encaminhadas no fim do filme, ele não o é; desaparece. Ele dá as possibilidades de realizar a guerra, a guerra é dos outros” (BERNARDET, 2007, p.99, grifo do autor). Era o que Jonas queria, que a guerra fosse problema dos outros.

Antes de *Deus e o Diabo, Bahia de Todos os Santos* (1960, Trigueirinho Neto) também trazia um personagem que encarnava a ambigüidade. Era Tônio, habitante de Salvador, que não se encaixava em lugar nenhum: tinha problemas com a família, não se engaja nas lutas de seus colegas, não sabe para onde ir. Trata-se de

um indivíduo cheio de contradições (...) é incapaz de abandonar Salvador e incapaz de parar de pensar em viajar;; é incapaz de dormir com a prostituta, de abandonar a estrangeira; de abandonar completamente a família ou de passar a viver com ela, de não se interessar pelos grevistas ou de se ligar profundamente a eles. Mas a maior de suas contradições, essa absolutamente insolúvel, Tônio a encontra em seu próprio físico: nem preto, nem branco, mulato. Branco para os pretos, preto para os brancos. Tônio é só. (BERNARDET, 2007, p.89)

Toda essa contradição, já presente em personagens de filmes dos anos 1960, é reforçada pelos efeitos do mundo contemporâneo. O conflito instaurado em Jonas é provocado pelo deslocamento, pela mudança de contextos. Ao migrar, ele estabelece contatos com conjunturas diferentes e aproxima mundos distintos. A migração como desencadeador do conflito acaba tendo efeito num nível mais particular: é com o sujeito individual, com o singular, que se preocupa primordialmente. “O cinema brasileiro, como outros, registra agora o efeito, sobre as estruturas dramáticas, do processo de compressão do espaço e do tempo produzido pelo avanço técnico. (...) o velho tema das migrações vai adquirindo outro sentido” (XAVIER, 2000, p.116).

Utopias do passado e do presente: o lugar dos temas políticos

A compreensão da abordagem dada pelo diretor Lúcio Ferreira a temas como a falta de água no sertão, a indústria da seca e o misticismo popular requer uma reflexão sobre a mudança de enfoque ocorrida no cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo colocando em comparação a visão que o cineasta tem de si nos anos 1990 e a auto-imagem de diretores durante o Cinema Novo.

Havia a crença por parte da geração cinemanovista num mandato e no papel político do cineasta. Acreditava-se numa vocação emancipadora e na construção de um discurso preocupado com a coletividade e com categorias mais gerais ligadas ao subdesenvolvimento, à identidade nacional e a uma linguagem cinematográfica de resposta ao colonizador e de desalienação do colonizado. “O cineasta se via como portador de um mandato que, no caso brasileiro, se concebia



como vindo do próprio tecido da nação, suposto muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar” (XAVIER, 2000, p.99). Postura diferente do que se verificou no ciclo de Recife, durante os anos 20, quando se incorporava a linguagem clássica trabalhada em Hollywood, para tratar o novo de forma conservadora⁷. Já a postura estética nos anos 1960 estava ligada ao clima de efervescência política e cultural de proposição de novos caminhos para o país e de liberação nacional. A tônica dos debates em torno da representação da cultura popular, da alienação, do processo histórico e da revolução é marcante para o encaminhamento de pautas mais engajadas na produção cinematográfica.

Dados os desafios de construir um discurso coletivo a partir da complexidade da sociedade brasileira, os cineastas expressam em suas obras as contradições de seus próprios posicionamentos e uma constante mudança de olhar para a noção de povo e para os problemas estruturais do país. A relação contraditória com o popular é incorporada, por exemplo, por Glauber Rocha em dois filmes do início de sua carreira: *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que “internalizam o duplo movimento de valorização-desvalorização do popular” (XAVIER, 2007, p.191). Partindo, ao mesmo tempo, de uma crítica da cultura popular como alienante e da valorização das manifestações do povo como formas de resistência, os filmes uniam a idéia de que era preciso conscientizar o povo à postura de uma busca desse povo. “Marcados pela postura de conscientização própria aos projetos da época, os dois filmes manifestam algo além do autoritarismo populista, pois a boa arte não se reduz a um mero duplo da ideologia” (2007, p.191).

Os caminhos da revolução na história são fragmentados, não são lineares, e a estética da violência defendida por Glauber Rocha procura mostrar a luta do oprimido no presente inspirada pelos mitos do passado. É uma tentativa de “trabalhar a relação entre fome, religião e violência (...) e legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo” (XAVIER, 2001, p.19). Em *Deus e o Diabo*, revisitada a história do sertão, concebido como cosmos, a memória e o mito passam a ser pontos de partida para a transformação e, ao mesmo tempo, devem ser reavaliados.

[O discurso] polemiza com a tradição e parte dos mitos para inseri-los num processo de transformação, denunciando seus limites, sua humanidade. A recapitulação de messianismo e cangaço tem em comum com a memória coletiva esse movimento de recuperar o passado e seus heróis, para impedir seu desgaste e morte pelo tempo, para ressaltar sua dignidade (...) *Deus e o Diabo* projeta esses mesmos heróis numa temporalidade marcada pelo movimento inconstante, pelas necessidades históricas que

⁷ O ciclo de Recife foi marcado pela produção colaborativa e filmava os avanços urbanos na cidade com fascínio. Dava-se num clima de oposição entre a ânsia pelo novo e o modelo tradicional da região, controlada por oligarquias. Era uma tentativa de conciliar as mudanças da modernidade e a permanência da tradição (ARAÚJO, 2006). No filme *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926), por exemplo, misturavam-se o “fascínio material, pelo atraente mundo de consumo da elite” e a “condenação moral, diante da dissipação dos valores mais tradicionais” (2006, p.121). Na abordagem dos filmes do ciclo, “as mudanças são incorporadas e submetidas aos valores tradicionais – e nessa incorporação elas perdem seu eventual poder transgressivo, de efetiva mudança social, econômica, de mentalidade. Resta uma aparência de mudança” (2006, p.122).

decretam a morte de uns e outros como essencial para o progresso dos homens e para a realização do princípio de justiça. (XAVIER, 2007, p.138)

E invocar a memória, atitude comum no cinema político do Terceiro Mundo, é muito mais do que simplesmente recordar um passado ou conceber uma formação definida de um povo já existente. Isso porque um novo elemento se faz presente no discurso: o privado, o eu e sua relação com o coletivo e com o político. Porque a memória, diz Deleuze (2009), é “a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir” (2009, p.263). É no nível da fabulação e da lenda que será possível alcançar o coletivo a partir dos personagens individuais, postos como “intercessores”, o que Glauber Rocha já fazia com Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo*.

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ficcionar por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de seus personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (DELEUZE, 2009, p.264, grifos do autor)

A constituição de um cinema moderno no Brasil durante a geração do Cinema Novo marcava-se pela transição de concepções sobre o povo, progressivamente compreendido de forma fragmentada, um povo que precisava ainda ser inventado. Tomava-se consciência

de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. (...) o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento. (DELEUZE, 2009, p.262)

Havia, nesse sentido, um movimento de fugir de uma homogeneização do país. Ainda que a busca por um discurso do coletivo permanecesse, verificava-se mais e mais uma compreensão da complexa realidade brasileira, e a dimensão utópica contida no desejo por mudanças sociais vai cedendo lugar ao desencanto. As alegorias da esperança são substituídas por alegorias do desencanto, porque o cineasta perdeu a “inocência”, “perdeu as certezas típicas daquela época em que a cinefilia continha, em si mesma, uma forte dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade” (XAVIER, 2001, p.43). O cineasta passa a se reconhecer, destaca Xavier, como parte da mídia que tematiza, já que as próprias condições de produção exigem que o diretor recorra a diferentes canais de captação de recursos: “a tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo” (2001, p.42), e já não existem mais os debates e o clima cultural na base da produção dos filmes. Xavier ainda aponta para a falta de uma relação estética com o passado, sem que, no

entanto, tenham acontecido rupturas. A auto-imagem do cineasta brasileiro contemporâneo sofreu, nesse sentido, um deslocamento: ele “já não traduz em seus filmes, com raras exceções, a mesma convicção de ser um porta-voz da coletividade” (XAVIER, 2000, p. 99). “Ao contrário dos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular” (2000, p.104).

Nagib (2006) observa que se há um diálogo do cinema brasileiro atual com a tradição que o antecede, isso se dá muito mais sob uma perspectiva nostálgica. Não há a criação de um projeto político dentro das estéticas do cinema contemporâneo.

Num mundo globalizado, pós-utópico e desprovido de propostas políticas, em que projetos nacionais há muito deram lugar a relações e estéticas transnacionais, a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação. (...) Nostalgia, homenagem, citação e desejo de continuidade histórica foram os modos encontrados para a expressão do mar utópico que reemergeu com todo seu poder simbólico no novo cinema brasileiro. (NAGIB, 2006, pp.25-26)

Se o mar utópico era, em Glauber Rocha, a visão do paraíso, a certeza da transformação, o mar de Lírio Ferreira não traz possibilidades de mudança. Na verdade, é da inevitabilidade da permanência que *Árido Movie* trata: mais do que um filme pós-utópico, trata-se de uma obra anti-utópica, em que as condições são dadas e não há nada que se possa fazer. A todo momento, seja pela voz *over* de Jonas seja no telejornal durante a previsão do tempo, uma frase se repete: “Não há previsões de mudanças” – mais do que do clima, se está falando das condições estruturais da sociedade no sertão nordestino e do estado de espírito do próprio Jonas.

Na seqüência já referida acima, em que os créditos aparecem e a câmera filma de cima o mar de Recife, a profecia de Antônio Conselheiro é cantada, “o sertão virou mar, e o mar virou sertão”. Além de mostrar o fim das fronteiras entre sertão e litoral, pode-se agora tratar de outra implicação contida na frase. A perspectiva de Conselheiro e de Glauber Rocha partia de uma sentença construída no futuro, “o sertão *vai virar* mar, e o mar *vai virar* sertão”. Era antes uma profecia, um indicativo de futuro, quando a sociedade se transformaria. Em *Árido Movie*, o sertão *virou* mar, e o mar *virou* sertão, “as águas baixaram”, de modo que as condições políticas e sociais vistas no filme não devem sofrer alterações, porque a mudança está situada no passado, as lutas não estão no presente, e o passado não repercute nas condições atuais.

A família de Jonas simboliza esse conservadorismo e a busca por garantir que nada mude. Uma família que tem como executores da violência opressora Marcio Greyck e Salustiano, a força e a inteligência, como é dito ao final. Eles têm seus jagunços, que já não andam mais em cavalos, mas em motocicletas, bem armados. Cuidam não mais de plantações de algodão, mas de plantações de

maconha e do imbricado controle político da água, negócio que tem implicações no âmbito nacional, como é anunciado em notícia no telejornal, sobre “a fraude da irrigação” por deputados Brasília. Se os homens executam o poder opressor, é uma mulher que se encarrega de dar as ordens e exercer uma liderança ideológica, fundada na tradição familiar e nos valores religiosos. A avó de Jonas, Dona Carmo, é a figura que conserva os valores da família, a ordem estabelecida.

O foco acaba sendo na ação dos opressores em conservar as estruturas. Aos oprimidos, resta o conformismo ou a fuga. Quando a ordem se quebra, no início do filme, quando o índio Jurandir mata um representante da família oligárquica, Lázaro, para “defender a honra” de sua irmã, Wedja, só resta a ele se esconder. Ao longo do filme, o que se destaca é a tentativa de restabelecer a ordem, a obrigação de Jonas em vingar o pai e a constante busca dos jagunços por Jurandir. Essa lógica é exatamente o inverso do que se tinha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Se no início do filme o vaqueiro Manuel mata o patrão, coronel Moraes, a partir daí o que se tem é o foco no percurso de Manuel pela libertação revolucionária, primeiro no misticismo, depois no cangaço, e posteriormente, libertado dos dois, em direção ao mar, à revolução livre de amarras. Nesse percurso, a preocupação não está no nível das forças conservadoras, como em *Árido Movie*, mas nas forças revolucionárias.

O confronto entre Jurandir e Lázaro tem um conteúdo político, é um confronto de duas classes distintas, polarizadas. E a frase dita por Lázaro é essencial para compreender a compreensão que ele e sua família têm dos lugares sociais na região: “Cada uma! Tu és um merda! Tu faz o teu serviço e eu faço o meu! É assim que o mundo gira”. A resposta de Jurandir é o tiro que sai de sua arma. Mais tarde, Zé Elétrico, índio que esconde Jurandir, vai dizer: “Bala não respeita ninguém”. A possibilidade de quebrar a ordem deu-se pela violência, mas o desencadeamento de uma reação só fica no nível da bala, já que ao assassinato de Lázaro não se segue um processo transformador, mas a recomposição do *status quo*. Após a morte de Lázaro, a câmera filma a televisão, na qual aparece Jonas. Na previsão do tempo no telejornal de São Paulo, com o mapa do Nordeste ao fundo, ele diz em tom tranquilo e didático: “Não há previsões de mudanças”.

O próprio Zé Elétrico revela-se consciente da situação histórica de exploração, mas imobilizado pelo conformismo. O personagem profere um discurso sobre a trajetória de opressão dos índios, o controle da água pelos detentores do poder e a sua experiência pessoal com a exploração. Mas concebe as condições como inevitáveis, não se torna sujeito de sua história. Ao final, morto Jurandir, Zé Elétrico é cobrado por ter escondido o amigo. Como compensação pelo desvio, terá que fazer um serviço para Marcio Greyck, viajar e vender maconha.

O líder místico Meu Velho é ainda outro elemento que retoma temáticas políticas da tradição cinematográfica brasileira. Ele é agora, entretanto, uma figura integrada à lógica de poder local, que



dialoga com a família de Dona Carmo e que prefere fazer sua “poética das águas” apenas no nível espiritual e curandeiro. Consciente de sua auto-imagem, ele sabe bem como se portar diante da câmera da videasta Soledad e explicar sua filosofia de um “representante direto de Deus”.

Esvaziada a dimensão utópica, ganha destaque a perspectiva do transe. A Jonas, restam um chá alucinógeno preparado por Zé Elétrico e a confusão mental ao final do filme. Aos seus amigos Bob, Falcão e Verinha, resta ficar à margem dos problemas enfrentados pelo protagonista. Eles vivem aventuras num sertão reduzido ao lugar da “plantação dos sonhos”, uma plantação de maconha. Falcão já anuncia, antes da partida rumo a Rocha, sua visão do sertão como lugar exótico e de aventuras: “Sertão é massa, né velho?”. É a expressão da alienação contemporânea e do esvaziamento da ação política. Os três jovens dançam, conversam e fumam; se encantam com o sertão “massa”, deslumbrados com o transe da viagem. São como a personagem Marina, de *O Invasor* (Beto Brant, 2001), que não vive no sertão, mas na metrópole São Paulo: “A personagem de Marina, vivendo só de diversão e movida a drogas e baladas, num tempo desprovido de propostas políticas, é talvez a principal revelação do filme como sintoma do capitalismo tardio” (NAGIB, 2006, p.177).

Considerações finais

“O sertão virou mar, e o mar virou sertão”: dessa idéia parte *Árido Movie*. A partir daí, Lírio Ferreira promove a união entre sertão e litoral e inverte a perspectiva revolucionária de Glauber Rocha para uma idéia de permanência. Os eventos em *Árido Movie* são marcados pela continuidade das condições dadas previamente, e os vislumbres de modernidade que são lançados ao longo do filme estão no nível da inovação tecnológica e do fim de fronteiras entre dois mundos. Mas a estrutura social básica não muda: se os jagunços comandados pela família oligárquica agora têm motocicletas e não cavalos, a função repressora permanece a mesma. O toque entre sertão e litoral fica apenas na superfície, não tem implicações políticas mais gerais.

O efeito dessa mistura se reflete também no dilema de Jonas, personagem que, convivendo com dois universos distintos, opera o encontro das realidades. Sujeito a múltiplas influências, ele tem uma identidade difusa, não se sente em casa, é um estrangeiro. Ao confrontar-se com a tradição, tenta resistir, questiona suas raízes e o continuísmo do costume da vingança. Em Jonas, há vislumbres de uma atitude política no âmbito individual, uma resistência, um questionamento das condições postas. A postura dele acaba, entretanto, tão confusa quanto suas sensações. Sem saber o que fazer, ele também não sabe marcar uma posição clara, acaba passando por sua pequena cidade natal de forma inerte. O chá de Zé Elétrico gera o transe em Jonas, retira-o de um eixo claro e acaba encaminhando-o para o inevitável. A opção de Lírio Ferreira por um final aberto é uma opção de se



retirar daquele mundo, escapar de escolhas, porque, assim como Jonas, ele não marca posição, apresenta-se de forma difusa.

Árido Movie não escapa a temas caros à tradição cinematográfica brasileira. Volta-se para o sertão, em diálogo tanto com o Cinema Novo quanto com os filmes contemporâneos. Da geração cinemanovista, retira temas, do cinema contemporâneo, continua a abordagem já distante da idéia de falar pela coletividade. É um filme inserido na lógica da globalização, com seu hibridismo estético e seu esvaziamento de propostas políticas.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Melodrama e vida moderna: o Recife dos anos 1920 em *A Filha do Advogado***. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 3, 2006

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma historia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991

_____. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2007

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

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

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

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Entrevista à revista Praga – estudos marxistas, São Paulo, Editora Hucitec, n° 9, junho de 2000, p. 97-138.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007