



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANDRÉ ARAÚJO RODRIGUES

**SER ARQUIVO, SERTÃO: A CONSTITUIÇÃO DE UM ARQUIVO
CINEMATOGRAFICO SOBRE O SERTÃO BRASILEIRO**

Fortaleza – CE

2018

ANDRÉ ARAÚJO RODRIGUES

SER ARQUIVO, SERTÃO: A CONSTITUIÇÃO DE UM ARQUIVO
CINEMATOGRAFICO SOBRE O SERTÃO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

Fortaleza – CE

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- R611s Rodrigues, André Araújo.
Ser arquivo, sertão : a constituição de um arquivo cinematográfico sobre o sertão brasileiro / André Araújo Rodrigues. – 2019.
105 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Didímo Souza Vieira.
1. Cinema. 2. Arquivo. 3. Sertão. 4. Memória. 5. História. I. Título.

CDD 302.23

ANDRÉ ARAÚJO RODRIGUES

SER ARQUIVO, SERTÃO: A CONSTITUIÇÃO DE UM ARQUIVO
CINEMATOGRAFICO SOBRE O SERTÃO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Henrique Codato
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha mãe, Francisca Pereira, mais conhecida no sertão de Russas, no interior do Ceará, como Neném. Minha primeira professora, meu exemplo de coragem e sobrevivência.

Ao sertão dentro da gente, ao sertão da minha infância e memórias, entre os velames, sob o massapê e o mormaço de chuva.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará.

Ao Prof. Dr. Marcelo Dídimo, pela orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora Dra. Meize Regina de Lucena Lucas e Dr. Henrique Codato, pelo tempo, pelas valiosas contribuições e sugestões.

Aos colegas da turma de mestrado, pelo companheirismo durante todo o processo, bem como as reflexões, críticas e sugestões compartilhadas.

RESUMO

Esta dissertação busca observar como o cinema que recorre ao sertão como tema e enredo, a partir da pós-retomada do cinema brasileiro, constitui um arquivo de imagens e ideias sobre a região. Para tanto, estabelecemos um diálogo entre as reflexões do cinema e do arquivo, em diversos campos de estudo, como a arquivologia, a história e a filosofia, com a finalidade de interrogar o cinema como arquivo de uma época e como máquina de arquivar. No primeiro capítulo, recorreremos à leitura de Derrida (2001) e Foucault (2008) para problematizar e ampliar a noção de arquivo, tradicionalmente articulada a partir do ponto de vista institucional, técnico ou utilitário nos campos da administração e da arquivística. Na segunda parte, ao pensar sobre a trajetória do cinema brasileiro acerca do tema sertões, propomo-nos a compreender como este arquivo de imagens de cinema se desenvolve, construindo uma linha do tempo que abarca desde as primeiras imagens produzidas na região até a retomada do cinema brasileiro na década de 1990. Por último, acessamos este arquivo aberto e inacabado no período compreendido como pós-retomada através de quatro obras fílmicas que exploram em suas narrativas o sertão como tema ou cenário: *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Mãe e Filha* (Petrus Cariry, 2011) e *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014), com a finalidade de identificar as continuidades, as recorrências, os deslocamentos e as rupturas desses filmes que compõem o nosso *corpus*, além de visualizar como se constitui o arquivo cinematográfico do sertão no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema. Arquivo. Sertão. Memória. História.

ABSTRACT

This dissertation seeks to observe how the cinema that uses the sertão as a theme and plot, from the post-retake of Brazilian cinema, constitutes a file of images and ideas about the region. To this end, we established a dialogue between the reflections of the cinema and the archive, in various fields of study such as archivology, history and philosophy in order to interrogate cinema as a file of an era and as an archival machine. In the first chapter, we refer to Derrida (2001) and Foucault (2008) in order to problematize and broaden the notion of archive, traditionally articulated from the institutional, technical or utilitarian point of view in the fields of administration and archival science. In the second part, thinking about the trajectory of Brazilian cinema about the sertão theme, we propose to understand how this archive of cinema images is developed, constructing a timeline that ranges from the first images produced in the region to the resumption of the in the 1990s. Finally, we access this open and unfinished archive in the period understood as post-retake through four film works, that explore in their narratives the sertão as theme or scenario: *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *Mãe e Filha* (Petrus Cariry, 2011) and *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014), with the purpose of identifying the continuities, recurrences, displacements and ruptures of this set of films that compose our corpus, besides visualizing how the cinematographic archive of the sertão in contemporary cinema is constituted.

Keywords: Cinema. Archive. Sertão. Memory. History.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sinhá Vitória e Fabiano	40
Figura 2 – Baleia e o Menino Mais Novo, filho do casal.....	40
Figura 3 – Soldado Mário.....	42
Figura 4 – O forasteiro Gaúcho.....	42
Figura 5 – Manuel e Rosa	43
Figura 6 – Manuel e Beato Sebastião	43
Figura 7 – Lampião e o sertão verde de Baile Perfumado.....	49
Figura 8 – Dora e Josué no ônibus.....	51
Figura 9 – Dora e Josué chegam ao sertão	51
Figura 10 – Vera, Falcão e Bob em viagem.....	59
Figura 11 – Soledad em pesquisa para o seu vídeo.....	59
Figura 12 – Jonas no Vale do Rocha	65
Figura 13 – Suely na estrada	66
Figura 14 – Suely liga para Matheus.....	70
Figura 15 – Posto de gasolina em segundo plano	70
Figura 16 – Matheus e Suely se enamoram	73
Figura 17 – Placa de saída da cidade de Iguatu	73
Figura 18 – Avó balança na rede o neto natimorto	79
Figura 19 – Avó planeja o futuro do neto	80
Figura 20 – Mãe e Filha conversam sobre a vida	80
Figura 21 – Das Dores na capela da comunidade	84
Figura 22 – Alfonsina e Tio João no bar do Galo Cego	84
Figura 23 – João performa a música “Fala”	87
Figura 24 – Cego Aderaldo toca para Querência	87
Figura 25 – João mostra para Alfonsina como ver o mar	90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ARQUIVO E CINEMA.....	14
2.1 O Arquivo: alguns conceitos e reflexões.....	16
2.2 Cinema como Arquivo.....	20
2.3 Imagens de Arquivo e Arquivo de Imagens.....	25
2.4 Modos de ler o Arquivo.....	29
3 O ARQUIVO DOS SERTÕES NO CINEMA BRASILEIRO	32
3.1 Um Arquivo em construção.....	33
3.2 Cinema Novo: a formação de um olhar sobre o Sertão.....	36
3.3 Pós-Cinema Novo e Embrafilme.....	44
3.4 A Retomada do Cinema Brasileiro.....	46
4 OS SERTÕES CONTEMPORÂNEOS	53
4.1 Árido Movie.....	56
4.2 O Céu de Suely.....	65
4.3 Mãe e Filha.....	75
4.4 A História da Eternidade.....	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	96
FILMOGRAFIA.....	99

1 INTRODUÇÃO

Em termos geográficos, o sertão é uma das quatro sub-regiões¹ do Nordeste brasileiro e contempla os estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Maranhão e Sergipe. São áreas territoriais onde predominam o clima tropical semiárido e a caatinga como vegetação. Nos dicionários, o sertão pode ser um terreno coberto de mato ou pouco povoado, afastado dos centros urbanos e do litoral. O sertão de Guimarães Rosa, porém, é do tamanho do mundo, sem portas, nem janelas, e “aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o chapadão, acolá é a caatinga”². O sertão é qualquer lugar e, ao mesmo tempo, é lugar nenhum: uma saudade na música de Luiz Gonzaga, um pau de arara na poesia de Patativa do Assaré, um chão esturricado na pintura de Portinari, uma cidade fictícia ou uma estrada no cinema de Walter Salles.

Em *Vida e História da Palavra Sertão*, ao escavar a etimologia do termo, Barroso (1962, p. 9-17) afirma que “nenhuma palavra é mais ligada à história do Brasil e sobretudo à do Nordeste do que esta palavra sertão”. Para Albuquerque Junior (2001), o Nordeste é uma invenção recente para ter qualquer tradição, considerando que, até a década de 1940, o Brasil se dividia em apenas duas regiões: Norte e Sul. Foi apenas por meio de um processo de reconfiguração cartográfica que o Nordeste se constituiu como região, processo este que se prolongou pelo século XX e que foi influenciado por interesses políticos e econômicos.

A noção de semiárido brasileiro se esboçou pela primeira vez através da lei nº 175 de 1936, que instituiu o Polígono das Secas, área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra às Secas, criada em 1919. Instaurou-se, então, o que foi definido como Indústria da Seca, que consistiu em uma estratégia política de obter mais verbas para a construção de obras gigantescas nas áreas calamitosas, assim como incentivos fiscais, concessão de crédito e perdão de dívidas. Tudo isso estava ancorado em uma propaganda que difundia e qualificava a região por meio da paisagem trágica de um Nordeste seco e faminto, que contamina o universo simbólico conformado por um discurso politicamente orientado que gesta um processo de homogeneização e sub-representação de um espaço profundamente complexo (ALBUQUERQUE JR, 2001).

¹ Além do sertão, o Nordeste compreende como sub-regiões o meio norte, a zona da mata e o agreste.

² Trecho extraído do livro “Grande Sertão: Veredas”, publicado por Guimarães Rosa, em 1956.

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área. Estes discursos, bem como todas as práticas que o fenômeno suscita, paulatinamente instituem-se como um recorte espacial específico (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 68).

O sertão não é somente uma referência espacial, mas institui uma geografia imaginária para o Nordeste. As artes tiveram um papel decisivo na invenção, subjetivação e difusão do conceito e das ideias que giram em torno do Nordeste e do nordestino ao formar um arquivo de filmes, livros, pinturas, espetáculos teatrais etc. São diversas obras e autores, de diferentes épocas, que poetizaram, descreveram ou dissertaram sobre o Nordeste. Na literatura, podemos citar como exemplos emblemáticos Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz; na música, Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi; nas artes plásticas, Di Cavalcanti e Cândido Portinari; e no cinema, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.

O cinema não só faz circular as imagens do passado e do presente, como também as acolhe em forma de arquivo. Interrogá-lo como arquivo é compreender a imagem como vestígio de memória, bem como observar que movimento estes filmes ensaiam para o futuro e o que eles inscrevem sobre o passado. Mas não se trata de uma previsão sobre um movimento organizado com práticas e objetivos predeterminados, ainda que seja possível identificar e mapear, no cenário cinematográfico, grupos, coletivos e produtoras que se apropriam da realização audiovisual com objetivos artísticos, comerciais ou de experimentação. Nesse sentido, propomo-nos a perceber este cinema como movimento em forma, improvisado, no sentido de que não é precedido por um planejamento estratégico ou um discurso, pelo contrário, constrói-se ao fazer-se, ao mover-se. Ou como movimentos no plural, o que seria uma forma de reconhecer a ausência desta unidade que geralmente se busca encontrar em uma força controladora, capaz de ordenar os discursos elaborados pelos filmes. Movem-se em várias direções, mas se encontram em um ponto de intersecção que não é origem nem destino – é mais um atravessamento do tempo que faz vazar na película e nas telas a construção de um arquivo.

A partir do diálogo entre as reflexões do cinema e do arquivo, buscamos compreender como o cinema brasileiro constituiu arquivos sobre o sertão. Nesta perspectiva, esta dissertação propõe uma discussão que ainda é incipiente, o que corrobora com a contribuição teórica sobre o estado da arte do tema em questão. A maioria dos trabalhos que entrecruzam os dois campos do conhecimento se dedicam a pensar o cinema de arquivo – ou então os arquivos de cinema – na perspectiva do patrimônio e da preservação. Destacam-se dois artigos que

dialogam com a nossa proposta e servem como referência inicial para as questões que defendemos: *Deleuze e O Cinema como Arquivo*, de Fernando Sepe Gimbo; e *O Arquivo Como Sintoma: Anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki*, de Jamer Guterres de Melo.

No primeiro capítulo, mapeamos como o termo arquivo é compreendido em diversos campos de estudo, como a arquivologia, a história e a filosofia. Para estabelecer a conexão entre as teorias do cinema e do arquivo, utilizamos como referência os autores Derrida (2011) e Nora (1993), para problematizar e ampliar a noção de arquivo, que geralmente é compreendida nas ciências da informação como instituição, conjunto de documentos e sistema de informações ou então como lugar de memória para preservação do passado. Para deslocarmos o conceito e pensarmos o cinema como arquivo e como máquina de arquivar, recorreremos a Foucault (2008) e Benjamin (1985). Discorreremos também sobre os usos que o cinema tem feito de arquivos fílmicos ao produzir outras imagens a partir de imagens arquivadas. Por último, esboçamos modos de ler o arquivo, a partir da experiência de Pêcheux, na expectativa de estabelecer estratégias de leitura para o arquivo que construímos.

O segundo capítulo explora a trajetória do cinema dos sertões como um arquivo em construção. Remontamos um arquivo de textos do cinema e da literatura que se entrecruzam e se comunicam, articulando ideias e imagens sobre o sertão, nas artes e nos meios midiáticos. Recorreremos também às primeiras obras cinematográficas que trazem o sertão como temática para visualizar numa linha do tempo de como este arquivo se desenvolveu e como se projeta para o futuro, ressaltando a contribuição dos filmes do Cinema Novo para a constituição de um arquivo fílmico sobre a região, que vai funcionar como referência estética, discursiva e temática.

Investigar a trajetória do cinema sobre o sertão é relevante para se compreender como este arquivo inacabado de imagens sobre a região se articula. A ideia não é escavar uma origem que dê sentido à produção atual ou demonstrar o quanto uma se distancia da outra, mas observar como esta produção se relaciona com o arquivo que nos propomos a construir, por meio de uma premissa dialógica, a fim de estabelecer leituras e conexões entre os filmes selecionados com outros produzidos no mesmo período ou que compartilhem com eles questões e estilos.

Pensar esta trajetória também nos permite propor reflexões acerca de uma questão que exploramos na primeira parte desta dissertação: como o cinema tem se mobilizado na produção de imagens conforme as novas técnicas e suportes que alteram o modo de ver e fazer

cinema. Esse retorno também é o primeiro contato que estabelecemos com este arquivo, uma forma de se introduzir nesse universo e construir uma referência que nos servirá de base para compreender como os novos filmes dialogam com os filmes que os antecedem.

No terceiro capítulo, construímos um pequeno arquivo composto por quatro filmes, produzidos no período compreendido como a pós-retomada do cinema brasileiro, que exploram os sertões como tema ou cenário de suas narrativas, a fim de analisar quais imagens o cinema tem projetado e arquivado sobre a região. São eles: *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Mãe e Filha* (Petrus Cariry, 2011) e *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014). Para tanto, estabelecemos como chaves de leitura as dicotomias arcaico e moderno, e sertão e litoral/cidade, que nos permitem observar as continuidades temáticas, as correspondências, os aspectos centrais e as recorrências do arquivo. Todavia, as reflexões traçadas neste capítulo não deixam de vislumbrar que este conjunto de filmes selecionados para análise é parte de um arquivo inacabado e infinito sobre o sertão, assim como integra também inúmeros outros arquivos. Delimitar o sertão como referência é uma forma de organizar nosso arquivo e constituir o nosso modo de olhar para uma massa de filmes que possibilitam leituras diversas.

Consideramos imprescindível, como ocorre nas etapas de arquivamento na arquivologia, identificar, dentro deste universo, quais filmes são esses que o compõem, quais gêneros, temáticas, formatos, bem como as condições de realização. Não se trata aqui de descrever o arquivo a fim de abarcar sua totalidade, mas de reconhecer os elementos que o integram para podermos propor reflexões. Todavia, ao lidar com o filme enquanto arquivo, a materialidade das imagens não importa mais que os sentidos e os significados que são expressos por meio da linguagem cinematográfica.

Outra questão a ser pensada é como a ideia de sertão, construída histórica e socialmente, inclusive a partir do cinema, contribui para os modos de ver e dizer a região no mundo contemporâneo, compreendendo como este arquivo se relaciona com os arquivos aos quais sucede, mas dos quais também faz parte. Ademais, é importante destacar que a própria ideia de sertão é afetada ou modificada conforme as novas imagens que surgem. Não se trata apenas de como olhamos para estes arquivos, como se fossem objetos passivos ao exercício de arquivar; é relevante pensar como estes se mostram e quais os limites que eles determinam conforme o seu sistema de enunciabilidade, tendo em vista a impossibilidade de apagarem-se os signos de sua existência.

2 ARQUIVO E CINEMA

A construção de arquivos remete a uma necessidade do homem de produzir registros do seu tempo e da sua cultura como forma de transmissão e conservação de sua memória. A origem histórica dos arquivos remonta ao início da escrita, nas civilizações do Médio Oriente, há cerca de seis mil anos, segundo Marques (2007). Antes do surgimento do alfabeto, os egípcios, chineses, mesopotâmicos e as civilizações americanas desenvolviam sistemas rudimentares de escrita ou representação gráfica. Com a escrita pictórica ou hieroglífica, o homem primitivo, por meio de desenhos, representava objetos, ideias e conceitos com a finalidade de se comunicar. Outros autores apontam as pinturas paleolíticas como as primeiras manifestações do arquivo por conterem um desejo de arquivar, uma vontade de memória no homem pré-histórico ao disseminar informações sobre o cotidiano e a cultura que vivia. Os primeiros registros, nesse sentido, não foram movidos somente por um desejo de expressão e comunicação, mas também de registro e conservação de um saber e experiência.

Na literatura existente não há consenso sobre a história dos arquivos. Para Schellenberg (2006), o arquivo como instituição teve origem na antiga civilização grega, entre os séculos V e IV a.C., e ocupava templos e palácios, o que demonstra a sua relação direta com o poder. Como grande parte da população na Idade Média era analfabeta e os únicos que tinham acesso à escrita e à leitura eram os filhos de nobres, o acesso e o controle a documentos de valor eram uma estratégia de manutenção do *status quo*.

Antes da invenção do papel e da imprensa, que permitiram em maior escala a circulação da escrita, a criação do livro e a formação das bibliotecas, as informações eram registradas em placas de argila, de pedra ou até mesmo em tábuas de madeiras. Inicialmente, os sumérios usaram este expediente para fazer registros de contabilidade. A invenção do papiro no Egito provocou uma revolução pela mobilidade e capacidade de armazenamento, comparado aos outros suportes físicos (SCHELLENBERG, 2006). Com o papiro, tornou-se possível registrar e difundir informações que antes eram transmitidas pela tradição oral, porque a memória era o único suporte de armazenamento, conservação e reprodução da história de um povo.

Na tradição oral, o narrador funcionava como suporte no qual se fixava a história. Através dele, a oralidade superava o aspecto efêmero atribuído à linguagem falada, pois

reproduzia, tornava comum a história e conservava a matéria narrada. Dessa maneira, contar histórias era despertar em quem ouvia o sentimento de narrador, fazê-lo arquivar, recontar e atualizar a experiência que lhe foi relatada, estabelecendo relações subjetivas entre o tempo vivido e o passado. O narrador é aquele que retira da experiência aquilo que conta, da sua própria experiência ou a relatada pelos outros, apto a incorporar as coisas narradas à experiência de seus ouvintes (BENJAMIN, 1985). O narrador funcionaria como uma máquina de arquivo que se utiliza da narrativa para conservar e circular conselhos e sabedorias, capaz de manter vivo o passado no presente ao intercambiar e atualizar experiências.

Para lidar constantemente com o caráter autodestrutivo do tempo, como uma resposta ao esquecimento que atravessa e condiciona a nossa memória, o homem constitui diversos arquivos, para conservar um passado que deve ser lembrado e também esquecer o que ele julga que deve ser descartado. A preservação destes registros torna durável o que essencialmente é efêmero. A experiência de registrar a infância de filhos em foto ou vídeo, por exemplo, é movida pelo desejo de capturar um tempo que se compreende como fugidio, tanto como a memória, que deixa escapar os detalhes ou os devolve em forma de lampejos. Não se quer apenas lembrar o que aconteceu, mas assistir a, tornar-se espectador de si mesmo e desse passado ao eternizar os instantes ou as próprias lembranças por meio do registro e do arquivo. Não se quer somente ver o passado, todavia; a intenção é rever, reverenciar, reencontrar como se fosse um filme de cinema que vimos há alguns anos e de que pouco nos lembramos, ainda que lampejem determinadas cenas.

O desejo de arquivar está presente desde as pinturas rupestres, gravadas nas paredes e nos tetos rochosos das cavernas. As representações de animais, plantas e pessoas não são apenas registros; elas compõem um arquivo produzido conforme as técnicas disponíveis na época. O desenho se tornou tecnicamente reproduzível a partir da xilogravura, assim como a imprensa fez com que a escrita pudesse ser reproduzida, embora a xilogravura e a litografia tenham contribuído com o processo. De acordo com Benjamin (1985), antes do avanço da técnica, cabia à mão a responsabilidade de captar e reproduzir o real. Com a fotografia e o cinema, o processo de reprodução da imagem tornou-se maquínico. À pintura, por mais que se esforçasse em reproduzir o real, faltava-lhe a objetividade da máquina de fotografar.

Nessa perspectiva, propomos um diálogo entre o cinema e o arquivo por compreendermos que, assim como a fotografia, o cinema não só reproduz aquilo que tomamos como real, como também registra e arquiva o tempo histórico, sendo o próprio cinema e seus

filmes suportes de memória, capazes de constituir arquivos sobre temas, lugares e tempos, como, por exemplo, o sertão nordestino, que é o foco desta dissertação.

2.1 O Arquivo: alguns conceitos e reflexões

A palavra arquivo circula em diversos campos e áreas como a arquivologia, arqueologia, informática, bibliografia, administração, filologia, historiografia, dentre outras. São lugares distintos que, naturalmente, elaboram acepções diversas em torno do termo. Enquanto a arquivologia, disciplina que surgiu na França, em 1821, compreende-o como gestão dos documentos a partir de uma série de princípios, práticas e técnicas para tornar possível o acesso à informação, na perspectiva da história geralmente ele apresenta outras compreensões, como, por exemplo, o arquivo como fonte de pesquisa, documento histórico, lugar de memória.

Em termos gerais, o arquivo pode ser uma gaveta do passado, um móvel de escritório em que documentos e papéis são classificados, organizados e guardados. Ou um armário que comporta pastas. Mas também podemos encontrá-los em espaços não institucionalizados ou ambientes domésticos, espalhados pelos cômodos da casa. A prática de arquivar pode ser reconhecida nos álbuns de família, que reúnem as fotografias geralmente em ordem cronológica, as coleções de vinis, CDs ou DVDs, organizados por artista ou classificados por gênero.

Tornar-se arquivo, no âmbito administrativo, é despersonalizar-se, descaracterizar-se para se transformar em parte de um conjunto que abriga outros documentos de mesmo tipo, gênero ou natureza. O conjunto se sobrepõe à unidade. Nessa perspectiva, poderíamos dizer que se torna arquivo quando se perde a utilidade, a atualidade ou a validade. O arquivo é o lugar que garante a existência e a sobrevivência dos elementos que o integram. O arquivo, nesta lógica de pensamento, é o destino das coisas presentes. O contrato digitado, salvo e impresso pela secretária, depois de assinado pelo cliente, somar-se-á aos outros anteriormente digitados, salvos, impressos, assinados e, finalmente, armazenados em uma pasta. Esta compreensão de arquivo o promove como depósito de dados e fatos ou lugar onde estes documentos são guardados e conservados. O arquivo é o lugar da memória ou a própria memória das instituições, das pessoas, de uma nação; sendo assim, o arquivista seria aquele que guarda o

passado, e o arquivo, responsável pela sobrevivência dos documentos, que resistem às marcas do tempo, ao mofo, à poeira, às rasuras, às manchas amareladas.

Na maioria dos significados atribuídos à palavra arquivo, os aspectos físico, material e técnico são destacados. A finalidade do material arquivado se sustenta a partir do seu valor legal, informativo, cultural ou histórico. O Dicionário de Terminologia Arquivística (2005, p. 27) aponta quatro definições:

- 1) Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte. A segunda definição visualiza: 2) Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos. 3) Instalações onde funcionam arquivos. 4) Móvel destinado à guarda de documentos.

Em suma, há três eixos de compreensão sobre o arquivo: instituição, conjunto de documentos e sistema de informações (LODOLINI, 1993). No entanto, o conceito de arquivo se transformou ao longo da história, conforme as mudanças políticas, históricas e culturais, bem como, as inovações técnico-científicas pelas quais as sociedades foram articulando novas possibilidades técnicas de reprodução e arquivamento. A forma como o arquivo é produzido e interpretado é, de certo, modo um reflexo de cada sociedade. A evolução dos suportes e das técnicas é fator determinante para a compreensão do termo, que vem se alterando e agregando novos significados. Esta multiplicidade de sentidos provoca a ausência de uma conceituação definitiva e conclusiva.

Com o advento da informática, a palavra assume outras definições. Nesse universo, praticamente tudo pode ser arquivo: os programas, os documentos de texto, as imagens, os sons, os vídeos, os gráficos. Trata-se de um recurso para armazenamento de informação, disponível a um programa de computador. Grosso modo, podemos dizer que os arquivos de computador são a versão moderna dos documentos em papel, anteriormente armazenados em pastas físicas. A lógica de armazenamento permanece inalterada, no entanto, e todas as etapas de arquivamento ocorrem na virtualidade: registrar, salvar, consignar, classificar e organizar.

O historiador Pierre Nora (1993), ao pensar a relação entre a memória e a história frente aos fenômenos de mundialização, democratização, massificação e midiaticização, identifica uma obsessão pelo arquivo nas sociedades pós-modernas, motivada pelo que ele chama de aceleração da história, ou seja, uma necessidade de produzir significados históricos. Para ele, a história e a memória se distinguem, porque enquanto a primeira é uma operação

intelectual que busca reconstruir o que não existe mais, isto é, representar o passado, a memória se relaciona com o presente e é feita de lembranças e esquecimentos.

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em que não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, p. 15)

A ideia de lugar de memória de Nora (1993) alerta que, como não há mais memória espontânea, cria-se a necessidade de produzir arquivos. “A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se relembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente” (NORA, 1993, p. 18). Além dos arquivos, são lugares de memória apontados pelo historiador os museus, cemitérios, coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuário, associações. Este produtivismo arquivístico faz com que as pessoas a todo tempo se preocupem em arquivar e arquivar-se. Trata-se de uma necessidade de identificar a origem e o nascimento, de registrar todo e qualquer acontecimento, em vez de vivê-lo. Registra-se para preservar o passado, considerando a aceleração da história, sem deixar que nada escape ou desapareça.

A razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

O indivíduo contemporâneo estabelece com o passado outra relação ao cultivar esta memória arquivística. Preserva-se não somente o passado integralmente, como também o presente. A experiência é mediada por um signo do futuro: o que devemos lembrar no futuro, o que deve ser esquecido, o que é memorável ou o que podemos tornar memorável. Olhar para as coisas presentes vislumbrando o passado que elas tornar-se-ão, acomodar os vestígios em caixas, gavetas. O passado é um objeto perdido, o arquivo é a única forma de evitar as perdas, ainda que não se saiba exatamente o que se perdeu.

No ensaio *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida (2001) admite que o conceito de arquivo é frequentemente reduzido à experiência da memória e ao retorno à origem, ao arcaico e ao arqueológico, à lembrança ou à escavação, como se houvesse

no arquivo um desejo de recuperar o tempo perdido e reconstituir a história, como se fosse possível olhar do nosso lugar um acontecimento passado de modo neutro, captando a sua originalidade. Para compreender como o conceito se institui, Derrida (2011) discorre sobre a dupla raiz da palavra arquivo, uma palavra, de acordo com ele, difícil de arquivar, pela problemática que esta revela e os significados etimológicos que carrega: são elas *Arkhe* e *Arkheion*.

Arkhe designa, ao mesmo tempo, o começo e o comando. São, portanto, dois princípios em um:

[...] o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico. (DERRIDA, 2001, p. 11)

Esta significação expõe a relação entre o poder e o arquivo, que é um ponto crucial na leitura de Derrida (2001) sobre a memória dos arquivos, que retomaremos mais tarde.

Ainda nesta perspectiva, Derrida (2001) mostra que como o *archivum* ou o *archium* latino, o sentido de “arquivo”, vêm do grego *arkheion*, que corresponde a uma casa, um domicílio, um endereço, à residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam, que detinham o poder e representavam as leis. Era na casa dos magistrados gregos, os arcontes, considerando a autoridade que eles tinham sobre a sociedade, que se depositavam os documentos oficiais. Os arcontes foram os primeiros guardiões dos arquivos, e a responsabilidade que lhes cabia não se limitava à segurança física do depósito e do suporte; eles também tinham o poder de interpretá-los. Sendo assim, para Derrida (2001), os arquivos nasceram nesta domiciliação.

A relação que o arquivo estabelece com o poder concerne à pulsão de morte, expressão introduzida por Freud ao pensar os modelos do aparelho psíquico. De acordo com Derrida (2001), o poder arquivar e destrói o arquivo, da mesma forma que a pulsão de morte levaria à destruição de tudo o que é vivo, ao esquecimento, à destruição das lembranças, ao apagamento da memória: “Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus ‘próprios’ traços – que já não podem desde então serem chamados ‘próprios’. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente” (DERRIDA, 2001, p. 21), o que revela de certo modo a autoridade do arquivo e de quem o produz e interpreta sob a história e, principalmente, sob a ideia de verdade que os arquivos

oficiais se apropriam no processo de reconstituição do passado, tendo o documento como fonte desta “verdade histórica”.

A falta de uma proposição única e confiável é uma insuficiência conceitual, teórica, epistemológica, conforme explica Derrida (2001), mas dispor de um conceito seria assumir essa herança que toma o arquivo como uma coisa do passado, uma referência temporal, sendo que a questão que deveria ser posta é a da abertura para o futuro, o arquivo como algo que está por vir. Nesta perspectiva, a reelaboração do conceito é defendida por ele, a um só tempo técnica e política, ética e jurídica, mesmo admitindo que nem Freud, nem ele próprio, ao escrever um ensaio sobre estas questões, conseguiu estabelecer um conceito digno deste nome. No máximo, ao longo do texto, ele formula uma série de impressões acerca da palavra. A própria questão do conceito enquanto tal e da história do conceito se apresenta como outra problemática, o que lhe faz optar por pensar não mais em um conceito, mas em uma noção de arquivo, que vai além da compreensão arquivística, tendo como fio condutor a revolução que a psicanálise provocou à problemática em questão.

Para Derrida (2011), até o nosso próprio corpo pode ser tomado como arquivo. Esta noção nos interessa por ampliar e reconduzir o modo como percebemos e interpretamos o arquivo, distanciando-se da compreensão que o reduz a um depósito de memórias que pode ser acionado a qualquer momento como uma máquina do tempo e que traz de volta um passado intacto, preservado, sem marcas de tempo, rasuras ou lacunas.

2.2 Cinema como Arquivo

Nem tudo é arquivo, mas tudo pode ser ou tornar-se. O jornal de hoje será o arquivo de amanhã. O filme que está em cartaz e que será lançado em DVD será em breve parte de um arquivo. O desejo ou a necessidade de arquivar traz em si mesmo não somente um desejo de registrar o passado, como também esboça um movimento de futuro, ainda que não seja possível manter intactos e à disposição pelos dias e anos seguintes uma determinada série de documentos, fatos ou informações, como propõe a arquivística, porque, assim como a matéria física se transforma, o homem e o mundo também. O arquivo não é somente o que se encontra de forma palpável, acessível materialmente, dentro do arquivo; há muitos outros que não estão acessíveis na matéria.

Pensar o cinema como arquivo é seguir o rastro de Derrida (2011) e assumir que se está com “mal de arquivo”. O princípio do arquivo, para ele, encontra-se nesta abertura para o futuro. A imortalidade da obra de arte revela o fazer artístico como gesto de pensar o presente e se lembrar do que está por vir. O cineasta, ao produzir um filme, arquiva-se e arquiva o mundo e o tempo em que vive.

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d'archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119).

A forma como operamos o mundo nos sistemas simbólicos, a partir das imagens, é intermediada pela tecnologia. As conexões e as relações que se estabelecem são determinadas, até certo ponto, pela técnica. O cinema, por exemplo, alterou o modo como o homem produz imagens, bem como organiza e arquiva o mundo. Para Derrida (2011, p. 31), “[...] não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira”. Cada máquina de imagem reclama uma forma de arquivar. A psicanálise hoje seria diferente se, no passado, o e-mail tivesse existido, não simplesmente por ser uma técnica, mas porque o correio eletrônico transformou e revolucionou todo o espaço público e privado da sociedade, tornando impossível de se concretizar no futuro, por exemplo, as previsões de Freud escritas em um período de tempo em que as “máquinas de arquivar” não haviam surgido ou se disseminado, tendo em vista que as ideias articuladas por ele diziam respeito à realidade que ele vivia e conhecia, que hoje já não é mais a mesma e que no futuro também se transformará.

Os modos como o homem, o artista e o público se relacionam com as artes ou com as “máquinas de arquivar” em cada período, são significativas para compreendermos como o cinema se constitui como arquivo e arquiva o seu tempo. Ao articular a ideia de destruição da aura, a partir do fenômeno da reprodutibilidade técnica, Benjamin afirma que:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (BENJAMIN, 1985, p. 169).

O cinema, para Benjamin (1985), era uma arte feita para ser reproduzida. Com o avanço das técnicas de reprodução e o atrofamento da aura, a arte se transformava em um fenômeno de massa que promovia uma recepção expositiva e coletiva. O cinema, desse modo, provoca uma refuncionalização da arte, considerando que a produção artística começa com imagens a serviço da magia. A existência destas imagens se sobrepõe a qualquer outra função que elas possam ter. Não são imagens feitas para serem vistas e consumidas por um público determinado. Pelo contrário, o caráter mágico faz com que elas se mantenham secretas. A exposição das obras de arte só ocorre quando estas se emancipam de seu uso ritual. Com a possibilidade da reprodutibilidade técnica, o valor de culto da obra de arte é substituído pelo seu valor de exposição. Para o pesquisador alemão, o que era positivo na arte cinematográfica também podia ser negativo. Ao mesmo tempo em que o cinema criava mecanismos que permitiam às massas se exprimirem, produzindo possibilidades de resistência política, tais artifícios preocupavam Benjamin, porque estavam também à disposição do fascismo e de sistemas ditatoriais que se utilizariam do aparato tecnológico para transmitir suas mensagens ideológicas.

Ao estabelecer uma relação entre cinema e arquivo, visualizamos dois modos de perceber o cinema como lugar de consignação, inscrição e registro: o primeiro considera a dimensão metafórica e compreende o cinema, além de ser uma máquina de imagens, como uma máquina de arquivar. O dispositivo cinematográfico, sempre que acionado, não apenas registra ou capta, ele também arquivava imagens do mundo a partir da unidade básica, o plano. Grosso modo, na película ou nos suportes digitais, porções de real são consignadas e posteriormente organizadas na edição e na montagem, tal como ocorre nas etapas de arquivamento de um arquivo clássico: seleção, consignação, organização. O cinema mobiliza, portanto, uma máquina de arquivo, que não arquivava somente imagens, mas também ideias. Um segundo processo concerne ao destino das imagens do cinema. Após finalizado, estreado ou lançado em mídia física, o filme se torna arquivo, que pode servir para fins de consulta ou como matéria para novos filmes. O produto audiovisual pode compor arquivos especializados em cinema, como o Museu da Imagem do Som, ou integrar arquivos particulares do diretor, dos artistas ou dos próprios espectadores, bem como compor os arquivos de filmes disponíveis na internet em forma de catálogo, geralmente organizados e classificados por diretor ou gênero.

O cinema por si só constitui arquivos sobre o mundo. Antes de pensar o arquivo, Foucault (2008) discute os conceitos de positividade e “*a priori* histórico”, que nos permitem construir a ideia de cinema como arquivos de uma época. A positividade de um discurso se

refere a uma unidade através do tempo e que vai além das obras individuais, dos livros, dos textos ou até mesmo dos filmes, conforme a reflexão que estamos articulando. O “*a priori* histórico” em Foucault (2008) corresponde ao papel desempenhado pela positividade. Segundo ele, o *a priori* “tem de dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho” (idem). Trata-se, porém, de um conjunto transformável que não está acima dos acontecimentos. Em resumo, compreende-se como o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva.

Para Foucault (2008), as mais diferentes obras e livros dispersos pertencem a uma mesma formação discursiva, ainda que os autores, artistas, cineastas não se conheçam ou ignorem a obra um do outro, os seus discursos se entrecruzam, não somente pela recorrência dos temas; elas se comunicam pela forma de positividade dos seus discursos. Essa forma de positividade, segundo o autor, define um campo em que se desenvolvem identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos.

Nesse sentido, Foucault (2008) pensa o arquivo não como uma soma de textos que uma cultura guardou e conservou, tais como documentos do passado, que testemunham ou comprovam a identidade desse povo. Nem mesmo são arquivos os depósitos de documentos registrados e consignados por instituições para mantê-los à disposição no futuro. O arquivo também não é memória, que recolhe os restos do presente e ressuscita um passado morto. O que Foucault chama de arquivo – e nos permite estabelecer esta relação com o cinema – são os sistemas de enunciados, acontecimentos e coisas, que se desenvolvem segundo regras e práticas específicas, é “[...] a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2008, p. 147).

O cinema, desse modo, como linguagem, indústria e meio de comunicação, constitui um saber que caracteriza o tempo histórico. Cada período ou movimento, que vai da noção de cinema clássico ao que compreendemos hoje como contemporâneo, produziu modos diversos de ver e dizer o mundo, introduziu novas práticas e técnicas, contribuiu com a linguagem cinematográfica, propôs convenções, temas e gêneros, do teatro filmado, que registrava as ações através de uma câmera fixa, à introdução de movimentos de câmeras, que reconfigurou não apenas o modo de fazer, mas também de pensar o cinema. A evolução da técnica registra a forma como as imagens se relacionam, circulam e são arquivadas.

Outro viés de pensamento que viabiliza a ideia de cinema como arquivo encontra-se na afirmação de que todo filme é um documento. De modo geral, registrar e documentar são palavras sinônimas. Fazer registros é produzir documentos. Bill Nichols (2009) ensaia brevemente esta ideia ao pensar as fronteiras entre ficção e documentário sob os aspectos estéticos, epistemológicos e éticos. Para ele, todo filme, independentemente de ser de ficção ou não ficção, é um documentário, pela forma como se constitui. A presença concreta, objetiva e mecânica da câmera ao filmar o real não o reproduz, tampouco retira de cena a subjetividade daquele que filma (o diretor) e daquilo ou daquele que é filmado, ainda mais porque a realidade a ser filmada é a realidade da gravação. As convenções narrativas e dramáticas que cercam o fazer cinema também interferem na concepção do filme como realidade, pois a simples escolha de como enquadrar ou compor um plano representa (e revela) o argumento ou a perspectiva do cineasta em relação ao tema abordado.

A construção e a articulação do saber por meio da linguagem cinematográfica se manifestam por meio de ângulos, planos, cores, luz, permite a produção de sentido e provoca sensações no espectador. Assim como as palavras do narrador da tradição oral estabelecia uma interação atemporal entre a matéria narrada e seus interlocutores, a imagem cinematográfica tem o poder de materializar o mundo histórico, até mesmo funcionar como suporte de memória e tornar-se memória.

O filme enquanto documento expressa, através da sua existência material, que é produto de um tempo e um espaço específicos. Nos créditos finais, as informações sobre produção, direção e montagem são apresentadas explicitamente: quem participou, contribuiu ou financiou o processo. Entretanto, há de se considerar também os registros implícitos que o filme elabora sobre o tempo e o espaço em que estão naturalmente inseridos. Cada documento fílmico registra sob condições específicas a sociedade que o gerou, considerando que não é possível expropriar do filme os sujeitos que os produziram, os objetivos, os significados, as intenções, nem mesmo no processo de montagem, ao se eliminar as descontinuidades próprias do cinema.

O cinema não só faz circular as imagens do presente, como também as acolhe como um arquivo. Os filmes, portanto, não se tratam apenas de histórias contadas em imagens e sons que envolvem processos técnicos e criativos de produção, tramas desenvolvidas por meio de estratégias narrativas e discursivas que recriam o mundo histórico, reinventam o real. Gimbo (2016) faz uma leitura dos filmes como um diagnóstico do presente que pode ser interrogado

como um saber próprio e característico de nosso tempo, da nossa época, daquilo que pensamos e fazemos de nós mesmos hoje. “O cinema aparece, então, como um campo privilegiado para tal análise – como uma formação discursiva rigorosa – em que a materialidade própria de seus enunciados e imagens constituiriam uma grande massa de signos óticos e sonoros” (GIMBO, 2016, p. 21).

2.3 Imagens de Arquivo e Arquivo de Imagens

O destino das imagens do cinema, após a sua exibição e circulação, é o arquivo. De certo modo, toda a massa de filmes produzidos contemporaneamente se tornará inevitavelmente arquivo, devido ao produtivismo arquivístico e à obsessão da nossa geração em arquivar, tal como mencionados por Nora (1993).

O uso de arquivos no cinema geralmente ocorre de três formas: primeiro, o arquivo é visto conforme sua função social enquanto fonte de pesquisa. Os filmes que têm como objetivo representar e dramatizar determinado período histórico se utilizam deles como referência para reconstituir por meio do texto, dos diálogos, da cenografia, do figurino, o tempo ou evento que se deseja reencenar. Segundo, temos os filmes que se utilizam de imagens de arquivo para construir novas histórias. Por último, o cinema que recorre aos arquivos de imagens.

A diferença entre imagem de arquivo e arquivo de imagem esboçada aqui se refere ao modo como estas imagens são produzidas e com que finalidade são arquivadas. Enquanto a primeira se trata de imagens fotográficas e audiovisuais que são produzidas com fins diversos e se encontram em condições de arquivamento por estarem fora do circuito de uso, os arquivos de imagem são aqueles que foram produzidos com objetivo específico e que ainda estão em circulação ou foram arquivados temporariamente para depois serem resgatados e trabalhados, como fizeram Karim Aïnouz e Marcelo Gomes em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), filme de ficção produzido anos depois de os diretores mergulharem no arquivo que eles próprios construíram ao documentar uma viagem pelo sertão brasileiro. Como vemos, tal uso não é exclusivo dos filmes de não ficção, como documentários e vídeos experimentais; o recurso vem sendo amplamente utilizado em narrativas ficcionais, como *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 2006) e *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Em uma linguagem mais usual, o filme de arquivo é resultado da “prática de montar um filme, apropriando-se de elementos encontrados, dissimulados, retidos, desviados, não filmados pelo cineasta, mas que ele recicla” (BEAUVAIS, 2004, p. 82). Este filme pode ser produzido integralmente por meio de um computador, sem a necessidade de produzir novos registros fílmicos ou então mesclar imagens autorais com imagens de arquivo.

O cinema de arquivo cria uma nova demanda para as instituições responsáveis pela gestão deste tipo de arquivo. Observa-se uma preocupação crescente com a conservação e a restauração de produções audiovisuais, até então negligenciadas pelo poder público, pela academia e pelo próprio cinema, considerando que grande parte do que foi produzido foi destruído ou encontra-se inacessível. Diferente dos primeiros documentos em papel ou outros suportes, as primeiras películas, por condições técnicas, de conhecimento e de armazenamento, tiveram outro destino, foram descartadas ou refilmadas, tendo em vista o custo do material.

Nos últimos anos surgiram festivais e mostras de cinema com a proposta de revitalização destas imagens para contar a trajetória do cinema nacional e estimular a preservação de acervos públicos e privados. O catálogo é constituído de filmes documentários, ficcionais e experimentais que têm como matéria-prima arquivos fílmicos de acervos cinematográficos. Ao cineasta cabe a função de arqueólogo: debruçar-se sobre os arquivos ou escavá-los, rastreá-los e dispor dos sentidos na articulação de novos filmes.

A preservação de arquivos fílmicos é uma preocupação contemporânea. Mager e Mauad (2017) discutem sobre a função de conservar e difundir arquivos fílmicos por parte das cinematecas e acervos, o que tem sido um de seus principais dilemas. Os festivais promovidos por estas instituições surgem como espaços de difusão, tornando públicos os arquivos que eles detêm, mas também têm se tornado espaços de discussão de políticas públicas. As primeiras cinematecas ou filmotecas, de acordo com elas, surgiram nas décadas de 1930/1940 na Europa e nos EUA e tiveram papel fundamental na mudança de mentalidade em torno da preservação cinematográfica, como uma forma de estimular a cultura e a memória audiovisual.

O uso dessas imagens ou material de arquivo (como notícias de jornais) por documentários históricos tradicionais se dá geralmente como artifício para defender ou sustentar um argumento. O arquivo ilustra algo que foi dito, comprova uma tese, confere valor histórico ao material. O arquivo transfere para o filme o caráter de verdade que ele provê enquanto instituição, documento. É um elemento acessório subordinado ao texto que o filme reverbera.

O fetiche pelas imagens de arquivo e por aquilo que elas representam, um tempo perdido, de que não se pode mais ter acesso senão por meio de restos e sobras, é movido por um desejo de recuperação do que nos restou e nos assombra, não como o fragmento de um tempo, mas como objeto de verdade a ser restaurado ou reconstituído através do preenchimento das lacunas, ao cortar, recortar, mover ou colar. O cineasta manipula um passado aparentemente imóvel, como se o redescobrisse e lhe devolvesse o movimento. Este exercício nos remete a um trabalho de história desenvolvido pelo cineasta.

Essa questão só é pertinente quando pensamos a raridade dos arquivos. O quão raro eles são lhes confere um valor superior a outro arquivo que esteja disponível mais facilmente. Uma imagem de uma guerra detém mais valor que um arquivo composto por vídeos e imagens de uma família, pelo valor histórico que ela adquire. Como vimos, no mundo contemporâneo e pós-informática, arquivar é uma etapa simultânea ao registrar ou salvar. Não é necessário perder sua validade ou atualidade para se transformar em arquivo: as imagens já nascem arquivo ou se transformam para se tornarem visualizáveis, manipuláveis e editáveis.

É vago afirmar que os filmes de arquivo apresentam o passado como referência, ignorando o processo que se dá entre presente e passado, memória e história. Os filmes de arquivos são modos não tradicionais de acessar e ler os arquivos. Uma maneira de acessar o tempo é compreender os arquivos que ele produziu e arquivou, pois é por meio deles que ele se revelará. Os filmes são simultaneamente lugares de reflexão e pensamento sobre a memória e a história.

O cinema contemporâneo, ao voltar-se para as imagens de arquivo das mais diversas origens, como as cinematográficas, midiáticas, oficiais e até os vídeos caseiros produzidos em dispositivos móveis, como as filmadoras de mão e os telefones celulares, levanta uma discussão sobre a trajetória e a natureza dos arquivos. O cinema provoca uma abertura para uma memória não oficial e outras possibilidades de história. O passado não se restitui com a investigação dessas imagens; o pensamento sobre elas é que se reelabora no processo. O cineasta confronta as imagens, e as imagens confrontam o cineasta e o espectador. A revisão desse material que um dia fora arquivado, por motivos específicos que não são os do cineasta, que agora os reconduz, instiga a memória como lugar a ser ocupado e transformado.

As obras de Guy Debord e de Jean-Luc Godard são exemplos recorrentes deste tipo de cinema que tem provocado reflexões sobre o modo de pensar a imagem a partir de questões próprias da montagem. Godard, em seus filmes, relaciona-se com as imagens de

arquivo, subvertendo os códigos narrativos e a linguagem cinematográfica. Em *A História do Cinema* (1988), documentário produzido para o Canal+, Arte e Gaumont, dividido em 4 capítulos, o cineasta reúne, cola, mixa imagens cinematográficas de arquivo e outras filmadas por ele com música, pintura, fotografias, literatura.

Conforme Anita Leandro (2012), o reemprego de imagens de arquivo no cinema não é próprio do cinema contemporâneo. Esta prática de montagem já era desenvolvida desde os anos 1920 pelos construtivistas russos, mas foi Debord quem revigorou este recurso e o sistematizou como desvio. Basicamente, o termo contém a ideia de retirar uma coisa de um lugar e colocá-la em outro. Desviar, conforme Leandro (2012), significa utilizar as imagens de arquivos em novos contextos, com outros objetivos, de forma a potencializar o alcance político da montagem e transformar o cinema num lugar de troca de experiências. “O desvio permite, assim, a atualização das imagens, seu retorno ao presente. Essa possibilidade de ver de novo e, sobretudo, de ver de outra forma, restituirá, ao espectador, uma experiência do tempo e do espaço” (LEANDRO, 2012, p. 7).

Nesta perspectiva, o cineasta não capta mais as imagens do mundo; ele as organiza e as experimenta, depreende um mundo que já foi apreendido e está arquivado na película, na fita magnética ou em qualquer outra mídia. A montagem domina o processo de mediação das imagens, estabelece conexões, rupturas, fraturas entre pedaços de um mesmo filme ou de filmes diferentes. Os critérios de aproximação ou distanciamento dos fragmentos são variados e infinitos: a reunião pode ocorrer por uma via temática, mas também o recorte pode ser por autor, por período.

Os filmes de arquivo são feitos de imagens que arquivam imagens – ou desarquivam, pois retiram do limbo os vestígios de outros filmes e vídeos esquecidos em depósitos ou cinematecas. Filmes que constroem, ressuscitam ou destroem arquivos. Arquivos secretos ou arquivos que morrem ou queimam. Os filmes de arquivos, assim como os arquivos, assumem a responsabilidade de fazer com que estas imagens sobrevivam. Os próprios filmes de arquivo tornar-se-ão arquivos posteriormente.

Preservar arquivos fílmicos ou imagéticos, neste contexto, não significa preservar os sentidos ou contextos que eles engendram. Como todo arquivo, ele estará ali fisicamente disponível à interpretação e interpelação de quem o guarda ou consulta. Os documentos que o filme reivindica para si transformam-se em outros documentos que, embora evoquem o passado, registram o tempo presente e a própria experiência da imagem.

2.4 Modos de ler o Arquivo

A construção de arquivos a partir do cinema se dá pela proposição de objetivos, leituras ou categorias que nos permitam perceber de que forma o cinema constitui uma memória e mobiliza um imaginário sobre determinado tema ou questão. Ao reunirmos um conjunto de filmes sobre o Sertão, de determinado gênero ou período de realização, o que estes arquivos refletem? Quais as leis que eles regem? Derrida (2011, p. 10) provoca uma questão que nos interessa: “como falar de uma comunicação dos arquivos sem tratar primeiramente do arquivo dos meios de comunicação?” Daqui a 50 anos, quando espectadores ou pesquisadores revisitarem os arquivos de filmes produzidos no período atual, quais leituras possíveis eles farão a partir das imagens e ideias que o filme arquiva e projeta? Como vemos, hoje, os filmes produzidos há 50 anos? Como o cinema tem constituído arquivos sobre períodos, lugares e temáticas? Que ressonância o cinema novo tem no cinema contemporâneo sobre os sertões?

O acesso ao arquivo é, de certo modo, compreendido como a forma possível de se aproximar não apenas dos documentos disponíveis e catalogados, mas também de um passado embalsamado. A técnica de embalsamento de um corpo requer a retirada do intestino, do cérebro e de outros órgãos do cadáver. Para absorver a umidade, aplicam-se substâncias químicas. No Antigo Egito, mergulhava-se o corpo em um tanque de nitrato de potássio por cerca de 70 dias e depois depositava-o em uma tumba para conservá-lo por séculos. Conservar o passado por meio do arquivo pode ser tratado como uma espécie de embalsamento: desfazer-se de uma parte para preservar aquilo que se interpreta como o todo que deve permanecer intacto. A totalidade se esvai no processo, o que fica é representativo ou é convocado a ser representação desse passado, que não se rerepresenta integralmente. A relação entre o arquivo e o passado é metonímica. Nem tudo é dado a ver; a parte conservada é vista como veículo da verdade do tempo arquivado.

O arquivo não guarda a gênese das coisas, não restitui o passado, nem faz reaparecer o que desapareceu. Ler o arquivo é constituir um modo de olhar, admitir que o arquivo tem como função colocar nosso olhar em crise. Mais que descrever, quem lê é quem toca e tece o passado a partir das imagens da arte ou da mídia; costura os retalhos, emenda-os.

Vale ressaltar que um arquivo não é feito somente daquilo que foi arquivado, física ou virtualmente por um arquivista. No arquivo de filmes do sertão brasileiro, além das imagens que formam este conjunto de obras audiovisuais e cinematográficas, postas à disposição em

forma de arquivo, para quem desejar acessá-lo com fins de pesquisa ou não, há uma série de imagens ausentes. Ausência porque falta e não está presente, *a priori* materialmente, pois por algum motivo não foi arquivada. São os vídeos e filmes perdidos, esquecidos, rasurados, destruídos, inacessíveis, interditados. Por outro lado, há a ausência que a presença provoca. O próprio ato de filmar é produzir presenças e ausências. Ao escolher o foco ou determinar a altura da câmera para captar determinado instante, cena ou sequência, o diretor seleciona a porção de real que ele deseja registrar, guardar no espectro fílmico ou o que deve estar dentro e fora de quadro, o que será visto e o que jamais poderá ser percebido pelo destinatário. O processo de idealização e criação vai produzindo estas ausências. Na montagem, a imagem ausente são as imagens descartadas em detrimento de outras que mais bem representam as intenções do diretor. No roteiro de *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), o filme começa com imagens de São Paulo, que provavelmente foram filmadas e descartadas na edição.

Em *Ler o Arquivo Hoje*, Pêcheux (1997), embora não se dedique a propor definições ou conceitos, reflete sobre a noção de arquivo a partir da teoria francesa da Análise do Discurso. Em síntese, o arquivo aparece nas suas reflexões como um “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (PÊCHEUX, 1997, p. 57). Nesse sentido, o arquivo assume uma organização que é determinada por uma primeira leitura, que aloca o que faz parte de seu interior. A forma como um arquivo é construído e organizado condiciona a forma como será lido e interpretado, como serão acessados e apreendidos os documentos e informações. Quem arquivava e quem lê são duas instâncias que ora se distanciam, ora se aproximam, conforme o processo que se estabelece e o percurso de leitura que é traçado. Pêcheux (1997) desenvolve questionamentos acerca dos modos de leituras de arquivo e aponta dois tipos de leitores que dividem a mesma tarefa e, entretanto, mobilizam cada um o arquivo de forma particular e objetivos diversos, ao ponto de um ignorar a existência do outro.

Por tradição, os profissionais de leitura de arquivos são “literatos (historiadores, filósofos, pessoas de letras)” e integram o primeiro grupo (PÊCHEUX, 1997, p. 56). Neste tipo de leitura, compreendida como literal, cada leitor, segundo ele, constrói seu mundo de arquivos e pratica a sua própria leitura. Nesta modalidade, as evidências da leitura atravessam a materialidade do arquivo. O outro modo de ler descrito por Pêcheux (1997) concerne ao trabalho considerado como científico, por constituir métodos objetivos de tratamento e interpretação dos documentos. “Trata-se deste enorme trabalho anônimo, fastidioso, mas necessário, através do qual os aparelhos do poder de nossas sociedades gerem a memória coletiva” (PÊCHEUX, 1997, p. 57). Este é conduzido por dois tipos de sujeitos, em que uns são

autorizados a ler e escrever em seus próprios nomes, e o conjunto de todos os outros submetidos ao exercício de cópia, transcrição, classificação, indexação e codificação, dentro de uma lógica administrativa ou utilitária, que promove o apagamento do sujeito-leitor em detrimento da instituição que o financia ou representa (PÊCHEUX, 1997).

No entanto, para construir modos de pensar e ler o arquivo no cinema, retomamos Foucault (2008), que diz que o próprio arquivo é quem define o sistema de seu funcionamento, as possibilidades e as impossibilidades do enunciado, o que deve ser lembrado ou esquecido, conservado ou apagado, o que deve se tornar história, o que estará presente no futuro resistindo às marcas do tempo e o que sequer deve ser lembrado que existiu. O arquivo organiza-se segundo regularidades específicas.

É evidente que não se pode descrever exaustivamente o arquivo de uma sociedade de uma cultura, de uma época ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado não nos é possível descrever o nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer – e a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. (FOUCAULT, 2008, p. 148)

Como ler o arquivo não é uma questão de ordem metodológica ou de buscar práticas e técnicas, pois implica outras reflexões que antecedem ao como fazer e desenvolvem outras problemáticas que vão intermediar a nossa relação com o arquivo que pretendemos construir e acessar. Em linhas gerais, neste primeiro momento, interessa-nos pensar o que vemos ou transformamos em arquivo, aquilo que convoco a ser ao nomeá-lo desta maneira, sejam documentos ou filmes. Também não se trata somente de se perguntar o que é e procurar respostas para uma interrogação, mas dispor de um questionamento que vai nos acompanhar até o final desta dissertação, ao propormos um conjunto de filmes sobre o sertão como arquivo.

3 O ARQUIVO DOS SERTÕES NO CINEMA BRASILEIRO

A história do cinema brasileiro expressa suas transformações, não apenas no que concerne à técnica e à estética, mas também à forma como o cinema ao longo do tempo dialoga com a sociedade e funda um arquivo sobre a sua história. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes (2001) afirma que o fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha o próprio contexto socioeconômico do país e é reflexo de sua condição de subdesenvolvimento, herança do período de colonização, tendo em vista que “qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado” (GOMES, 2001, p. 106).

De acordo com Gomes (2001), a novidade cinematográfica não tardou a chegar no Brasil, porém a atividade por dez anos não se desenvolveu por uma questão de insuficiência de energia elétrica que assolava todo o território brasileiro. Em outro exemplo, para reforçar sua tese, conta que o cinema mudo, por exemplo, só se consolidou no país quando o cinema falado já se encontrava em pleno desenvolvimento nos países mais ricos.

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 2001, p. 107).

O cinema, no entanto, é um arquivo que, além de refletir uma história, como apontou Gomes (2001), sendo refém e reflexo do nosso subdesenvolvimento, constitui uma memória e mobiliza um imaginário nacional.

Como todo arquivo, o conjunto de obras cinematográficas é intraduzível por si só, porém é passível das mais diversas leituras. Ao tomarmos o cinema nacional como parâmetro, esbarramos em outra questão que, para Xavier (2007), é uma tarefa complexa: mapear o cinema nacional, marcar períodos, estabelecer referências e encontrar estéticas aglutinadoras, pelas suas dimensões territoriais e heterogeneidade temática, discursiva, estética e estilística. Mas, considerando que um dos princípios do arquivo é justamente a regularidade, a recorrência do Sertão como tema, cenário e locação dos filmes, principalmente a partir dos anos 1950, corrobora com esta ideia que defendemos da constituição de um arquivo sobre o Sertão nordestino, a partir das imagens produzidas e arquivadas no cinema.

Vale ressaltar que o Nordeste, hoje, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), compreende cerca de 18% do território nacional e abriga 29% da população brasileira. A região é composta por nove estados – Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe –, sendo dividida em quatro sub-regiões: sertão, meio-norte, zona da mata e agreste. O Sertão é uma das principais referências imagéticas do Nordeste. Em um primeiro momento, podemos afirmar que o arquivo de imagens que o cerca é formado por uma coleção de caveiras de boi, terra rachada, sol escaldante, paus de arara e cactos. Estes são apenas alguns dos elementos que compõem o arquivo imagético do Nordeste brasileiro e definem os horizontes de uma geografia que foi por muito tempo reduzida à fome, à miséria e à seca, na literatura ficcional, nos ensaios sociológicos, no jornalismo, nas artes e nos meios de comunicação. Embora a naturalização dessas imagens remeta a um imaginário difundido, o conjunto de livros, filmes e pinturas sobre a região, por exemplo, formam um arquivo que faz com que estas imagens sobrevivam ou reproduzam-se, ainda que sob outros parâmetros.

3.1 Um Arquivo em construção

A produção de imagens acerca do Sertão nordestino como símbolo nacional é parte de um projeto de construção da identidade cultural do país, tendo em vista a importância que o cinema exerce na constituição da representação de uma nação, mas também corresponde à tentativa de criação de um cinema brasileiro que projete as questões e as narrativas locais e aproprie-se do mercado e do público brasileiro, dominado pelo filme estrangeiro. O interesse pelo sertão surge como uma busca pela origem do país para contar as histórias do seu povo, no entanto, tal origem não está simplesmente no passado, mas no Nordeste, visto como um Brasil primeiro, primitivo, embalsamado pelo atraso, que lhe protege do futuro e do progresso.

As primeiras imagens do Sertão nordestino no cinema, ou pelo menos o espaço que hoje se entende como Nordeste, em termos geográficos, são da década de 1910, de acordo com Debs (2007). O sertão é cenário ou plano de fundo de obras cinematográficas como cinejornais e documentários, que tratavam do cangaço, fenômeno do banditismo brasileiro ocorrido no interior do nordeste brasileiro entre o século 18 e meados do século 20, em que camponeses pobres formavam bandos armados que vagavam pelas cidades em busca de justiça e vingança (idem).

Nas décadas de 1920 e 1930, a produção cinematográfica brasileira se organizava em torno dos ciclos regionais de cinema que aconteciam no país, com destaque para os centros de Recife, Cataguases e Campinas, para além do eixo Rio-São Paulo. Em *O Cangaço no Cinema Brasileiro*, Vieira (2007) ressalta que, entre os anos de 1923 e 1932, foram realizados, apesar das condições técnicas e econômicas precárias da época, em torno de 13 filmes no estado de Pernambuco, tais como *Filho Sem Mãe* (Tancredo Seabra, 1925), *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925) e *Sangue de Irmão* (Jota Soares, 1926). Vieira (2007) destaca, porém, que um dos registros mais importantes e significativos do período, inclusive como documento histórico, em que o sertão nordestino é retratado, consiste no filme *Lampião, O Rei do Cangaço* (1936), realizado pelo mascate e fotógrafo libanês Benjamin Abrahão, único a registrar o bando do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, popularmente conhecido como Lampião. Em 1937, as imagens foram apreendidas pela Polícia Federal.

A partir da década de 1940, verifica-se a presença do nordestino e daquilo que se entende como sua cultura no cinema brasileiro de ficção, como mapeia Lobo (2004) por meio da participação de artistas populares em pequenos quadros musicais, com destaque para Luís Gonzaga – em *Astros em Desfile* (1942), *Este Mundo É um Pandeiro* (1946) e *Terra Violenta* (1948), e Dorival Caymmi, em *Abacaxi Azul* (1944). No entanto, são nas chanchadas brasileiras, comédia musical carioca, que os tipos nordestinos passam a surgir como personagens carregando o caráter regional, na maioria das vezes, como migrantes.

Pode-se tomar como marco dessa periodização provisória o ano de 1952 com dois títulos sintomáticos: *Agulha no Palheiro* e *É Fogo na Roupa*. No primeiro filme, que se tinha como uma “comédia romântica” em oposição ao pejorativo que o nome chanchada carregava, uma jovem mineira (Fada Santoro) vai ao Rio de Janeiro tentar localizar o homem que a engravidara e fica hospedado na casa de um primo, o chofer Temístocles Bezerra, o “Baiano” (Jackson de Souza), que é autocaracterizado logo de saída, em sua primeira cena, por uma valentia, que ele atribui à sua naturalidade. (LOBO, 2004, p. 2)

Apesar destes filmes não falarem propriamente do nordeste, mas de nordestinos, é importante citá-los e reforçar essa relação do personagem com o cinema brasileiro. Até então, a figura do nordestino aparecia apenas como coadjuvante nas chanchadas brasileiras, comédias inspiradas no modelo americano de fazer cinema, porém com orçamento limitado e sem o mesmo apuro estético do produto estrangeiro. Os tipos que circulavam nestes filmes se assimilavam à figura do matuto e do caipira, também retratados como o oposto ao homem civilizado da cidade (XAVIER, 2007).

Contudo, de acordo com Albuquerque Junior (2001), o Nordeste só passou a ser tema de filmes a partir da década de 1950 com o longa-metragem *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcante, em 1953. Indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França, o filme conta a história de retirantes que fogem da seca em direção ao sul do país, mas que, antes, refugiam-se na zona portuária à espera da tão sonhada viagem. O protagonista sonha em pegar um navio para ir a São Paulo, tentando escapar da loucura, miséria e da desesperança. O filme apresenta uma narrativa clássica de tom realista que tem como objetivo fazer um retrato da seca no Sertão, embora parte da narrativa se concentre no litoral pernambucano. Utiliza como instrumento narrativo a narração em *voz over* para dramatizar a miséria humana, com foco na pobreza, enquanto imagens de terra rachada e galhos retorcidos são mostrados na tela para reforçar a mensagem, como podemos ver no texto de abertura do filme:

Há muito tempo que não chove. A terra seca virgem de água, racha-se até o horizonte. Não chove. O céu sempre azul aguarda os dias piores que hão de vir. Não chove. Os galhos das árvores tostadas pelo sol apontam para o céu como se pedissem clemência. A gente prepara para abandonar a caatinga seca e as pessoas quando se encontram não falam. Não há necessidade de palavras para eles, pois bem sabem o que os esperam nos dias que passam lentos.

No mesmo ano, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz também lançou *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), com diálogos escritos pela romancista cearense Raquel de Queiroz. Foi o primeiro filme brasileiro de destaque internacional, premiado no Festival de Cannes como Melhor Filme de Aventuras com Menção Especial para a música. A história gira em torno do bando comandado por Capitão Galdino (Milton Ribeiro), personagem inspirado na figura emblemática de Lampião, que aterroriza vilarejos pobres no sertão. Após raptar a professora Olívia (Marisa Prado), o cangaceiro Teodoro (Alberto Ruschel) se apaixona pela vítima, provocando uma série de conflitos no bando.

O Cangaceiro é considerado um dos filmes mais representativos do gênero Cangaço por misturar elementos da cultura e mitologia nordestina com os códigos ficcionais do *western* americano. O cangaço se torna a “matéria-prima para a confecção de um imaginário nacional, ajustado a uma noção dominante de filme de aventuras” (XAVIER, 2007, p. 149). A figura do cangaceiro se transforma em um personagem central na filmografia brasileira, embora já estivesse presente na literatura de cordel e nas obras literárias, como, por exemplo, *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego.

Um dado relevante para pensarmos o arquivo que constituímos ao recuperar esses filmes é apontado por Vieira (2007): *O Cangaceiro* foi filmado no interior de São Paulo, nas

proximidades da cidade de Itu, por questões de produção e orçamento. “Vários filmes sobre o cangaço foram rodados no sudeste, e parte deles usou esta região como cenário, devido a sua topografia rochosa e árida, lembrando as caatingas nordestinas” (idem). Isto é, o arquivo de imagens do cinema sobre o sertão brasileiro se formou, inclusive, a partir de imagens que não foram produzidas na região.

3.2 Cinema Novo: a formação de um olhar sobre o Sertão

Na história do cinema brasileiro, a partir da década de 1950, o Nordeste passou a ser locação, enredo e tema dos filmes produzidos durante o Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo Neorealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, no qual os cineastas se propuseram a realizar um cinema engajado, sensível às questões sociais, e também mais barato, justificado tecnicamente no princípio de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” e, desse modo, miraram suas lentes para o Sertão nordestino, as paisagens naturais e sociais de um Brasil subdesenvolvido, desconhecido dos brasileiros, sem voz, sem visibilidade, carente de políticas públicas, mas também de representações.

Para Xavier (2001), os cinemanovistas promoveram uma verdadeira descoberta do Brasil, tendo em vista a escassez de imagens de certas regiões na época. Filmar o Sertão, assim como a favela ou a Amazônia, provocava um efeito de revelação. As lentes do cinema, portanto, redescobriam o país. O Nordeste passou a existir conforme era dito e visto. A região era o Brasil que ninguém via ou não sabia se existia. As primeiras imagens revelaram e denunciaram a existência deste lugar, explorando suas distâncias, diferenças e dicotomias. O Sertão afetado pela seca, a favela, pela violência, em comparação à cidade, demarcaram mais uma vez os limites entre o civilizado e o primitivo.

O Nordeste cinemanovista buscava se diferenciar do Nordeste que até então vinha sendo retratado pelo cinema brasileiro. O projeto consistia em “[...] pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir” (XAVIER, 2001, p. 22). Desse modo, a partir do pequeno arquivo de filmes que se constituía sobre os sertões, o Cinema Novo rompeu com o modelo clássico de produzir. Não tendo uma referência imagética, o cinema recorreu ao arquivo da literatura regionalista de 1930, bem como se apropriou de outras fontes, como o teatro e a pintura, em busca da verossimilhança. O diálogo entre o cinema

e a literatura ocorreu por meio das adaptações cinematográficas de obras literárias, que não só transpuseram o universo do livro para a tela do cinema, como atualizou seus temas e pautas.

O Cinema Novo vai buscar no modernismo, no “romance de trinta”, as imagens e enunciados que falavam da realidade social do país, da sua miserabilidade, que vinham de encontro de sua proposta estética e política. O Cinema Novo será em grande medida uma releitura imagética de um Brasil, e principalmente de um Nordeste literário [...] O Cinema Novo retoma a problemática modernista da necessidade de conhecer o Brasil, de buscar suas raízes primitivas, de desvendar o inconsciente nacional por meio de seus arquétipos para, a partir deste desvendamento, didaticamente ensinar ao povo o que era o país e como superar a sua situação de atraso, agora nomeado de subdesenvolvimento e de dependência externa. (ALBUQUERQUE JR, 2001, p.304)

O romance social de 1930 se concentrou a explorar e refletir, através de uma prosa moderna e realista, os problemas regionais e a vida rural e agrária. O homem do Nordeste e sua vida miserável, decorrente da geografia do lugar e da seca, tornaram-se o foco. Questões como desigualdade, migração, coronelismo e fome são retratadas. Os romancistas que dramatizam essas temáticas de caráter social são Rachel de Queiroz em *O Quinze* (1930), José Lins do Rego em *Menino de Engenho* (1932), *Fogo Morto* (1943) e *Os Cangaceiros* (1953), Jorge Amado em *Cacau* (1933) e *Capitães de Areia* (1937), e Graciliano Ramos em *Vidas Secas* (1938).

Os artistas cinemanovistas reivindicavam a participação do cinema no processo de construção da identidade nacional ao vislumbrar a arte cinematográfica como um potente espaço de reflexão e crítica. Entre outros objetivos, o Cinema Novo buscava, em prol de um projeto de cinema brasileiro, ocupar os espaços que eram dominados por filmes de chanchada e também aqueles que reproduziam o modelo hollywoodiano por não terem um compromisso com a cultura nacional. O objetivo “[...] era resgatar as forças messiânicas e rebeldes que ficaram adormecidas, para fundamentar um processo novo de transformação da realidade” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 343).

Para Glauber Rocha (2004), o movimento modernista nas artes e o Cinema Novo são parte de um mesmo projeto estético e ideológico de renovação que se iniciou com a Semana de Arte Moderna³ em 1922, foi continuado pela geração de 1930 e prosseguido pela de 1945. O cinema, para ele, era apenas a nova forma com que o movimento se manifestava a partir da geração de 1960. Como um dos nomes mais importantes do movimento, o cineasta Glauber Rocha, por meio de seus filmes, expressava o seu desejo de história, de arquivar o Brasil, e suas ideias de nação, para oferecer ao futuro suas imagens e seu modo de ver:

³ A Semana de Arte Moderna foi uma manifestação artístico-cultural que ocorreu no Teatro Municipal em São Paulo, em 1922, composta por artistas, escritores, músicos e pintores que buscavam inovações estéticas.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais, queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo, queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (ROCHA, 2004, p. 52).

Na tese-manifesto *Uma Estética da Fome*, de 1965, o cineasta discutia uma forma de expor nas telas a miséria, de modo que estivesse a serviço da revolução e, não, do entretenimento e da curiosidade do público, suscitando os exotismos. O Sertão no cinema deveria ser retratado como um grito desesperado dos oprimidos. Com o avanço das tecnologias de captação e exibição de imagem e som na década de 1950, como, por exemplo, a película de 16mm e o gravador portátil, a produção cinematográfica se tornou mais viável e um pouco mais acessível por baratear razoavelmente os custos de produção, em comparação ao aparato anterior. No entanto, esta acessibilidade não significava democratização dos meios, que continuariam restritos a uma pequena elite econômica e cultural, que, ao manter o controle da técnica e do conhecimento para produzir imagens, por consequência, assegurava o poder de arquivar o mundo, determinando o quê e como deveria ser registrado.

Xavier (2007, p. 19) mostra como os acontecimentos históricos e políticos interferem e modificam a forma como a região é visibilizada. A voz do intelectual militante se sobrepõe à do profissional de cinema, o que faz com que, por impulso de sua militância política, as imagens do cinema sejam cooptadas para a promoção do debate acerca de temas de uma ciência social ligada à questão de identidade, à formação social, à consciência do oprimido. “É o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução” (XAVIER, 2007, p. 51). A arte funciona como veículo das ideias e dos ideais de uma esquerda. É nesse contexto que as imagens do Sertão são engendradas e arquivadas no imaginário.

Para Albuquerque Junior (2001), contudo, projetou-se, entre outras coisas, uma caricatura exótica do Nordeste, enquadrada pelo discurso da seca, da fome e da pobreza, o que colaborou para a construção e a consolidação da imagem propagandeada pela indústria da seca. No Cinema Novo, os filmes são imbuídos de uma visão crítica sobre a realidade social, percorrem o semiárido a fim de mostrá-lo e de inseri-lo no centro das discussões políticas, representando seus dramas, sua carne e osso, suas lágrimas e esperanças. Todavia, o nordestino é o outro, submetido a um discurso de estereotípi, constantemente descrito, adjetivado e exposto em suas telas. Um “outro” que é visto e representado, por ser fruto do subdesenvolvimento político do país.

Juntamente com a ficção do Cinema Novo, havia também uma produção focada no documentário, preocupada com as mesmas questões, dotada de uma visão humanista e engajada socialmente, como, por exemplo, o curta-metragem *Aruanda* (1950), de Linduarte Noronha, considerado como marco do movimento. Também se destaca neste contexto a contribuição da Caravana Farkas para a filmografia brasileira, na década de 1960. A iniciativa leva o nome de Thomas Farkas, fotógrafo húngaro naturalizado brasileiro, que produziu e financiou um conjunto de filmes em parceria com jovens realizadores para formar o longa *Brasil Verdade* (1968). São quatro documentários em formato de média-metragem: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1965), *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Dois deles versam sobre o Nordeste e os nordestinos. *Memória do Cangaço*, além de adentrar o sertão, recupera o arquivo de imagens filmadas por Benjamin Abrahão do cangaceiro Lampião e seu bando. Já *Viramundo* trata da migração de sertanejos para São Paulo e suas dificuldades de adaptação na cidade.

O Cinema Novo, portanto, foi o momento mais expressivo da cinematografia brasileira acerca da temática dos sertões, entretanto, outros temas, como religião, futebol e carnaval, foram abordados em filmes como: *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965) e *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966). A periferia, também na mesma ótica da representação de um espaço subdesenvolvido e sub-representado nas mídias e nas artes, que está às margens de uma sociedade civilizada, teve seu apogeu nas décadas de 1960 e 1970 com o Cinema Marginal.

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casa sujas, feias, escuras; foi essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo. (ROCHA, 2004, p.65).

Dentro deste arquivo de filmes do Cinema Novo, destacam-se *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), que compõem o que ficou conhecido como a trilogia do Sertão. Estes filmes, tendo em vista suas representatividades, formam um arquivo sobre os sertões e operam não só modos de visibilidade e dizibilidade, mas também inauguram modos de filmar o Sertão que se tornaram referências imagéticas, discursivas e estéticas para gerações futuras no cinema, na fotografia e na televisão. Para Ivana Bentes (2007), a trilogia, além de contribuir com a evolução da linguagem cinematográfica, inventou uma estética e escrita do Sertão, “[...]”

trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão” (BENTES, 2007, p. 246), para evitar a folclorização da miséria e das imagens de dor e revolta da região.

Vidas Secas

Adaptação cinematográfica do livro homônimo de Graciliano Ramos, dirigida por Nelson Pereira dos Santos, em 1963, *Vidas Secas* deveria ter sido feito em 1961, porém na época choveu bastante nas locações, e o diretor teve que cancelar as filmagens, tendo em vista que a proposta era filmar o sertão seco. Para não perder equipe e equipamento, ele roteirizou e filmou *Mandacaru Vermelho* (1961).

Fig. 1: Sinhá Vitória e Fabiano



Fonte: VIDAS SECAS (1963)

Fig. 2: Baleia e o Menino Mais Novo, filho do casal



Fonte: VIDAS SECAS (1963)

Vidas Secas remonta ao silêncio do Sertão, ausente de palavras e deserto de ações e desejos, para narrar a história de Fabiano (Átila Iório), Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), seus dois filhos e a cachorra Baleia, uma família de retirantes afetada pela seca que migra para escapar da miséria. Na cartela inicial da obra fílmica, o diretor conduz o olhar do público para as imagens que lhe serão apresentadas e assume o caráter de crítica social: “este filme não é apenas a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. Ele é, antes de tudo, um testemunho sobre a dramática realidade social de nossa época”. Nelson Pereira reconhece nas suas imagens ficcionais a capacidade de testemunhar a realidade do país. O seu filme, portanto, não é um retrato, mas um testemunho comprometido com a verdade de um lugar que urgentemente necessita ser visto pelo restante do Brasil.

A existência subumana do sertanejo é descrita pelas câmeras que denunciam, nas imagens, a dureza do clima nordestino que racha o Sertão. A estética simples e árida permite mostrar a miséria do Sertão em conformidade com a miserabilidade dos seus personagens. Os personagens sertanejos são rústicos e primários, como os animais. Fabiano, por exemplo, é um homem sem palavras, que não tem o que dizer ou que não sabe como dizer devido a sua falta de instrução. Os diálogos entre a família são escassos, eles não verbalizam o que sentem, o que demonstra uma brutalização do homem sertanejo pelo clima, pelo trabalho, pela falta de água. O Sertão de Nelson Pereira é compreendido por Debs (2007) como metáfora da condição humana e de subdesenvolvimento do país. Embora em retirada, Sinhá Vitória e Fabiano não sabem o que há para além do Sertão, o lugar onde eles sonham em viver é desconhecido, nenhum dos dois sabe como é, nem onde fica.

A família de Fabiano está em movimento, atravessando um Sertão estático e homogêneo. Nada muda com o passar do tempo, do dia e da noite. O Sertão é um labirinto. Apesar do sul e do mar se apresentarem como saídas deste labirinto nas narrativas sobre o Sertão, a morte é o mais próximo que os sertanejos podem encontrar como fuga, tendo em vista a sua imobilidade e incapacidade de transformar a realidade. Mas Fabiano “[...] não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer” (RAMOS, 2005, p. 24). Fabiano queria ser homem, tornar-se homem, ainda que não soubesse por quais meios sê-lo, já que sua existência minguada não lhe permitia reagir. Diante da impossibilidade de reação e da falta de força para brigar com a própria sorte e com o seu destino irremediável, o filme, ao expor a miséria incrustrada na carne destes personagens, sugere que o resgate destes estaria do outro lado da tela. Nesse sentido, o filme se torna uma estratégia de mobilização a partir do choque que busca promover no telespectador frente ao desconhecido.

Os Fuzis

Dirigido por Ruy Guerra, *Os Fuzis* foi lançado em 1964 e retrata a seca no interior da Bahia, a partir da chegada de um grupo de soldados do exército à cidade de Milagres para evitar saques a um comércio pela população de famintos e miseráveis.

Entre os sertanejos – pessoas simples e sem destaque na trama, pois são apenas a expressão da miséria –, o personagem de Gaúcho (Átila Iório) ganha relevância. Gaúcho é um caminhoneiro e ex-militar que não consegue sair da cidade por estar com o caminhão quebrado, o que lhe obriga a testemunhar a realidade da seca no país, marcada pela fome e pela morte. Trata-se do contraponto à massa inerte de esfomeados e alienados que habita o Sertão. Gaúcho se impacta contra a aceitação resignada de um povo incapaz de reagir, naquele ambiente de desolação e hostilidade. A cena do pai que carrega nos braços o filho morto em decorrência da fome e miséria não só lhe causa compaixão, como o deixa revoltado, por crer que a transformação só ocorrerá por meio da inquietação e mobilização, no lugar da aceitação.

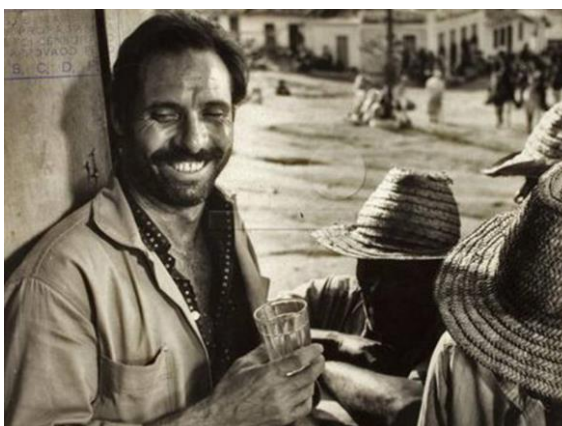
O filme revela o olhar do estrangeiro sobre o Sertão. O personagem Gaúcho olha para o Sertão do mesmo ponto de vista que o diretor o filma, consciente de que somente estando fora daquela realidade é possível enxergá-la. Gaúcho é o homem civilizado, porém, empático ao sofrimento alheio. É o herói “[...] que está de passagem, encarna um homem em movimento, o que dá ao filme uma dinâmica oposta a situação estática dos habitantes da vila” (DEBS, 2007, p. 167).

Fig. 3: Soldado Mário



Fonte: OS FUZIS (1964)

Fig. 4: O forasteiro Gaúcho



Fonte: OS FUZIS (1964)

A trama também explora a temática da fé por meio do culto a um boi, que os habitantes da pequena cidade acreditam ser a encarnação de um santo. Assim como em *Deus e o Diabo na terra do sol*, a superação da alienação ocorre impulsionada pela morte, neste caso, do caminhoneiro Gaúcho pelos soldados. Os sertanejos resolvem sair da situação de passividade e matam o animal visto como um Deus para matar a fome. Não é a morte de um sertanejo que move o Sertão, pois esta lhe é comum. É a morte do forasteiro que provoca a consciência no povo até então desacordado. O viés ideológico cinemanovista se manifesta mais uma vez ao mostrar o povo se voltando contra símbolos de poder que os subjagam, conformam ou os

impedem de contestar a realidade. A desesperança em relação ao boi e à fé é a força motriz para que o sertanejo questione tudo aquilo que lhe é dado como natural.

Deus e o diabo na terra do sol

Deus e o Diabo na Terra do Sol foi lançado em 1964, com direção do cineasta baiano Glauber Rocha. A trama gira em torno do casal de camponeses Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) e explora questões que vão das relações de trabalho no campo entre sertanejo e coronel, ao messianismo e o cangaço. A experiência do protagonista se apresenta em três fases: Manuel vaqueiro, Manuel beato e Manuel cangaceiro, que de certo modo sintetiza as abordagens que serão feitas em torno do Sertão no cinema brasileiro.

Fig. 5: O vaqueiro Manuel e sua esposa Rosa



Fonte: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)
(1964)

Fig. 6: Manuel e Beato Sebastião



Fonte: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
(1964)

A narrativa, em um primeiro momento, apresenta a vida miserável de Manuel vaqueiro que cuida do gado do coronel Moraes (Milton Rosa) e vive na roça com sua esposa. O Sertão que vemos é desigual, seco e cruel. O sertanejo já nasce com o pecado original do Sertão: carregar sua cruz em uma terra toda seca que nunca pariu nada que prestasse. Condenado ao seu destino, não se vê com força para transformá-lo. O sertanejo está submetido a três leis: a lei do governo, da fé e da bala. Atravessado pela violência, a única coisa que move o Sertão é a morte. A transição de vaqueiro para beato, conforme Xavier (2007), só ocorre após o desentendimento entre o coronel e Manuel, que culmina na morte de Moraes. O vaqueiro sofre perseguição de jagunços, que, em um tiroteio, matam sua mãe. “Vendo nessa morte um sinal de Deus, Manuel adere a Sebastião, o santo milagreiro” (XAVIER, 2007, p. 92) e torna-se um

seguidor das ideias do beato Sebastião (Lídio Silva), que incomodam os donos da terra e a Igreja Católica.

A terceira fase de Manuel também acontece em um ambiente marcado por sangue e violência. Antônio das Mortes (Maurício do Valle), matador de cangaceiros, é contratado para dizimar os beatos de Sebastião. Rosa, neste ínterim, é incrédula aos milagres do beato e às promessas de salvação: “[n]o outro lado de lá, deste monte santo, existe uma terra onde tudo é verde, os cavalo comendo as flor e os menino bebendo leite nas água do rio, os homem come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha”. A mulher assassina Sebastião, pondo fim ao fanatismo religioso. Após o massacre, Manuel se torna cangaceiro, batizado por Corisco (Othon Bastos), sobrevivente do massacre do bando de Lampião.

Glauber Rocha recria a cultura nordestina no cinema ao recuperar elementos e símbolos presentes no imaginário popular, na literatura e no cordel, entretanto, com o objetivo de repensar o estado das coisas vistas como naturais, a partir das instâncias de poder que devem ser contestadas para transformar a sociedade. Manuel, ao se livrar de suas amarras enquanto homem simples, não alfabetizado, embrutecido pela seca e subordinado ao coronelismo, em um instante de rebeldia enfrenta o sistema e mata o coronel, aprisiona-se ao mito da fé que também o imobiliza e o aliena, do qual só consegue se libertar com a morte do beato. Porém, se sujeita mais uma vez a uma nova instância, desta vez, o cangaço. Para Xavier (2007), foi necessário eliminar todas as fontes de alienação para dar a Manuel a possibilidade de agir racionalmente.

A partir destas imagens elaboradas no cinema novo, recuperar a memória cinematográfica sobre a região é confrontar-se com as figuras de sertanejos, cangaceiros, coronéis e beatos, dentre outros tipos peculiares que habitam as imagens elaboradas e arquivadas no imaginário sobre o Nordeste. Buscar estas imagens sobre a região é reencontrar-se, em certa medida, com um Nordeste seco e faminto da literatura de 1930.

3.3 Pós-Cinema Novo e Embrafilme

Criada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), agência estatal com foco na produção e distribuição de filmes nacionais, foi responsável pelo desenvolvimento da indústria cinematográfica no país durante o regime militar. Naquele período, segundo Marson (2006), o cinema enfrentou por 20 anos um cerceamento da liberdade de expressão que afetou

os temas e as questões que até então os filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal vinham abordando, com um viés político e de transformação da realidade. A produção, porém, cresceu expressivamente, chegando a se lançar por ano uma média de 80 filmes, um número significativo de produções para a época. Através da Embrafilme, os militares mantinham o controle tanto da produção dos filmes quanto da sua comercialização. A ditadura promoveu, dessa forma, por meio da criação desses órgãos de fiscalização, uma dependência da atividade cinematográfica.

À margem da Embrafilme, dois polos cinematográficos, Rio de Janeiro e Boca do Lixo, em São Paulo, desenvolveram-se no período, com a produção de filmes de pornochanchadas, gênero do cinema nacional influenciado pelas comédias italianas populares com foco no erotismo. Um dos maiores sucessos do gênero foi a adaptação para o cinema da obra *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Jorge Amado, pelo cineasta Bruno Barreto, em 1976.

O Sertão pouco aparece nas décadas de 1970 e 1980 enquanto questão nacional ou temática. O diálogo entre a literatura e o cinema permanece, porém os filmes não buscam mais, como no Cinema Novo, construir uma ideia de nação a partir dos mitos e personagens sertanejos. As adaptações das obras de Jorge Amado, como a já citada *Dona Flor e Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977) e *Gabriela* (Bruno Barreto, 1983), mostram o Nordeste mais como cenário do que tema. O interesse do cinema pelas obras, por exemplo, consiste mais no apelo perante o público dos enredos do que as problematizações evocadas no texto literário.

Os filmes de Cangaço continuaram sendo produzidos, mas nenhum teve representatividade e repercussão no cinema brasileiro do período. Os personagens nordestinos passaram a circular no cinema comercial como um arquétipo do Nordeste, com forte influência do Cinema Novo na forma como visibiliza a região. O cinema popular feito pelo grupo humorístico *Os Trapalhões* merece destaque neste cenário. O grupo era composto por quatro integrantes: Didi (Renato Aragão), Dedé (Dedé Santana), Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves). Impulsionados também pelo programa que mantinham na emissora de TV da Rede Globo, seus filmes se tornaram fenômenos de público, obtendo uma média superior a 3,5 milhões de espectadores por filme (LEITE, 2005).

O Nordeste, em boa parte dos filmes, é cenário das desventuras do grupo, como ocorre em *O Cangaceiro Trapalhão* (Daniel Filho, 1983), que se apropria do universo do cangaço e inspira-se na história de Lampião. Em *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz* (Victor

Lustosa e Dedé Santana, 1984), paródia do livro clássico *The Wonderful Wizard of Oz* (L. Frank Baum, 1940), as imagens do sertão do Cinema Novo são recuperadas, tais como a terra rachada, a vegetação seca, a falta de chuva e os personagens miseráveis, sujos, mal vestidos e famintos. O narrador, para simbolizar o contexto da região, descreve-a da seguinte forma:

Vinte e cinco milhões de habitantes. Quase um continente esquecido. Nordeste. Massa de um todo que a seca reduziu a pó. Resto de verdade. Resto de mundo. Resto de esperanças. Resto de gente. Resto de vida num lugar em que a vida confunde-se com a morte. Diz o sofrido sertanejo, que a seca é a vida sem vida. Por mais que grite, este homem não consegue ser ouvido. Suas esperanças vão se diluindo à medida que aumenta a surdez dos homens insensíveis. E o povo carece da prece, pois acredita que o Nordeste não é uma terra sem Deus.

Em resumo, o filme conta a história de Didi, um sertanejo pobre que, para fugir da seca e da miséria do Nordeste, peregrina pelo Sertão em companhia de Soró e Tatu, com o objetivo de melhorar de vida e sobreviver à fome. Pelo caminho, Didi encontra o Espantalho (Zacarias), o Homem de Lata (Mussum) e o Leão (Dedé). Depois de formado o grupo, eles decidem levar água para a cidade. Um dos conflitos que surge gira em torno do Coronel Ferreira, latifundiário que lucra com o comércio da pouca água que resta na região, oriunda do açude Orós. Após derrotarem o coronel, com a ajuda do Mágico de Orós, a trupe é levada até o Rio de Janeiro, onde encontra uma torneira gigante que solucionaria todos os problemas do Sertão. Didi e os amigos a levam para o Sertão, mas acabam frustrando toda a cidade quando percebem que, sem a encanação, a água não tem como chegar. Apenas a fé é capaz de fazer chover no Sertão.

Ao longo do filme, de forma cômica e lúdica, o Nordeste aparece como uma tragédia que deve ser contada como um alerta para a sociedade, dando visibilidade para os problemas da região, no intuito de chamar a atenção das autoridades públicas. O filme, para tanto, recorre aos estereótipos e aos lugares comuns para sustentar sua mensagem. No final da película, sob a imagem, após a tão sonhada e esperada chuva, inscreve-se uma mensagem destinada aos governantes: “E choveu. Que a chuva que molhou o sofrido chão do Nordeste não esfrie o ânimo de nossas autoridades na procura de soluções para a seca”.

3.4 A Retomada do Cinema Brasileiro

Com a redemocratização do país, o governo eleito de Fernando Collor promoveu uma paralisação no setor cultural por meio de medidas como a extinção da Embrafilme, estatal

brasileira que fomentava as produções nacionais, mas que já se encontrava em decadência desde o final do regime militar. Também foram fechados o CONCINE⁴, a Fundação do Cinema Brasileiro e o Ministério da Cultura, o que intensificou a situação de crise. Conforme Ottone (2007), sem os incentivos públicos, a produção de longas-metragens caiu drasticamente. Somente após o impeachment de Collor e a estabilização da economia através do Plano Real, bem como a criação da Lei do Audiovisual⁵ e da Lei Rouanet⁶, que o cinema nacional pôde, aos poucos, se reestabelecer.

Em 1990, não foi produzido nenhum longa metragem e foi distribuído somente um. Em 1991, a situação se repetiu. No final de 1992, com a criação da Riofilme, foram distribuídos contemporaneamente três filmes, mas somente na cidade do Rio de Janeiro e para um público muito instruído. Em 1993, os quatro filmes produzidos e distribuídos tiveram uma circulação mais ampla. A partir de 1994, ano em que foram produzidos seis filmes e 10 foram distribuídos, evidenciou-se a retomada da atividade cinematográfica nacional. Em 1995 foram produzidos 10 filmes, distribuídos 14. (OTTONE, 2007, p. 292).

A retomada não significou somente o aumento significativo da produção, mas o cinema nacional voltou a estar no centro das discussões, com uma produção diversificada e filmes premiados em festivais relevantes em âmbito internacional, bem como possibilitou o surgimento de novos autores, vozes e discursos sobre o país, a partir do fomento público ao audiovisual e elaboração de políticas para o setor (OTTONE, 2007).

O cinema da retomada promove certos deslocamentos em relação ao Cinema Novo, principalmente no que diz respeito às manifestações políticas e ideológicas e ao projeto de um cinema anti-industrial, considerando que parte da produção que se desenvolve via mecanismos de fomento, entre outras coisas, busca alcançar um público massivo ou conquistar espaço no mercado internacional através dos festivais, alavancando o cinema brasileiro no exterior. Com ressalvas, podemos comparar esta iniciativa com o período comandado pelos grandes estúdios Atlântida e Vera Cruz, que pensavam um modelo industrial de fazer cinema, considerando que as propostas e objetivos divergem entre si.

Em 1994, o lançamento de *Carlota Joaquina – a princesa do Brasil* (Carla Camuratti) considerado pelos críticos e pesquisadores como marco inicial da retomada, é o

⁴ Conselho Nacional de Cinema – órgão gestor do cinema brasileiro que regulamentava a atividade cinematográfica de 1975 a 1990.

⁵ A Lei do Audiovisual, oficialmente Lei Federal 8.685/93, é uma lei brasileira de investimento na produção e coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição.

⁶ Concebida em 1991 para incentivar investimentos culturais, a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91), ou Lei Rouanet, como também é conhecida, poder ser usada por empresas e pessoas físicas que desejam financiar projetos culturais. Fonte: Ministério da Cultura.

primeiro filme do período a revitalizar o cinema, tendo em vista que desde o início da década nenhum filme havia superado a marca de 1 milhão de espectadores nos cinemas. O filme é uma sátira que retrata com humor e ironia a transferência da corte portuguesa ao Brasil no início do século XIX.

Após o Cinema Novo, o Nordeste brasileiro reapareceu como temática na filmografia brasileira dos anos 1990. O Sertão e outros espaços, como a favela, e temas sociais e aspectos culturais do país, retratados pelos cinemanovistas, retornam, então, às telas nacionais. Para Debs (2007), a presença do Nordeste na retomada também se dá pela descentralização do campo cinematográfico do eixo Rio-São Paulo, visto no trabalho dos cineastas nordestinos Rosemberg Cariry, José Araújo, Paulo Caldas e Lírio Ferreira.

Este retorno rendeu à cinematografia brasileira de ficção, em formato de longa-metragem, filmes como *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1996), *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Baile Perfumado* (Paulo Caldos e Lírio Ferreira, 1997), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).

A tradição dos filmes de canção se mantém viva como uma das formas mais recorrentes de tomar a região como cenário e ambientação, tendo em vista o número de filmes que tratam do banditismo social no período. A refilmagem de *O cangaceiro*, de Lima Barreto, por Aníbal Massaini Neto denota a importância do gênero para o cinema e o público brasileiro. O filme, porém, embora preserve o enredo, dialoga com o contemporâneo ao realocar a história para os dias atuais. O diretor retoma um arquivo para produzir novas imagens de um presente intrinsecamente ligado ao passado. *Corisco e Dadá* transforma em ficção a história real do casal de cangaceiros integrantes do bando de Lampião. Corisco (Chico Diaz), famoso pela sua crueldade, sequestra e estupra Dadá (Dira Paes), uma menina de 12 anos, que, com o tempo, torna-se sua mulher e passa a integrar o bando. Ao invés da literatura, o cinema absorve acontecimentos históricos e personagens reais do imaginário e da história do Brasil, como também faz Sérgio Rezende, em *Guerra de Canudos*, ao reencenar o episódio no qual o Exército Brasileiro enfrenta o movimento religioso liderado por Antônio Conselheiro. A trama se desenvolve a partir de Luíza (Cláudia Abreu), personagem fictícia, que rompe com a família por recusar-se a seguir o líder até a região de Canudos, onde o grupo de peregrinos forma um povoado e resiste aos ataques dos soldados. Em todos estes filmes, o sertão é afetado pela extrema miséria, violência e abandono político.

Neste retorno ao Sertão e ao tema do cangaço, *Baile Perfumado* é uma das poucas exceções. De forma inventiva, o filme ressignifica o universo mítico e desconstrói a aridez do Sertão que surge na tela verde e pulsante para contar a história de Benjamin Abrahão e sua saga pela caatinga nordestina para filmar o bando de Lampião, sob uma perspectiva diversa da que o imaginário do cangaço construiu desde os primeiros relatos e filmes. O cangaceiro de *Baile* é menos cruel e mais humano, bebe uísque escocês e perfuma-se com loções francesas. As imagens do mascate são desarquivadas e reelaboradas para gerar um novo arquivo sobre os personagens históricos, Benjamin e Lampião, mas também sobre o sertão.

Fig.7: Lampião e o sertão verde de *Baile Perfumado*



Fonte: BAILE PERFUMADO (1997)

Nagib (2006) reconhece que Glauber Rocha, a partir de *Deus e do Diabo na terra do Sol*, instituiu a figura do mar como utopia nos filmes sobre a região, que vai ser frequentemente recuperada e reproduzida em diversos outros filmes. Nesse sentido, *Baile Perfumado* contribui com a filmografia nacional ao apresentar um novo modo de olhar para o sertão, que até então não havia sido experimentado:

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. A música do filme, do gênero chamado 'mangue-beat' de Chico Science e Fred Zero Quatro, promove o mesmo tipo de mistura, unindo ritmos nordestinos (como o baião) ao pop americano. O filme é fundador de um novo gênero no cinema brasileiro o 'árido movie', mais uma mistura, e não apenas linguística: 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.52)

Por outro lado, Ivana Bentes (2007) compreende que a exploração dos sertões pelo cinema encontra uma correspondência na forma de se narrar a favela, ambos simbolizados como territórios de pobreza, que transformam os dois espaços em jardins exóticos ou museus da história. No entanto, ela afirma que o cinema, a partir dos anos 1990, também apresentou uma renovação dessa iconografia, fazendo surgir novos personagens e discursos, tendo em vista a diversidade de estilos e propostas:

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. O Sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência. (BENTES, 2007, p. 245).

Esta ideia de Sertão consumível como um produto para o entretenimento de um público médio infere uma estética. O Sertão não mais choca a plateia com homens comendo terra e morrendo de fome. É a ideia do primitivo que ganha novas modulações com o Sertão lúdico ou mítico. *Central do Brasil* se propõe a mostrar esta parte do Nordeste, diminuindo as distâncias que há entre o sertão e o Sul do país. Entretanto, essa distância é aumentada à medida que a diferença entre quem vê e o que se vê é colocada como meio de interpretação da realidade. Dora (Fernanda Montenegro) é quem mais se aproxima do espectador e é ela quem o conduz pelo Sertão. Walter Salles confere, ao olhar do estrangeiro, a condução do filme, da mesma forma que em *Baile Perfumado* é conferido ao libanês Benjamin esta função.

A trama de *Central do Brasil* conta a história de Dora, que trabalha na estação Central do Brasil escrevendo cartas para pessoas analfabetas. Ana (Soia Lira), migrante nordestina, aparece com o filho Josué (Vinícius de Oliveira) porque deseja enviar uma carta para o pai do menino. Ao cruzar a rua, Ana morre atropelada por um ônibus. Josué, abandonado, passa a morar na estação. Dora decide ajudar o menino a encontrar o pai e parte com ele em viagem para o Sertão nordestino. Na viagem, descobrimos que, assim como Dora, o próprio menino Josué é duplamente estrangeiro. Estrangeiro no lugar que dizem ser sua terra, embora tenha nascido no Rio de Janeiro. E estrangeiro na terra que negam ser sua, por ter origem nordestina.

Fig. 8: Dora e Josué no ônibus

Fig. 9: Dora e Josué chegam ao sertão



Fonte: CENTRAL DO BRASIL (1998)



Fonte: CENTRAL DO BRASIL (1998)

Para Bentes (2007), *Central do Brasil* dialoga com as imagens retratadas pelos filmes do Cinema Novo, entretanto, o Sertão cruel e violento de Glauber Rocha dá lugar à pequena Bom Jesus, um sertão lúdico povoado de afetos e memória e contrapõe-se à vida urbana caótica de. Tal estratégia, segundo ela, promove uma glamourização da região, transformando-lhe em espetáculo cinematográfico. Enquanto a favela causa espanto, o Sertão enfrenta um olhar domesticado. As tensões são mais de ordem narrativa que fruto de experiências históricas. As imagens secas bordam a tela, compõem um cenário, o qual o público já conhece e ressignifica como beleza particular da região, naturalizando as consequências da seca enquanto fenômeno. A seca atravessa o Sertão lúdico e marca sua paisagem, mas a questão aparece em segundo plano:

Central é o filme do Sertão romântico, da volta idealizada à “origem”, ao realismo estetizado, e a elementos e cenários do Cinema Novo, e que sustenta uma aposta utópica sem reservas, daí o tom de fábula encantatória do filme. O Sertão surge aí como projeção de uma “dignidade” perdida e como a terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de “volta” dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. O Sertão torna-se território de conciliação e apaziguamento social, para onde o menino retorna – a cidadezinha urbanizada com suas casas populares – para se integrar a uma família de carpinteiros. (BENTES, 2007, p. 247)

Assim como *Deus e o Diabo na terra do Sol* foi um filme emblemático para os cinemanovistas, *Central do Brasil* se transforma em um dos principais filmes que representam este período de retomada acerca da temática do Nordeste e promove, na filmografia brasileira, um gênero cinematográfico que vai ser amplamente revisitado, o *road movie* (filme de estrada) para pensar a noção de deslocamento migratório, mais tarde presente em filmes como *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006) e *Cinema Aspirina e Urubus* (Marcelo Gomes, 2006).

Para ver o Sertão de *Central* é preciso pegar a estrada com os personagens, atravessá-lo, cortá-lo, como primeiro fizeram os imigrantes para chegar ao Sudeste do Brasil, agora em um movimento de retorno. Debs (2007) relembra que a trajetória, no documentário de alguns cineastas da retomada, aliada ao olhar antropológico, como, por exemplo, de Walter Salles, reproduziu um cinema capaz de analisar a consciência e a alma do homem brasileiro contemporâneo. Nesta empreitada, o espectador pega carona na boleia do caminhão do Alemão (Peter Ketnath), de *Cinema Aspirina e Urubus*, ou acompanha Dora, de *Central do Brasil*, desbravar a região ora de ônibus, ora a pé.

O cinema da retomada, embora recorra a imagens produzidas anteriormente, estabelece uma série de questões que transformam as ideias de sertão construídas pelo cinema e outras artes. Debs (2010) entende este movimento que se insinua no período como parte de um processo que está ligado também à própria evolução socioeconômica do país:

A evolução da percepção do sertão ao longo do século XX corresponde às diferentes fases da evolução do país: no momento de sua formação política, Canudos se torna o acontecimento-chave em torno do qual se delimitam os paradigmas da identidade brasileira. Esta unidade assegurada, um segundo movimento se organiza em torno da preocupação etnográfica que permite aprofundar os conhecimentos do país; um terceiro movimento, organizado em torno das posições políticas e das lutas contra as injustiças sociais, vai projetar o sertão como emblema da problemática brasileira. Enfim, um último movimento, a partir da constatação geral da dissolução dos valores éticos, tentará restaurar o sertão como território preservado e garantia dos valores perdidos. As representações do sertão têm funcionado como microcosmo da nação. (DEBS, 2010, p. 225).

Depois de se estabelecer um arquivo de filmes sobre o Sertão, a partir do Cinema Novo, o cinema não se limitou mais à literatura como referência imagética única do Nordeste. Alimentou-se, também, de outras referências culturais e artísticas como o próprio cinema nacional, o teatro, a televisão e a publicidade. A impossibilidade de se alhear totalmente a este sistema discursivo faz com que as imagens sobre o Sertão estejam imersas neste contexto em que imperam modos de dizibilidade e visibilidade. Entretanto, não podemos desconsiderar que outras imagens e leituras foram e são elaboradas nos meios de comunicação e nas artes, que, inclusive, influenciam as novas imagens e imaginários – portanto, um novo arquivo – produzidos pelo cinema contemporâneo.

4 OS SERTÕES CONTEMPORÂNEOS

O cinema contemporâneo ainda está em busca de seu lugar no tempo ou até mesmo à procura de um arquivo que o acolha. É, portanto, um desafio recorrer à produção recente que mal foi arquivada e que ainda circula sem consagração, em comparação, por exemplo, com os filmes do Cinema Novo, que, para a história da cinematografia nacional, consensualmente contribuíram com um pensamento estético e estilístico para o cinema, bem como instituiu formas de pensar a nação.

Ao pensar o destino de arquivo destas imagens produzidas nos últimos anos, incorremos na questão de como elas devem ser confrontadas com a história do cinema nacional, não com o objetivo de verificarmos o grau de autenticidade ou seu valor enquanto documento. Em um sentido mais específico, compreendemos que o caminho para se interrogar tais imagens é, em princípio, acolhê-las como parte de um arquivo e também como produtoras de arquivos; arquivos no plural, de maneira que seja possível reconhecer o caráter múltiplo e desencarnado da imagem, que não se filia a um único arquivo, pois um único filme pode compor mais de um arquivo. A imagem cinematográfica é potencialmente uma imagem de arquivo.

O arquivo se articula como atitude de comando, uma relação de poder, pois ele não apenas armazena, mas agrupa e organiza por meio de critérios (DERRIDA, 2001). O lugar de autoridade que o arquivo nos garante ao construir um como parâmetro para as nossas leituras e reflexões sobre as imagens do sertão no cinema implica em destruir tantos outros possíveis de serem articulados, considerando que arquivar é gerir a memória, mas também esquecer, o que nos obriga a lidar também com as ausências que o próprio arquivo provoca.

Este arquivo que nos propomos a construir como base para nossas problematizações em torno da produção de imagens sobre o Sertão nordestino obedece, *a priori*, a critérios temáticos e temporais, tendo em vista que arquivar é, antes de tudo, selecionar o que vai ser arquivado e o que será excluído deste arquivo. Tomando como ponto de partida a questão central dos sertões nas narrativas cinematográficas no cinema contemporâneo brasileiro, um número significativo de longas-metragens utiliza o Nordeste como referência de espaço e tempo, principalmente após as leis e os editais de fomento que descentralizaram a produção de cinema no país, concentrada até então nos estados do Sudeste e Sul do Brasil. Entretanto, o

Sertão não é mais – e, se for, faz-se a partir de uma nova leitura – a principal referência imagética e imaginária nas representações do Nordeste no cinema.

Desse modo, tomamos como arquivo um conjunto de filmes que reúne quatro longas-metragens de ficção, realizados no Sertão nordestino, por diretores nordestinos ou radicados na região, que trazem o Sertão como tema ou cenário, produzidos no período que compreendemos como a pós-retomada do cinema brasileiro. São eles: *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Mãe e Filha* (Petrus Cariry, 2011) e *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014). Todos os filmes são o primeiro ou segundo longa-metragem de cada diretor e foram premiados em festivais nacionais e internacionais. As tramas selecionadas são do gênero drama e ambientadas no Sertão contemporâneo, o que pode nos revelar a forma como tais filmes produzem e arquivam as imagens do presente de um espaço historicamente atravessado pelo passado e pela tradição.

Quanto ao recorte cronológico, determinamos a pós-retomada, mais especificamente a partir dos anos 2000, como parâmetro para pensarmos a produção cinematográfica recente. Para Oricchio (2008), o cinema brasileiro contemporâneo tem como marco zero o período da retomada. Segundo ele, “[...] a opção mais adotada tem sido datá-la a partir de uma espécie de grau zero, que encerra um ciclo e não vai a parte alguma pelo menos no início: o desmanche operado no início do governo de Fernando Collor” (ORICCHIO, 2008, p. 139). A retomada é compreendida geralmente a partir do período que a Lei do Audiovisual entra em vigor, no governo Fernando Henrique Cardoso, até a criação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema). Nesse sentido, compreendemos a retomada como um primeiro momento do cinema contemporâneo. Sangion (2011) defende que uma das justificativas para o surgimento dessa nova denominação para a produção atual como pós-retomada consiste no aparecimento da Globo Filmes no cenário cinematográfico brasileiro, no final dos anos 1990, tendo como marco o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002), por representar as questões técnicas, estéticas e de mercado que vão caracterizar a produção atual.

Nessa perspectiva, desconsideramos aqueles, dentro do universo de filmes que compõe nosso arquivo, que retratam tempos históricos ou estão ambientados em quaisquer tempos que não correspondam aos atuais, como, por exemplo, *Cinema Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), que retrata o sertão nordestino de 1942, no contexto da 2ª Guerra Mundial, e *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), ambientado em 1910. Assim como os filmes em que as tramas não se passam majoritariamente no sertão, como *Deserto Feliz* (Paulo

Caldas, 2007). Descartamos também, os filmes de cangaço, por considerarmos que se trata de um outro eixo de pensamento, com códigos e estratégias narrativas particulares.

Embora tratemos de um arquivo específico composto pelas quatro obras acima destacadas, compreendemos como relevante propor conexões com outros arquivos de filmes que dispomos como repertório. Desta forma, estabelecemos diálogo com o arquivo de filmes e imagens do Cinema Novo e também do período da retomada, por considerar que ambos estabeleceram modos de visibilidade e dizibilidade do Sertão, bem como contribuíram com o amadurecimento da cinematografia nacional e da linguagem audiovisual.

Como chaves de leitura para o arquivo de filmes em questão, destacaremos as relações entre o arcaico e o moderno na articulação das imagens do Sertão contemporâneo, com o objetivo de compreender a permanência dos elementos tradicionais e a convivência destes com os elementos modernos na caracterização dos personagens, dos cenários, na fotografia, na música, mas também em questões mais abrangentes que atravessam o Sertão, como a seca, o misticismo e a violência.

De acordo com Debs (2007), a tradição no sertão é vista como um patrimônio da nação, mas também como uma herança arcaica, considerando que o país era predominantemente rural até os anos 1970, de modo que “[...] as estruturas de poder no sertão repousam ainda sobre um sistema latifundiário e feudal, tendo o isolamento da região, igualmente, contribuído, para a manutenção das tradições antigas que vão da prática religiosa ao folclore” (idem, p. 245). A ideia de modernidade também se forma por meio de uma visão maniqueísta, ao mesmo tempo em que é valorizada pelo progresso, representa a decadência moral.

Para pensar como o espaço do sertão se apresenta física e metaforicamente neste arquivo, tomaremos também como questão central a dicotomia Sertão e Litoral/Cidade, por nos permitir pensar a noção de deslocamento, a experiência da migração e a figura do estrangeiro que os filmes brasileiros têm explorado, com frequência, em suas narrativas, desde *Os fuzis* no cinema novo. Dessa forma, ao estabelecer questões para nortear a leitura e mobilizar o nosso arquivo de filmes, torna-se possível apreender as recorrências, os deslocamentos, as ausências, as atualizações e ressignificações que estas imagens arquivadas promovem em torno das ideias do Sertão.

4.1 Árido Movie

Lançado em 2006, *Árido Movie*, segundo longa-metragem do cineasta Lírio Ferreira, foi gravado no interior do estado do Pernambuco, em Recife e em São Paulo e aborda o olhar do estrangeiro no sertão. O filme conta a história de Jonas Andrade (Guilherme Weber), que volta à cidade fictícia de Rocha (referência ao cineasta Glauber Rocha), sua terra de origem, no Sertão pernambucano, para enterrar o pai, Lázaro (Paulo César Pereio), assassinado pelo índio Jurandir (Luiz Carlos Vasconcelos).

Jonas se mudou ainda criança para Recife, depois migrou para São Paulo, onde vive e trabalha como homem do tempo em um telejornal. Desde então, nunca mais retornou ao Sertão. O jornalista se distancia do estereótipo do nordestino. Branco, alto e de olhos azuis, diferencia-se tanto da sua família do interior e dos homens e mulheres com quem cruza na estrada, como dos amigos de Recife. Jonas fisicamente é o nordestino mais estrangeiro do cinema, em comparação com Hermila (*O Céu de Suely*), Geraldo (*A História da Eternidade*) e Josué (*Central do Brasil*). Aproxima-se mais do alemão Johann (Peter Ketnath), caminhoneiro de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que dirige pelo sertão, projetando filmes e vendendo aspirina nos lugares mais ermos do país.

A figura do estrangeiro é mais um personagem típico da filmografia brasileira dos sertões, como o beato, o vaqueiro, o coronel e o cangaceiro. No cinema novo, ele aparece em *Os Fuzis*, com o personagem Gaúcho; e, na retomada, com Dora de *Central* e o libânes Benjamin Abrahão de *Baile Perfumado*. O sertão no cinema está sob o olhar do estrangeiro, da mesma forma que esteve em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como elo entre o sertão e a cidade, o passado e o presente. Para Filho (2013, p. 89), este modo de narrar a partir de personagens forasteiros à região, confronta o espaço como “inquietação, contestação, desprezo e, sobretudo, fascínio, que tomamos como próprio dos cineastas que são atraídos para esse específico conjunto espacial”.

Em *Árido Movie*, o ponto de vista dos personagens estrangeiros é que conduz a narrativa. O foco está a todo instante no modo como eles olham para o Sertão e o descobrem, estranham, confrontam, não só a geografia, mas também os próprios habitantes do lugar e os seus costumes. São três pontos de vistas que se entrecruzam: Jonas, o olhar do sertanejo que retorna a sua terra; Soledad (Giulia Gam), documentarista que representa o olhar antropológico sudestino que se lança a fim de encontrar um Nordeste exótico e místico; e os amigos de Jonas:

Verinha (Mariana Lima), Bob (Selton Mello) e Falcão (Gustavo Falcão), que mostram como um grupo de jovens de classe média de Recife compreende o interior do estado. Todos eles possuem ideias pré-fabricadas da região. Jonas suspeita que as coisas em Rocha pararam no tempo. A documentarista vai ao Vale porque o líder religioso Meu Velho tem o discurso que ela está procurando para sua história. Para Bob, o Sertão não tem água. Para Falcão, “o Sertão é massa”.

Jonas confia que se sente estrangeiro em qualquer lugar, até nos próprios sonhos, da mesma forma que Hermila, em *O céu de Suely*, não se reconhece mais parte de lugar algum ao retornar para Iguatu. As memórias de infância na cidade do jornalista se confundem com as fotografias guardadas pela família. Ao sair do Sertão, ambos perdem as referências e o sentimento de pertencimento.

No caminho para Rocha, Jonas conhece Soledad, uma *videomaker* que está em viagem pelo Sertão para produzir um documentário sobre a falta d’água na região, sob o viés do discurso político e mítico. Soledad já sabe o que deseja filmar e qual história contar. Pela janela do seu carro, as imagens vão se revelando áridas e saturadas, através de uma câmera descritiva que representa o olhar dos personagens. As imagens do Sertão são recorrentemente apresentadas, revisitadas ao longo do filme e dialogam com as imagens descritas pelo geólogo José Renato (Iranthir Santos), em forma de cartas para sua amada Galega, no longa-metragem *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009).

Na primeira parada que faz, Soledad entrevista um sertanejo que supostamente tem o dom para encontrar água com uma forquilha. O homem mora à beira da estrada, em uma casa no pé da serra. Em seu depoimento para a câmera, ele faz uma leitura sobre o seu trabalho místico e a forma como ele vê a questão da água e do Sertão, por meio da sua fé.

A água aqui está difícil mesmo a gente só pode contar com a sorte ou com Deus. Os dois sempre tem que vir juntos. E a sorte que é uma bênção divina se manifesta na própria natureza. Ela que é a cara de meu Deus aqui na terra. Bom, como eu tava dizendo, pego minha forquilha e caminho por essas terras todas. Já achei muita água para muita gente importante, gente pobre, até político.

A segunda entrevista é realizada com Meu Velho (José Celso Martinez), personagem misterioso que é apresentado inicialmente por meio de uma conversa entre Soledad e Zé Elétrico. Figura mítica do Vale do Rocha, o homem de cabelo longo e grisalho e barba cheia e branca evoca a imagem de Jesus Cristo, mas também de Antônio Conselheiro. O beato se denomina como filho direto e mensageiro de Deus. Em meio à secura do Sertão esturricado,

Meu Velho estoca água milagrosa, capaz de curar inúmeras doenças. As suas promessas são de cura, diferente do beato Sebastião de Glauber Rocha, que prega a salvação e um mundo próspero para as almas miseráveis que lhe seguem. A figura de Meu Velho é ambígua e coloca em cena a questão da fé sob a perspectiva da exploração religiosa.

Enquanto em *Fuzis e Deus e o Diabo na terra do sol* as estruturas de poder são independentes: os coronéis, os cangaceiros e os beatos. Em *Árido Movie*, os poderes se integram. Para manter o poder econômico da família, Salustiano será candidato a prefeito da cidade. Marcio Greyck, tal como um cangaceiro, garante a manutenção dos negócios por meio da violência. O poder religioso de Meu Velho também está aliado aos interesses políticos e econômicos, tendo em vista que, como o filme revela, a água milagrosa do beato é fornecida através de carro pipa pela família de Jonas.

Além da diferença entre o nordestino da capital e do interior, o homem e a mulher do Sertão de Rocha também não são todos iguais, nem todos vestem chitas e usam chapéu de couro. Há uma diferença étnico-racial que os separam. No filme, é possível identificarmos três grupos: o sertanejo pobre, o sertanejo rico e o índio. O núcleo rico é formado pela família de Lázaro. A família se veste formalmente, como, por exemplo, Salustiano, que usa paletó e gravata no enterro, assemelhando-se ao homem da cidade. O índio se aproxima do pobre, tanto nas vestimentas como no lugar que ocupa dentro da sociedade, mas os traços culturais ressaltam e são expressos por seus costumes e formas de pensar. O sertanejo, tal como foi construído no imaginário, é figurante na trama de Lírio Ferreira. São os homens do povo, uma massa indistinta: as mulheres sentadas na calçada, anotando a placa do carro para apostar no jogo do bicho, os seguidores do Meu Velho, o homem que dá informações confusas de como chegar ao sítio.

Entre todos os personagens e a população sertaneja que figura nas cenas, destaca-se a capacidade do índio Zé Elétrico de refletir sobre a vida e a modernidade. É a voz sábia, capaz de compreender a nova dinâmica dos sertões. Além disso, é o ponto de contato entre o estrangeiro e o local, entre o passado e o presente, o moderno e o arcaico. Mecânico e dono do único bar e restaurante de Rocha, as festas que fazem a pacata cidade vibrar com suas luzes e músicas acontecem neste lugar. As ideias mais contemporâneas também são defendidas por ele, seja ao problematizar o uso da maconha, os costumes da região ou ainda a questão indígena e a desintegração cultural das tribos, que perderam suas terras e tornaram-se populações subordinadas a coronéis. Zé já migrou para São Paulo e foi preso por traficar maconha. Com

um repertório que vai além dos saberes indígenas e tendo transitado por diversos meios, ele condensa todos esses conhecimentos adquiridos e exprime em forma de ensinamentos.

Fig. 10: Vera, Falcão e Bob em viagem



Fonte: ÁRIDO MOVIE (2006)

Fig. 11: Soledad em pesquisa para o seu vídeo



Fonte: ÁRIDO MOVIE (2006)

Como contraponto, os jovens de Recife, sujeitos escolarizados, representam uma classe média ignorante, que fala de si própria e é inapta a tecer reflexões sobre o que vê. As conversas versam sobre como preparar um cigarro de maconha ou funcionam como alívio cômico por meio das piadas e trocadilhos de Bob. Apesar de fazer uso frequente de álcool e drogas, Falcão, por exemplo, é mais conservador que Zé Elétrico ao mostrar-se contrário à liberação do uso da maconha. Os três amigos, ao embrenhar-se no Sertão inicialmente com o objetivo de amparar Jonas, fazem uma viagem inusitada regada a drogas e álcool. Nada afeta o grupo, nem o povo, nem a paisagem. Apenas a plantação de maconha irrigada desperta o interesse deles. O Sertão não é o destino, mas a própria viagem.

A morte e a vingança

Em *Morte e Vida Severina* (1969), poema do pernambucano João Cabral de Melo Neto, há dois modos possíveis de morrer no Sertão: a *morte morrida* e a *morte matada*. A primeira se refere à morte por causas naturais, condição definitiva de todo e qualquer ser vivo. Conforme a crença cristã, cada indivíduo já nasce com a data marcada para morrer. Desse modo, só se morre quando chega a hora. Morrer de velho seria a morte ideal, porque o sujeito estaria velho demais para viver. Na segunda, ocorre o inverso, a morte interrompe o curso da vida. Em vez de fechar o ciclo, o sujeito *morre antes do tempo*, acometido por uma tragédia, crime ou acidente, portanto, novo demais para morrer.

João Grilo (Matheus Nachtergaele), o personagem que morre e desmorre ao som de uma gaita sertaneja, em *O Auto da Compadecida* (2000), de Ariano Suassuna, adaptado para o cinema pelo cineasta Guel Arraes, faz a seguinte conclusão sobre a vida: “tudo o que é vivo morre”. Entretanto, no Sertão das telonas, tudo nasce morto ou nasce para logo morrer: de fome, de sede ou de tédio. Quase ninguém morre de amor nos filmes do Cinema Novo, como nos filmes românticos. Às vezes, mata-se, não por amor, mas por vergonha ou honra, causa de uma traição cometida pela mulher amada, ferindo o orgulho do macho sertanejo. O cangaceiro em *Lisbela e O Prisioneiro* (2004) comenta que há formas de morrer, mas também formas e motivos para matar. Todavia, há uma única maneira de viver e ela está imersa na palavra sobrevivência.

A medida da morte não se mensura somente pelos sete palmos abaixo da terra. Morrer é muito mais que o antônimo de viver. A morte está presente no imaginário nordestino como o sol que racha a terra e as esperanças de chuva e vida do sertanejo. Questões religiosas atravessam a morte. A todo tempo os personagens sertanejos do cinema convivem com a morte e com os mortos, na seara da fé e da sobrevivência. Além dos mortos de fome acometidos pela seca, o imaginário é composto por homens e mulheres da morte, como, por exemplo, os cangaceiros e as carpideiras, uns pagos para matar, outras para chorar pelo defunto alheio.

A vingança é a morte matada. O Sertão tem leis próprias. O máximo que a polícia chega é na estrada, nas fronteiras entre Sertão e cidade. No vilarejo, a lei tem outras configurações e desdobramentos. A morte e a vingança são um mecanismo de justiça. Todavia, cada um faz a sua interpretação do que é justo ou não. Jurandir mata Lázaro para defender a honra da irmã, motivação que para ele é considerada justa. Por sua vez, Jurandir é morto a mando da família para fazer justiça à morte de Lázaro.

Para Dona Carmo (Maria de Jesus Bacarrelli), avó de Jonas, a vingança se relaciona com a justiça divina e é uma forma de se reestabelecer a ordem das coisas. A violência é o meio de alcançar tal objetivo e, no filme, torna-se a força que move a família de Jonas desde a morte de Lázaro. Enquanto ato de desobediência, altera a dinâmica da pequena cidade e desestabiliza o poder da família.

Do ponto de vista etimológico, “vingar” vem de vindicar, reclamar a restituição de uma coisa perdida, exigir a restituição de um direito e causar a punição ou o castigo, se assim se julgar necessário. É também obter desforra de uma ofensa recebida, ou algo que é visto como tal, punindo o ofensor; significa ainda resistir vivo, crescer, desenvolver-se. E, em sentido figurado, realizar-se, produzir resultado, sair vencedor, conseguir, lograr, ultrapassar, vencer, transpor, chegar a, atingir, galgar, declarar-se satisfeito. A vasta sinonímia chama a atenção inicialmente para a possível ligação

entre duas acepções: a que diz que vingar é obter desforra de ofensa recebida, e a que afirma que vingar é persistir na existência, realizar-se, sair vencedor. (LUZ, BUSSAB, 2004, p. 214).

A vingança se sobrepõe ao luto. A perda do filho representa uma perda mais simbólica que espiritual, tendo em vista a forma como ocorreu e o contexto histórico, marcado por confrontos entre as populações indígenas e a família de Jonas por terras. Dona Carmo, como matriarca, para conservar os valores morais e religiosos e o poderio econômico da família, delega ao neto Jonas a responsabilidade de impedir que as coisas mudem para resguardar as estruturas que mantêm o poder exercido por eles sobre a cidade. Por uma questão de tradição, é o filho quem deve vingar a morte do pai, entretanto, é Marcio Greyck (Aramis Trindade) quem comanda a gangue que vasculha a caatinga, a fim de encontrar Jurandir para cumprir a tradição e retomar o *status quo*. Tanto que, no final do filme, Dona Carmo, afetada psicologicamente pelos acontecimentos, após a consumação do ato de vingança, refere-se a Márcio Greyck como Jonas, seu neto, pois, ao assumir o papel que *a priori* é do órfão, ele se torna o herdeiro moral de Lázaro.

A violência é, também nos filmes sobre o Sertão e favela, um mecanismo de ruptura ou de revolta dos oprimidos às forças opressoras. Zé Elétrico (José Dumont) comenta com Jonas que bala não respeita ninguém. A morte de um homem branco, coronel, rico, cometida por um índio retoma o Sertão como campo de disputas e conflitos étnicos e sociais. A morte é um recurso de enfrentamento e resistência. No entanto, a motivação de Jurandir não é política, nem visa romper ou libertar-se do estado de imobilização e alienação social ou religiosa, como fazem Manoel ao matar o coronel e Rosa ao assassinar o beato Sebastião. O índio insurge contra os opressores por uma questão moral: a defesa da honra de sua irmã Wedja (Suyane Moreira). Os coronéis já lhe haviam tirado suas terras, cultura e respeito. O estopim para Jurandir foi Lázaro, considerando o que ele representa como coronel, violar a única coisa que lhe restava, a dignidade da família. Nesse sentido, vingar a honra de Wedja não representa uma revolta contra a miséria e as injustiças sofridas por sua tribo.

A vingança é tema recorrente na cinematografia brasileira. Em *Abril Despedaçado*, é uma tradição inquestionável. Rompê-la significa não somente uma desonra para a família, mas uma desestabilização do mundo particular do Sertão. Baseado no livro homônimo de Ismail Kadaré, o filme retrata uma briga hereditária entre famílias rivais pela disputa e posse de uma porção de terra do Sertão que dá início a um ciclo de vingança e morte. Após a morte do irmão mais velho, Tonho se vê obrigado pelo pai a vingar-se, ciente de que, caso consuma a vingança,

ele será o próximo a ser assassinado, conforme a lógica da violência e da tradição que rege as famílias Breve e Ferreira. De acordo com Oricchio (2003, p. 145), “[...] 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”.

Tonho, assim como Jonas, depara-se com uma obrigação que lhe é imposta pelos seus familiares, um compromisso com a morte que não foi firmado por ele, mas que produz significados sobre a sua identidade e sobrevivência. Ao questionar a tradição, tanto Tonho como Jonas rompem com o passado, que lhes institui modos de viver e agir em determinadas circunstâncias. Para o neto de Dona Carmo, o passado é uma memória vaga revelada em fotos de família, mas que, com o seu retorno ao Sertão, tornou-se um fardo que lhe faz refletir não apenas sobre as tradições, mas também sobre sua existência estrangeira atravessada por sua origem sertaneja.

O arcaico e o moderno

O projeto de construção de uma imagem de nação para o Brasil no Cinema Novo é convertido em um esforço para se produzir uma imagem autêntica do Nordeste contemporâneo, estratégia similar à utilizada em *Baile Perfumado*. O filme reúne uma diversidade de personagens: sertanejos, índios, coronéis, estrangeiros, jovens burgueses, para criar um Sertão simbólico, heterogêneo e multifacetado. Conjuga o arcaico e o moderno, como o próprio título sugere ao relacionar o Sertão “árido” ao estrangeirismo “*movie*”, que significa filme, em tradução literal. Contudo, forma-se um mosaico de tipos, cenários e estereótipos a fim de retratar simbolicamente toda uma região, como destaca Amin Stepple Hiluey ao refletir sobre a variedade temática e o esforço de abarcar diversas problemáticas do Sertão pós-moderno:

Árido é uma road-expedição, sociológica e antropológica, ao Brasil profundo. Maconha, crime, vendeta familiar, banditismo rural. Prostituição, clientelismo político, misticismo secular. Escassez de água, disputa de terra, choque cultural, sermões desconexos. Ronco de motos, idiotia rural, rodovias duplicadas, paisagem esturricada. Índios aculturados, machismo estereotipado, matriarcado virago. (HILUEY, 2006, p. 1).

Como no Cinema Novo, o Sertão retoma o lugar de cenário de conflitos, mas não há um aprofundamento das questões, que são articuladas de modo a representar mais os

contrastes e as contradições da região que problematizar o Sertão, como fez Glauber Rocha em seus filmes. O paralelismo que o filme utiliza como estratégia narrativa para retratar o Nordeste recai em uma leitura da região que atualiza estereótipos. No lugar de jumentos e cavalos, as motocicletas são o meio de transporte do novo Sertão. Os cangaceiros se atualizam na forma de jagunços montados em motocicletas. As plantações de algodão se transformam em plantações de maconha.

O retorno do drama da água no Sertão é revisitado, sob diversas perspectivas. A seca respinga também nos grandes centros urbanos que sofrem com a falta de água. O filme faz referências constantes a essa questão. Além do protagonista ser “o homem do tempo” do jornal, a primeira notícia que a apresentadora dá ao espectador é sobre uma suposta fraude da irrigação. Em seguida, Jonas faz as previsões meteorológicas para o dia: “a sexta-feira será de muita chuva no sudeste do país. A grande massa de ar seco que vem causando longo período de estiagem ao Nordeste continua estacionada nessa região e pelo menos por enquanto não há sinais de mudança”. Neste ponto, o filme apresenta um discurso sobre a falta d’água, entre tantos outros que apresentará no decorrer da narrativa, estabelecendo comparações entre o sudeste e o nordeste do país. Enquanto a falta d’água é um problema interpretado pelo sertanejo na seara da fé, o discurso, produzido em São Paulo, que circula pelo resto do país, é mais racional, por se fundamentar em pesquisa e lograr-se da confiabilidade da informação jornalística.

Sobre a questão da água no Nordeste, uma nova camada de pensamento é articulada. A seca não é problema exclusivamente do sertão, mas também do litoral. Em Recife, capital pernambucana, a problemática gira em torno do racionamento, como sublinha a cena em que Jonas vai lavar as mãos, e a torneira está sem água. Em outras situações, a ideia também é reforçada: no carro, o taxista faz comentários sobre o tempo: “Recife é no meio da água e não tem água”; já Bob diz que no Sertão não tem água, mas os amigos lhe lembram que no Recife também não. Embora as diferenças sejam acentuadas, a falta d’água aparece como um problema comum aos dois cenários.

Árido Movie não é só mais um filme sobre um Sertão, perdido no mapa. As imagens colocam em paralelo o Sertão, Recife e São Paulo. O primeiro é significado em relação aos outros dois. O Sertão e São Paulo são os extremos do país. Recife é uma intersecção. Ora aproxima-se do Sertão e do sudeste, ora distancia-se. É o lugar no Nordeste em que a modernidade consegue se consolidar, entretanto, a industrialização não se mostra capaz, conforme o filme, de extirpar os costumes provincianos e sertanejos do seu povo, ainda marcado

pelo coronelismo. Enquanto chove em São Paulo, Rocha é árida e rochosa. Recife sofre com a falta d'água, mesmo cercada por rios. As cores quentes e as luzes de Rocha contrastam com o acinzentado e as cores frias de São Paulo. As questões da modernidade estão imbricadas na forma como os sons e as luzes se desenham na tela. O Sertão se moderniza, mas não se liberta do atraso. Enquanto em *A História da Eternidade* o moderno está fora da tela, ou no mar imaginado por Alfonsina, *Árido Movie* apresenta um moderno que é pouco tentador, plastificado, com os monitores do estúdio de TV, as ruas sob a chuva. Como em *Central do Brasil*, o Sertão continua sendo o lugar dos afetos, da intensidade ou dos sentimentos.

As questões da modernidade também estão traduzidas na trilha sonora, que propõe deslocamentos acerca da música tradicional sertaneja. Não é a gaita de João Grilo (*Auto da Compadecida*) nem a sanfona lamuriosa de Cego Aderaldo (*A História da Eternidade*) que toca em Rocha. Como forma de localizar esse Sertão no mundo moderno, as músicas são consoantes à trilha pop de *Baile Perfumado*, primeiro filme de Lírio Ferreira, codirigido por Paulo Caldas. A sequência da festa no boteco à beira da estrada, nos primeiros minutos do filme ao som da música *Se você soubesse*, da banda Renato e Seus Blue Caps, revela um Sertão pulsante, inquieto, que dialoga com a ideia de sertão pop, como releitura do sertão clássico e metáfora da modernidade (BENTES, 2007). As referências musicais vão desde a jovem guarda dos anos 70 até o mangue beat, dando continuidade à ideia de imbricação dos tempos que o filme todo promove, cobrindo com roupas novas o que se mantém essencialmente velho.

A compreensão do que é o Sertão está impressa no discurso de Zé Elétrico. Para ir a Rocha, segundo ele, é preciso ter um motivo. Diferente do litoral nordestino, destino turístico do país, ninguém vai ao Sertão para passear. O cenário sertanejo não é convidativo, pelo contrário, é alarmante, uma natureza morta e isolada, como o sertão glauberiano. Em outro momento, Zé indaga a Jonas: “Como alguém pode ter pressa em um lugar como esse?” Tal interrogação corrobora com a ideia de tempo suspenso do Sertão, em comparação com a aceleração nas grandes capitais. O seu discurso é coberto de um horizonte de pessimismo, onde a vida é inviável, sobretudo, para populações pobres e indígenas.

As drogas são o ponto de encontro entre estes dois mundos tão díspares: o arcaico e o moderno. Os jovens de Recife experimentam o Sertão por meio da maconha e do álcool. Do alto do vale, Jonas e Zé Elétrico tomam um chá alucinógeno de raízes. O monólogo do nativo busca dotar a vida e o Sertão de significados que são imperceptíveis ao estrangeiro, pelo fato de ele ter uma opinião pré-fabricada e acolher preconceitos que não lhe permitem compreender

o Sertão, além das imagens rochosas e esturricadas que a câmera mostra em movimentos circulares.

Fig. 12: Jonas no Vale do Rocha



Fonte: ÁRIDO MOVIE (2006)

O Sertão de *Árido Movie* ainda é desconhecido do país, mas também do Nordeste. No filme, a documentarista paulista está razoavelmente mais informada sobre o Sertão do que os próprios nordestinos que moram nas capitais e ignoram a realidade do interior, apesar de Soledad estar em busca não de descobrir o Sertão que se revela na viagem, mas de confirmar suas ideias preconcebidas, que reafirmam este olhar da estrangeira que plastifica a região, como simboliza o final do filme quando o Sertão e o problema da água são transformados em uma instalação. Como no quadro de meteorologia do jornal que inicia o filme, o nordeste de *Árido Movie*, a despeito dos avanços de modernidade que a câmera testemunha, não tem previsões de mudanças nem no clima, nem no tempo, nem no cinema.

4.2 O Céu de Suely

O Céu de Suely (2006) é o segundo longa-metragem do cearense Karim Ainouz, também diretor de *Madame Satã* (2001). O filme retrata a jornada de Hermila (Hermila Guedes), uma migrante nordestina de 21 anos que volta à Iguatu, sua terra natal, localizada no interior do Sertão cearense, após uma experiência malsucedida em São Paulo. Com o filho Matheus no colo, ela cruza mais uma vez o Brasil de ônibus na esperança de reconstruir sua vida com o marido, que ficou de regressar duas semanas depois.

O ônibus que acomoda Hermila e seu filho, enquanto ouve música no fone de ouvido, é confortável, possui banheiro no seu interior, poltronas acolchoadas e ar-condicionado. Distancia-se dos paus de arara que levaram milhares de nordestinos para São Paulo em tempos de seca, bem como do ônibus lotado de passageiros, mercadorias, malas e animais que traz os protagonistas de *Central do Brasil* ao Nordeste, em uma viagem longa e sem conforto, tão sofrida como a vida que se julga ter no Sertão.

O Sertão de Suely é dois terços céu, ora metade estrada, ora uma porção de paisagem vista da janela do ônibus, mas também uma imensidão que lhe apequena quando desce do coletivo com a criança no colo e sua modesta mala na mão. O vai e vem de carros, motos e caminhões, as luzes e sons da vida noturna da cidade, tornam distante aquela imagem crônica do Sertão ilha ou deserto, mas também podemos flagrar a solidão e a melancolia das noites sertanejas, iluminadas por escassos postes de luz ou por faróis de moto, que rasgam o breu, musicado pelo cantar de grilos.

Fig.13: Suely na estrada



Fonte: O CÉU DE SUELY (2006)

A motivação de Hermila para sair de sua cidade natal “feito uma doida”, sem ao menos dar adeus à tia e à avó, não foi a miséria, a fome, a seca ou um emprego de mil reais como em *O caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003), mas uma grande paixão pelo pai do seu filho, Matheus. Os conflitos são de ordem pessoal, ao invés das questões sociais, que os deslocamentos migratórios retratavam na literatura de 1930 e no Cinema Novo.

Após o retorno, Hermila é obrigada a adaptar-se a algo que lhe deveria ser natural. O tempo que passou em São Paulo, aproximadamente 2 anos, não se compara à vida inteira que viveu em Iguatu, mesmo assim, Hermila não consegue se acostumar com o calor da cidade, após experimentar o frio do Sudeste. Em uma conversa com a tia, ela deixa subentendido que, para Matheus, o processo de adaptação se torna ainda mais complexo por ele ter nascido em São Paulo, o que seria, segundo ela, a explicação para o menino não parar de chorar, já que não está acostumado com o clima de altas temperaturas do Sertão cearense.

Enquanto isso, Hermila busca estabelecer contato com o pai de Matheus (Matheus Vieira), por meio de um orelhão, instalado na praça da cidade. Após diversas tentativas, ela espera o marido até o último ônibus. Quando percebe que ele não virá, a jovem vai à casa de sua sogra para apresentar o neto e ter notícias do marido. Marcélia (Marcélia Cartaxo) fala que o filho é muito novo e que não voltará, confirmando suas suspeitas de que havia sido abandonada. O abandono de Hermila pelo companheiro remonta a uma realidade vivida também por outras personagens femininas do filme, como sua própria avó e até mesmo a ex-sogra, tendo em vista a ausência masculina nos núcleos familiares. A família tradicional, formada por pai, mãe e filhos, como em *Abril Despedaçado*, dá espaço para novas configurações familiares, neste caso, onde a mulher assume o papel de provedora da família.

A família de Hermila é formada pela avó Zezita (Zezita Matos), que trabalha como cozinheira em um restaurante no centro da cidade, e a tia Maria (Maria Menezes), moto-taxista e lésbica. Georgina Jéssica (Georgina Castro) é a amiga de sua tia, que se transforma em sua amiga também. A figura de Matheus é uma imagem borrada no prólogo do filme, mas também se faz presente apesar da ausência física, no nome que o filho carrega, Matheus Junior (Gerkson Carlos), como forma de homenagem ao pai.

Após ter seus objetivos de vida frustrados, a protagonista passa a compartilhar dos espaços públicos da cidade. Para ganhar dinheiro, Hermila rifa, no mercado central da cidade, objetos que trouxe de São Paulo, como garrafas de uísque, lava carros, cogita a ideia de se prostituir, porém, desanima com os valores pagos pelos clientes. Com o objetivo de sair de Iguatu e recomeçar sua vida em outro lugar, ela tem a ideia de vender uma rifa em que o prêmio seria uma noite no paraíso, ou seja, uma noite de sexo com ela mesma, para arrecadar o dinheiro das passagens.

Na rodoviária, Hermila pergunta para a recepcionista da agência de viagens qual o destino mais longe de Iguatu e o valor da passagem. A resposta é Porto Alegre. Após informar-

se sobre os valores, busca saber outros lugares tão distantes quanto a capital de Rio Grande do Sul, entretanto, com passagens mais acessíveis às suas condições financeiras. Diante da possibilidade de destinos e entre ficar e partir, Hermila em nenhum momento cogita voltar para São Paulo, onde o ex-marido ainda vive.

Assim como Iguatu, local geográfico real que se torna cidade fictícia, Hermila se ficcionaliza, inventa uma personagem para si, talvez para fugir da sua realidade ou especificamente para desempenhar o papel que a vida lhe impôs após a venda da rifa e para não se obrigar a se desfazer dos seus valores morais. Para a tia, ela nega que esteja se tornando puta, tendo em vista que transará apenas com um. O sexo é um prêmio ofertado pela rifa e não decorrência da prostituição. Torna-se Suely para depois retomar o território moral que sempre habitara, onde se identifica como Hermila. Mas, de certo modo, quem se tornou uma ficção foi a Hermila sertaneja. A Suely é desenraizada, desencarnada e desapegada da sua terra e de seu corpo, ao ponto de se colocar à rifa.

O Sertão masculinizado, em que as mulheres estão ligadas à esfera privada e o homem, ao público, desconstrói-se na presença das personagens femininas que ocupam as ruas, as festas e as noites de Iguatu, como também o próprio corpo e sua sexualidade, embora ainda seja possível encontrar no subtexto do filme a identificação de papéis de gênero como determinante das relações sociais e de trabalho, como, por exemplo, na cena em que Hermila lava carros em troca de dinheiro, e Georgina se surpreende por nunca ter visto uma mulher desempenhar esta função. A forma como as personagens femininas lidam com questões como amor romântico, maternidade, sexualidade e liberdade, segundo Moraes e Oliveira (2012), é imprescindível para se entender as transformações emergentes e a mudança de perspectiva que o filme retrata sobre o sertão:

Hermila é uma mulher aprendendo um novo modo de ser mulher, uma vez que constrói suas formas próprias de conduta em relação à vida. A anti-heroína de *O céu de Suely* deflagra para si e para todas as outras mulheres de Iguatu sua mobilidade, rasurando a visão de ‘guardiãs da tradição e dos laços de família’. O que está claro no filme de Ainouz é que o destino da protagonista é fazer destinos, uma característica que não agrada os olhares da sociedade punitiva e vigilante de Iguatu, cuja mentalidade é personificada tanto na moradora que agride Hermila, tanto na avó que também a esbofeteia, ao saberem que está rifando o próprio corpo, por identificarem nela um sinal de perigo contra a moral local. Afinal, a terra natal de Hermila é como tantas outras cidades patriarcalistas, nas quais se concede aos filhos a ‘benção’ para saírem de casa, no intuito de conquistarem um futuro em outro lugar, e se delega às filhas a saga resignada de ficarem ao lado das mães e da família, a fim de preservá-la. (MORAES; OLIVEIRA, 2012, p. 43-44)

As mulheres de Iguatu não conservam a ingenuidade e ignorância das sertanejas de *A História da Eternidade*, nem são as mulheres de honra das narrativas tradicionais da literatura de 1930. Elas bebem, fumam, drogam-se, trabalham como prostitutas, garçonetes e até moto-taxistas, uma profissão dominada por homens nas cidades de interior. A personagem de Maria é apaixonada por Georgina, comprou um biquíni para lhe dar de presente e vai chamá-la para ir à praia porque deseja vê-la vestida com a peça. A homossexualidade é razoavelmente aceita naquele cenário historicamente de tradição e religiosidade. Em torno da sexualidade de Maria, não são desenvolvidos conflitos que a oprimam ou a excluam da sociedade em que vive, pelo contrário, ela está integrada ao meio e circula naturalmente por vários ambientes, não desperta a curiosidade como o jeito afeminado do tio João de *A História da Eternidade*.

Georgina trabalha como prostituta em um posto de gasolina onde o tráfego de caminhoneiros é contínuo. A exploração do seu corpo e dos seus desejos é feita por si mesma, não há cafetões agenciando sua força de trabalho. É ela quem determina os valores a serem pagos pelos seus serviços. O programa custa 20 reais, mas, caso o cliente deseje “serviço completo”, segundo ela, terá que desembolsar 60 reais.

Modernidade

Ao voltar para Iguatu, no imaginário de Hermila, o Sertão e São Paulo invertem os papéis que lhes foram atribuídos pelas narrativas ficcionais desde a literatura de 1930 e as histórias de fuga e migração do cinema sobre o flagelo da seca no nordeste. Desfaz-se o mito de uma vida melhor nas grandes cidades, como pode ser visto em filmes como *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, 2015) e *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), que exploram a vida de migrantes nordestinos nos centros urbanos. Os sonhos de Hermila agora estão no Sertão, após viver uma vida insustentável em São Paulo, onde “tudo é mais caro”, comparada ao interior do nordeste. Os planos de Hermila, antes de ser abandonada por Matheus, era montar uma barraca de CD, DVD e videogame, com a copiadora que o marido ficou de trazer para a comercialização ilegal de filmes e músicas.

Fig. 14: Suely liga para Matheus



Fonte: O CÉU DE SUELY (2006)

Fig. 15: Posto de gasolina em segundo plano



Fonte: O CÉU DE SUELY (2006)

O processo de urbanização em desenvolvimento na cidade interiorana que o filme retrata reconduz a reflexão sobre o espaço geográfico e suas caracterizações. Iguatu diverge da pequena Rocha de Lírio Ferreira, que se afirma pelo seu isolamento. Enquanto nos outros filmes analisados, o orelhão, a agência de correios, os ônibus, o posto de gasolina são pequenos indícios de uma modernidade tardia que pouco a pouco invade as pequenas cidades e vilarejos no interior do nordeste, Iguatu é um Sertão urbanizado, conectado, movimentado, motorizado. As ruas estão sempre cheias, as pessoas estão sempre em movimento. Não é uma cidade marcada pela violência, seca ou religiosidade.

Há uma mudança de perspectiva. O Sertão não é mais o fim do mundo, mas o próprio mundo em que Hermila tem que estar e viver mais uma vez. Para quem vê e compara com os outros sertões cinematográficos, o Sertão mudou, mas para Hermila continua igual. O filme se faz com as imagens ausentes de um Sertão secularizado como estratégia de fuga dos clichês e estereótipos. Não temos uma igreja no centro da cidade, nem devotos em procissão. Apesar de ser possível reconhecer valores morais na sociedade de Iguatu, a religiosidade não é uma característica reveladora dos personagens e da cidade. O conservadorismo se manifesta através da vergonha da família ao descobrir sobre a rifa e o mal estar de alguns compradores ao informar-se do que se trata o prêmio. Desaparecem os símbolos como imagens de santos e cruzes e discursos religiosos que geralmente são visualizados em outros filmes para expressar a fé dos sertanejos e a moralidade cristã. Nem mesmo a avó, matriarca da família, mulher idosa, a quem geralmente é atribuída a responsabilidade de preservar os costumes locais, assume esse papel. O único paraíso a que o filme se refere é o prometido por Suely.

Na visão da protagonista, a cidade permanece a mesma, nada se altera; o estranhamento é por tudo continuar igual do que por se surpreender com as mudanças operadas pelo tempo. Quem a deixou é que muda. Hermila usa uma mecha loira no cabelo alisado, segundo ela, moda em São Paulo. A forma como ela se veste também foi afetada pela migração: saias e blusas curtas, sandálias de plataforma. Apesar das diferenças de ordem estética destacadas, Hermila ainda se assemelha aos seus conterrâneos. O seu modo de vestir não é novidade em Iguatu, as roupas curtas também são usadas por Georgina, que não precisou sair da cidade para incorporar a moda do Sul e Sudeste do país. A globalização encurtou as fronteiras e estabeleceu pontos de contato entre regiões simbolicamente opostas, por meio do comércio e da tecnologia.

Para Vieira e Lima (2014), a Iguatu de Suely não nega o espaço físico que cerca o Sertão, tendo em vista que características do imaginário permanecem, como a aridez, mas o Sertão não é mais um espaço isolado, que ainda não foi descoberto ou revelado. Elementos das grandes metrópoles, como motos, celulares e controles, são também encontrados na pequena cidade. Nesse sentido, os autores reconhecem um esforço de se buscar novas imagens para um novo Sertão, em tempos de globalização:

A modernidade chega ao Sertão não através de uma presença agressiva, que destoa dos aspectos naturais da região, mas sim uma presença natural e cotidiana, indicação de que Iguatu tem aproximações com outros lugares, não é um espaço seco e distante, território da completa alteridade, mas espaço em que são promovidos encontros. O Sertão de O Céu de Suely é um local de passagem, lugar onde os caminhoneiros param para abastecer e almoçar antes de seguir viagem – não por acaso, uma das figuras mais recorrentes do filme é o posto de gasolina à beira da estrada e a própria estrada. Os habitantes da cidade estão o tempo inteiro em contato com pessoas de outros lugares, que não se fixam ali. Os ônibus, as motocicletas e os caminhões já são elementos integrantes da paisagem local. (VIEIRA; LIMA, 2014, p. 6)

O realismo da fotografia reclama para si a autenticidade da imagem de um Sertão real e contemporâneo e a sua natureza de documento, ao invadir e captar os cenários da cidade sertaneja de uma perspectiva mais realista. É uma Iguatu ficcional em busca de uma Iguatu real, que, diferente das demais cidades sertanejas do nosso arquivo, são fictícias ou sem nome. O centro da cidade, o mercado, os bares que a câmera capta são locais reais.

A câmera segue os personagens, não se fixa na paisagem na tentativa de descrevê-la. O foco está nas vivências, nas ruas à noite cheias de crianças brincando livremente, no trânsito de motos, nas festividades dos bares, mas também não ignora o sol escaldante, o céu sem nuvens e a quentura no asfalto. Ainda, os tons de verde e as colinas que vemos pela janela de Hermila não são os mesmos que flagramos pela janela do caminhão em *Central do Brasil*

ou no carro de Soledad, em *Árido Movie*, onde a caatinga esturricada é o único cenário sobre o qual nos debruçamos.

Ao invés da miséria, a abordagem da pobreza no Sertão é feita a partir de duas questões centrais: o trabalho e o consumo. As atividades econômicas não se resumem mais à agricultura. As imagens de agricultores ou vaqueiros na lida com a terra e com animais dá lugar aos ambulantes, vendedores, moto-taxistas e caminhoneiros. O comércio de Iguatu é apresentado como intenso e caótico, com suas bancas, barracas, caça-níqueis e lojas de produtos importados.

Batista (2017) observa como os eletrodomésticos usados no cotidiano das personagens e da cidade não são somente objetos que compõem a cenografia, mas atuam como indicativo das transformações ocorridas na realidade concreta do Sertão, alterando suas paisagens. Na casa de Marcélia, mãe de Matheus (pai), a geladeira nova e a televisão são elementos que se destacam naquele cenário simples e precário, sem reboco nas paredes, sem condições básicas de saúde, segurança e saneamento.

Em filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, havia grande preocupação em denunciar (de maneira enérgica e ampla) a miséria decorrente das secas, trazendo um viés político e ideológico para esses filmes, ao passo que atualmente esse viés político é mais localizado, abordado por meio de outras temáticas, a exemplo do consumismo e do uso crescente de aparelhos eletroeletrônicos. Nesse sentido, destacamos em *O Céu de Suely* a imagem do filme de Hermila em um casebre brincando com um controle remoto em contraste com as crianças miseráveis do filme *Vidas Secas* – sem qualquer espaço para brincadeira, essas duas imagens representam abordagens em diferentes períodos das populações carentes do Sertão. (BATISTA, 2017, p. 89).

A trilha sonora dialoga com esse Sertão eletrônico e pop como o de *Árido Movie* e *Baile Perfumado*, onde o local e o global se conectam e fundem-se, constituindo novas formas de cultura. As versões de músicas estrangeiras de sucesso feitas pela banda de forró eletrônico *Aviões de Forró* ou o tecnobrega cantado por Hermila e Georgina no karaokê revelam essa interpenetração de culturas e o modo como o moderno é traduzido pelo nordestino.

Saudade

Lugar dos afetos, como a cidade de Bom Jesus do Norte, em *Central do Brasil*, onde a avó acolhe a neta pródiga e todo mundo se conhece. Apesar da presença constante de caminhoneiros que estão de passagem, Iguatu transforma o Sertão também em lugar dos desejos e de saudade, ainda que um dos desejos seja o de sair da cidade. A placa na saída da cidade, “Aqui começa a saudade de Iguatu”, lembra o que, de acordo com Albuquerque Junior (2001),

corresponde à construção simbólica do Nordeste como espaço de saudade, que se manifesta principalmente na música de Luiz Gonzaga e na poesia de Patativa do Assaré:

O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas nesse espaço desde o final do século passado. Ele é também o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras para migrar em direção ao sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro, para onde iam em busca de empregos, na pujante agricultura comercial, mas, sobretudo, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 171).

Todavia, a saudade de Iguatu não está restrita aos nativos que viajam ou migram, mas também aos viajantes e trabalhadores que cruzam a cidade ou estão de passagem, motivados por trabalho ou pela cidade ser o polo econômico na região, recebendo diariamente um número expressivo de moradores das cidades circunvizinhas. Desta maneira, Iguatu se opõe à Rocha, cidade que só vai quem tem negócios.

Fig. 16: Matheus e Suely se enamoram



Fonte: O CÉU DE SUELY (2006)

Fig. 17: Placa de saída da cidade de Iguatu



Fonte: O CÉU DE SUELY (2006)

Os personagens estrangeiros deste arquivo de filmes, como Hermila, não sentem saudade da sua terra ou simplesmente Iguatu só é possível para ela enquanto saudade, à distância. Sem memória afetiva da região, Jonas de *Árido Movie* não sabe nem do que sentir falta por não ter lembranças do tempo que viveu em Rocha. Maria de Fátima, de *Mãe e Filha*, passou anos sem visitar a mãe; quando retorna o passado lhe assombra. Em *A História da Eternidade*, Geraldo se refugia no Sertão e no passado para se livrar das consequências de atos realizados no presente.

A única lembrança do passado de Hermila que temos acesso está nas cenas iniciais produzidas com uma câmera super 8, em que a protagonista é filmada e apresentada, do ponto de vista do seu namorado Matheus, simbolizando um registro caseiro, granuloso, de um

momento do casal. Em um monólogo, a protagonista revela os planos do namorado de fazer dela a mulher mais feliz do mundo, de com ela casar ou morrer afogado. A memória do Sertão que ela cultiva está atravessada por esta cena de amor e sonho, Iguatu está em segundo plano, apenas como um cenário de uma paisagem descampada.

A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história. (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 78)

O Sertão é um bom lugar para quem dele nunca saiu, como Georgina, ou nunca planejou sair, como Maria e Zezita. Já para Hermila, retornar para o lugar de origem é assumir o fracasso do projeto de fuga. Voltar para o Sertão é distanciar-se do futuro sonhado por ela. Acomodar-se ao passado do qual se libertara. Hermila não volta para sua terra, cheia de histórias para contar, as notícias que traz de São Paulo são econômicas, as experiências vividas não são relatadas, nem confidenciais, como faria o narrador tradicional de Benjamin (2011), a experiência se resume às diferenças no clima e no preço dos alimentos. Fora isso, a vida para os sertanejos pobres e de escolaridade baixa não apresenta tanta diferença, seja no Sertão ou em São Paulo. Hermila vislumbra mais o que está por vir.

A força motivadora dos deslocamentos de Hermila é a busca pela felicidade em vez da sobrevivência. A personagem se desloca o tempo todo, ora com o menino no colo, vendendo rifas pela cidade, ora de carona com motoqueiros ou perambulando a pé carregando sacolas. A jornada errante, o seu ir e vir pela estrada que lhe trouxe de volta e que também a levará, denota a condição de migrante da personagem que não se assenta em lugar algum, não fixa residência, ainda que tenha a casa da avó como lugar de acolhimento e referência afetiva.

Como a família de Fabiano, em *Vidas Secas*, Hermila começa e termina o filme na estrada, o que revela a sua condição de retirante. Assim como o trem que passa por Iguatu, os caminhões que param no posto de gasolina e os ônibus que vêm e vão na rodoviária, Hermila está de passagem, não finca raízes, mas aproveita o que minimamente a cidade pode lhe oferecer, como a amizade, a hospitalidade da família, as festas de forró e um amor passageiro com quem transa no motel, mais um lugar de passagem por onde a personagem transita.

Hermila não tem planos concretos. O Tonho (Rodrigo Santoro) de *Abril Despedaçado* também não, quando foge para o litoral. A jovem de Iguatu não sabe o que vai fazer em Porto Alegre, como sobreviverá quando acabar o dinheiro que arrecadou com a rifa,

mas tem um objetivo definido: sair dali o mais rápido possível, por não se reconhecer mais e não sentir-se pertencente àquela realidade ou justamente por se enxergar naquelas pessoas sem perspectivas de mudança e pelo medo de readaptar-se e seguir uma tradição que por ela é negada, mas que se apresenta como estabilidade, tendo em vista que na cidade, ela poderia comprar uma casa, casar-se com João, viver com o filho próximo à família e cercada de amigos. Hermila foge do Sertão, mas também foge de si e do seu destino.

Para a protagonista, Iguatu se tornou impossível não só para si, mas para todos que lhe cercam. Ela não consegue entender por que a tia não deseja mudar-se. Maria, ao ser questionada por que não vai embora também, responde que não pode deixar a mãe sozinha, ou seja, não pode romper com a tradição, diferente de Hermila que é desencarnada, motivada pelos seus desejos, sem nada que lhe prenda, nem mesmo a avó ou o filho. Todavia, os seus planos são voltar um dia para resgatá-los, assim como Maria de Fátima queria levar a mãe consigo para morar em Fortaleza, em *Mãe e Filha*.

Ao cruzar a fronteira, no ônibus, ela sorri, aliviada, ao deixar para trás não o seu passado, pois, na cidade, além da família, o seu filho ficara, o que a mantém vinculada ao Sertão, mas a realidade presente que não mais a comportava e o possível futuro que certamente a perturbava, tendo em vista a sua urgência de partir e também de se recriar a partir do que sobrara após o abandono afetivo do homem com quem havia idealizado um futuro próspero e estável. A mulher que se tornou, após as últimas experiências vividas, não seria capaz de retomar o lugar que ocupara. A Hermila do Sertão agora está atravessada pela Hermila da mecha loira e também pela Suely, a nova identidade que encarnou.

4.3 Mãe e Filha

Mãe e Filha (2011) é o segundo longa-metragem do cineasta cearense Petrus Cariry. O filme foi gravado em Cococi, um distrito do município de Parambu, no Vale dos Inhamuns, conhecido como a cidade fantasma do Sertão do Ceará. As ruínas da cidade já haviam sido tema e locação do documentário de curta-metragem *Dos Restos E Das Solidões* (2010) também dirigido por Cariry. O filme conta a história de Maria de Fátima (Juliana Carvalho), que, depois de anos morando em Fortaleza, retorna ao Sertão para cumprir uma promessa: batizar e enterrar o seu filho natimorto. Com o bebê acomodado em uma caixa de papelão, ela viaja da capital para o lugar onde nasceu e ainda mora a sua Mãe (Zezita Matos).

O Sertão que surge nas telas ganha outros contornos. A luz estourada de *Vidas Secas* (1963), *Cinema, Aspirina e Urubus* (2005) e também do primeiro longa de Petrus Cariry, *O Grão* (2009), que tudo expõe de um lugar deserto e perdido no interior do Brasil e que de certo modo satisfaz o apelo documental que as ficções sobre o Sertão nordestino assumiram durante o Cinema Novo, é substituída por uma fotografia que privilegia a relação entre luzes e sombras. A fotografia se aproxima da pintura para construir a paisagem sombria e fúnebre da região onde se passa a história.

A paisagem é menos árida e seca do que em *O Grão*. Embora verde, trata-se de uma natureza pálida, sem vivacidade, acinzentada como os muros e as paredes salitradas que se deterioram com o tempo na cidade abandonada. O verde é encoberto pela poeira, pelos escombros, pela solidão e o abandono que paira sobre o lugar. Não há, na chuva que cai na noite da chegada de Maria de Fátima, o mínimo sentimento de esperança que se manifesta em filmes sobre a seca. A chuva, aqui, revela um estado de melancolia, bem como o misticismo e a superstição da Mãe, que cobre o espelho com um pano ao ouvir os trovões.

É importante salientar, também, que a mãe de Maria de Fátima não tem nome, da mesma forma que o Menino (Ravi Ramos Lacerda) de *Abril Despedaçado*, filho mais novo da família Breves, é o único personagem do filme de Walter Salles sem identificação, posteriormente apelidado de Pacu pelo palhaço Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos). No filme de Cariry, até a criança morta e o marido da idosa, desaparecido há mais de vinte anos, são nomeados. Ela, porém, é a Mãe de Maria de Fatima e Avó de Antônio Neto, ou a mulher sobrevivente que ainda resta entre as ruínas e os fantasmas de um Sertão que também não tem nome nem endereço. O Sertão é qualquer lugar ou lugar nenhum.

O sertão de Mãe e Filha é tão longínquo quanto o de *Central do Brasil*, isolado do resto do mundo ou do outro lado do planeta, como Dora a ele se refere. Para chegar ao pequeno vilarejo, Maria de Fátima anda de pau de arara, depois percorre a pé uma estrada carroçal, passa por várias porteiras até reencontrar o lugar onde cresceu.

O filme de Glauber [Deus e o Diabo] radicalizava 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. (XAVIER, 2000, p.114).

Acostumada a viver com os fantasmas de quatro vaqueiros, que assim como ela são os últimos habitantes daquele Sertão, a Avó lida com o neto natimorto como se ele estivesse vivo. Ela não consegue diferenciar vida e morte ou o que está vivo do que está morto. Apesar da insistência de Maria de Fátima em enterrá-lo o mais brevemente, ela o nina, dá banho e conversa sobre a cidade e sobre o futuro do menino. “Você vai encher de alegria o meu coração e toda essa cidade vai ser sua, meu querido neto. Aí eu vou lhe contar as histórias daqui. Aqui eu me criei, seu avô, sua mãe nasceu, agora vem você para dar luz novamente a tudo isso aqui, Antônio”. O bebê, embora morto, representa para a avó a sobrevivência do Sertão abandonado por todos aqueles que migraram, seja para o sul do país ou para a capital do Ceará, Fortaleza, como fez sua filha Maria de Fátima, em busca de melhores condições de vida.

Nos filmes sobre o Sertão, distinguimos dois tempos de vida: as crianças e os jovens, a quem cabe o único lampejo de vida; e os adultos, velhos ou envelhecidos, que carregam como cruz o peso do trabalho e da morte sobre os ombros. Tiago (Thiago da Silva Mariz) em *Mutum* (2007), Menino e Tonho (Rodrigo Santoro) em *Abril Despedaçado*, Zeca (Luís Felipe Ferreira) em *O Grão* são personagens que vão de encontro à ordem natural das coisas no Sertão, eles são a possibilidade de ruptura do ciclo encenado no curta-metragem de animação *Vida Maria* (2006) de Márcio Ramos, em que a pessoa nasce, trabalha, casa, tem filhos, envelhece e morre.

No entanto, Antônio Neto é, para a Avó, a esperança de tornar o Sertão novamente possível, já que “Fátima só pensa em partir”. Não apenas ela, o universo do cinema brasileiro possui uma série de personagens nômades: Hermila (Hermila Guedes) em *O Céu de Suely*, depois de voltar de São Paulo para Iguatu (CE), sua cidade natal, deseja viajar novamente para o lugar mais longe que ela pode ir; Fátima, em *O Grão*, apressa-se em casar para sair da casa dos pais e morar em Fortaleza; e até mesmo Tonho, que, para sobreviver e interromper o ciclo da morte em *Abril Despedaçado*, foge para o mar, lugar metaforicamente oposto ao Sertão.

Partir é a mesma coisa que morrer para quem fica. A Mãe teve que lidar com muitas perdas e partidas. O marido, a filha e os vizinhos abandonaram a ela e a cidade. Antônio Neto foi o único que veio para ficar, de acordo com ela. Mesmo assim, a sertaneja se esforça para manter vivos os que estão ausentes ou definitivamente mortos. Por isso, acredita que o marido um dia ainda voltará para casa, mesmo depois de décadas sem dar notícias. O esforço de lembrar é a maneira de evitar a morte que o esquecimento provoca.

Ficar é o mesmo que morrer para quem deseja partir. Poucos dias depois de voltar para casa e se reencontrar com a mãe e com a sua própria história, Maria de Fátima percebe que o sentimento de pertencimento àquele lugar do qual ela sentia saudade, oferece-se em forma de estranhamento. O Sertão onde ela nasceu e retém suas memórias de infância tornou-se um cemitério, impessoal, insalubre, assombrado pelas imagens de santos, iluminadas por velas brancas e pelos retratos dos mortos da família pendurados na parede.

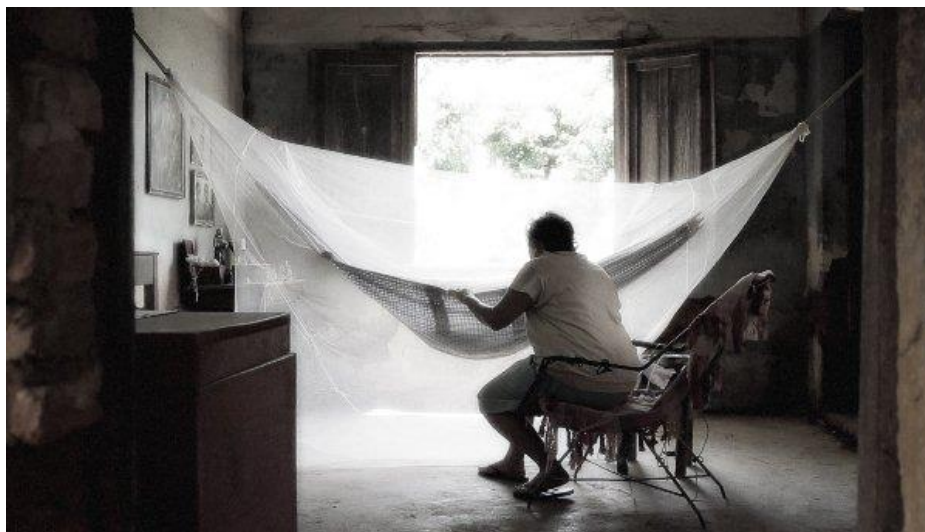
No Cinema Novo, retirar-se era um ato doloroso e de sobrevivência. Fabiano, em *Vidas Secas*, abandona sua casa para escapar da miséria e da morte. Em *Deus e o Diabo*, uma multidão atravessa os grotões do nordeste liderados por um beato com o objetivo de encontrar a terra prometida pelo beato como paraíso, uma viagem sem destino. Voltar para o Sertão de *Mãe e Filha* é como voltar às ruínas de um campo de concentração:

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 redenções pessoais. (EDUARDO, 2005, p. 51).

Conversando com a mãe, a personagem diz que o seu lugar agora é em Fortaleza. “Tenho que voltar, mãe. Vim aqui só pra trazer o menino pra enterrar. Sou mais daqui, não, mãe. Meu lugar é lá, Fortaleza. Tenho minha vida. Tenho meu trabalho. Tenho minhas coisas tudo direitinho. Preciso cuidar”. A paisagem de destruição e morte ruiu o que ainda lhe restava em relação ao Sertão, principalmente os afetos. Tudo estava tão diferente, ao mesmo tempo em que estava igual. Todas as coisas permaneciam no mesmo lugar, como ela tinha deixado quando partiu, mas não estavam da mesma forma. Tudo estava morto ou, no mínimo, desfalecido. Não estava seco, mas também não estava vivo. As folhas das árvores estão verdes, porém, imóveis.

Diante das mortes físicas e metafóricas que o filme dramatiza, a forma como mãe e filha lidam com a morte de Antônio Neto se distancia de uma ideia de luto, como uma reação à perda de um ente querido ou alguém que se ama. Em nenhum momento, por exemplo, as personagens choram pela criança natimorta ou fazem algo que indique um trabalho de luto a ser consumado por elas. Maria de Fátima viaja horas em um caminhão, em seguida caminha quilômetros indiferentemente até a casa da mãe, com o bebê morto na caixa, como se carregasse um objeto, sem demonstrar nenhuma emoção ou afeto. Já a Avó olha para Antônio Neto sem sequer admitir que ele está morto.

Fig. 18: Avó balança na rede o neto natimorto



Fonte: MÃE E FILHA (2011)

Em vez do luto, instaura-se um estado de melancolia nas personagens e no próprio Sertão. A trilha sonora e o som ambiente nos conduzem para uma tristeza profunda e uma apatia em torno de um lugar sem horizonte e expectativa de vida. Não é possível saber exatamente qual o conteúdo da perda que provocou a melancolia no Sertão da Mãe de Maria de Fátima. Não foi somente a morte do menino que provocou sofrimento e dor, tampouco o sumiço do pai. A onipresença da morte institui esse luto eterno no qual duas mulheres estão imersas. O que mais inquieta não são a morte do bebê ou os fantasmas dos vaqueiros que tomam água como se fosse vinho em copos de alumínio e sentados à mesa de jantar, mas, sim, o quanto a morte é familiar àquela paisagem, como a mãe trata com indiferença o filho morto e como a avó age com naturalidade ao banhar um defunto.

O gesto de enterrar o filho natimorto no altar da igreja é um gesto de superação do passado e compara-se a outros gestos que, no Cinema Novo, simbolizam essa ruptura com as forças alienadoras e da tradição, como faz o Gaúcho ao matar o Boi-Jesus, em *Os Fuzis*. Enquanto a avó não aceita o fim da vida, do neto e do Sertão, retratado como impossível, Maria de Fátima busca se libertar.

A morte como vida eterna

Como no cinema de terror ou nos filmes brasileiros que retratam a favela, a morte no Sertão é um recurso narrativo para se contar o nordeste e o nordestino, nas artes, na literatura e no cinema. A forma como a morte é trabalhada nos filmes que buscam retratar o Sertão

nordestino conduzem o olhar do espectador para a ideia de um Sertão que é mais que um lugar, é uma paisagem afetada pela morte menos física e mais metafórica que institui modos de ver e dizer sobre a região. A morte gera significados e afetos em torno da ideia de Sertão difundida no cinema. Debs (2007) observa que os filmes que têm o sertão como cenário ou enredo são geralmente mais próximas do drama que qualquer outro gênero.

Os filmes que privilegiaram o litoral correntemente contaram um romance ou fantasia; os que foram filmados no sertão geralmente trouxeram histórias de sofrimento, como se a beleza praiana fosse um cenário perfeito para as bonitas histórias de amor, e o sertão, com sua sequeidão e sol escaldante, para falar de tristeza, fome, miséria e atraso. (DEBS, 2016, p. 181-182).

A vida no Sertão é uma eterna morte, por isso morrer para Maria de Fátima é descansar. O descanso da morte é a única possibilidade de vida eterna para os Severinos/Sertanejos que, embora não sofram mais com a miséria ou com a falta d'água, encarnam outros dramas como o abandono e a solidão. A morte não só afeta, como caracteriza e universaliza o Sertão.

Fig. 19: Avô planeja o futuro do neto



Fonte: MÃE E FILHA (2011)

Fig. 20: Mãe e Filha conversam sobre a vida



Fonte: MÃE E FILHA (2011)

“No cinema, registrar, quer dizer, contar o tempo. (Lembro a que ponto uma câmera é próxima de um cronômetro: 24 quadros por segundo é, antes de tudo, uma medida do tempo.)” (COMOLLI, 2008, p. 302). O tempo no Sertão está morto, como quase tudo que lhe rodeia. Os relógios não dão conta de medir um tempo que não passa. A câmera o estende, retém quadro a quadro as porções de real que a paisagem lhe oferece. O rigor estético na construção dos planos se esforça por encontrar a beleza perdida da paisagem morta da cidade abandonada.

A câmera fixa enquadra o Sertão como uma pintura realista. Mantém-se uma distância em relação àquilo que se filma. As personagens são captadas da mesma forma distante que as paisagens. A câmera não se aproxima dos rostos das mulheres ou dos vaqueiros. Eles, na maioria das vezes, estão de costas para o aparato cinematográfico. Planos gerais, planos

conjuntos e planos médios se sucedem. Os poucos planos fechados são feitos de objetos como a lamparina, os pratos sobre a mesa e dos retratos dos familiares já falecidos. O rosto e o corpo da criança também não são filmados, em nenhum momento. Ela está sempre enrolada em um lençol ou deitada na rede coberta por um véu. A distância entre o Sertão e a cidade, o passado e o presente, a vida e a morte revelam-se na distância entre o espectador e o filme que a narrativa estabelece.

A fotografia do cinema de Petrus Cariry expurga em determinadas cenas a ideia de movimento do cinema. Nada se move, nem mesmo as folhas das árvores, apesar do vento que ouvimos. A câmera que se posiciona atrás da Mãe de Maria de Fátima, sentada em uma cadeira de balanço na frente da casa, é mais uma fotografia ou um quadro de uma paisagem bucólica do Sertão que um plano cinematográfico. Somente há movimento no que transcende o real, nas vacas e nos vaqueiros que são fantasmagoricamente captados em câmera lenta, para diferenciá-los dos demais habitantes vivos ou fisicamente mortos que povoam as ruínas de Cococi.

A fronteira entre cidade e Sertão nos filmes está impressa no ritmo dos planos e no encadeamento das sequências. Os sons, as luzes, as pichações, o concreto e a excitação dos centros urbanos nos remetem a um tempo que pulsa, contado em cronômetro regressivo em que a vida se torna uma corrida contra o tempo. O movimento das ruas ou do trânsito, ainda quando nada se move nos quilométricos engarrafamentos captados por múltiplas câmeras, sustentam esse discurso que opõe cidade e interior. Há vida naquilo que pertence ao urbano, enquanto a morte se espraia pelo Sertão.

As marcas do tempo no plano sonoro estão no ruído da natureza, no cantar triste dos pássaros, no barulho soturno do vento e dos trovões, mas também no silêncio que há entre mãe e filha, nos poucos diálogos que elas desenvolvem durante todo o filme. A suspensão da palavra entre as personagens não silencia o desejo de dizer da Mãe, que ganha uma sobrevida nos monólogos que ela endereça ao neto. O silêncio do filme se relaciona com a atmosfera silenciosa de *Vidas Secas*.

A trilha sonora, assim como a luz, destoa-se da rusticidade e simplicidade dos sons que embalam as narrativas sobre o Sertão, como as músicas de Luiz Gonzaga que cantam a dor e o sofrimento do sertanejo. São os arranjos de Hérlon Robson, músico responsável pela trilha, para a música *The Funeral of Queen* (Mary Purcell), que juntamente com os silêncios e ruídos, preenchem os vazios sonoros para criar a atmosfera fantasmagórica de quando a câmera passeia

pelos escombros e pelos vãos do casarão, acentuando o caráter místico e lúgubre do Sertão e das personagens.

A construção deste tempo morto está a serviço de uma poética do Sertão que confere à região o estatuto de lugar do passado, da tradição e da memória. Os longos planos e grandes planos gerais de Mãe e Filha descrevem as paisagens sertanejas e estendem o tempo para retratar um lugar onde nada ocorre. A narrativa se arrasta como se não houvesse nada a ser dito, não há um *plot point*⁷ para manter o espectador atento ou interessado na trama. O tempo do filme é o tempo da vida. O que as imagens dão a ver e os sons dão a sentir emanam por si só: o Sertão – ou a ideia de Sertão – que o filme busca construir a partir da relação entre passado e memória. Ainda que não seja o Sertão estourado, do sol que racha a terra, da estética da fome, o modo de narrar o tempo permanece intacto como uma característica da região.

Os romeiros de *Central do Brasil* atualizam as procissões de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que seguiam o beato Sebastião. Em *Mãe e Filha*, o que sobra são as imagens de santos, uma igreja que desmorona, as velas acesas pela casa. A mulher é tal como os outros restos, é o que sobrou da humanidade naquele lugar, devastado não só pela seca, mas também pela modernidade. O Sertão engole a cidade, como o mato invade as casas, toma de volta para si o que sempre lhe pertenceu. O Sertão resiste ao moderno, ao tempo que o moderno, ainda que em ruína, sobrevive.

Enquanto parte dos filmes rodados no nordeste brasileiro mostrava cidades e sítios sendo abandonados em decorrência da seca, um fenômeno natural que tornava a vida impossível no Sertão, outra parte focava suas lentes na dor da partida ou nos personagens que foram embora para reconstruir suas vidas em outro lugar: como Macabéa, em *A Hora da Estrela*; ou o cozinheiro Raimundo Nonato, em *Estômago*. *Mãe e filha* retorna ao que ficou depois da partida e do abandono. Maria de Fátima reencontra o que sobrou e o que ainda resiste no torrão que guarda suas memórias.

Petrus Cariry apresenta um filme feito de restos. Restos de uma cidade, de um Sertão, de uma mulher. Ele se dedica, na construção dos planos, a extrair poesia dos sons e das imagens que estes restos simbolizam. Desse modo, conduz o espectador a um retorno ao passado em pleno tempo presente. Desaparecem da história de Petrus os índices da morte recorrentes em outros filmes sobre os sertões, como *Vidas Secas*. O Sertão onde o rio morre, as

⁷ Plot point é uma estratégia narrativa aplicada ao roteiro cinematográfico que significa, em tradução livre, ponto de virada. De certo modo, são incidentes que mudam o curso da ação dramática.

árvores secam, os bois, as cabras e as ovelhas definham, a terra racha e as aves arribam é transformado em outro, onde nem tudo está morto ou vai morrer, mas quase tudo é metáfora da morte.

4.4 A História da Eternidade

A História da Eternidade é o primeiro longa-metragem do roteirista e diretor pernambucano Camilo Cavalcante. Enquadrado no gênero drama, foi gravado no vilarejo de Santa Fé, a 60 km de Pernambuco. O filme é inspirado no curta homônimo, lançado pelo diretor em 2003, que consiste em um falso plano sequência que, de forma poética e metafórica, dramatiza a brutal e eterna vida no Sertão.

A trama entrelaça a história de três mulheres que vivem em uma pequena comunidade. A jovem Alfonsina (Débora Ingrid) mora com o pai e 4 irmãos. Ela sonha em conhecer o mar. Querência (Marcélia Cartaxo), após a morte do seu filho, enfrenta o luto e sofre o assédio de um sanfoneiro. Dona Das Dores (Zezita Matos), a mais velha, prepara-se para receber o neto que regressou para o Sertão, após morar uma temporada em São Paulo. São três gerações de mulheres sertanejas. Todas fazem parte de uma mesma história: a do Sertão.

O filme é dividido em três partes: “Pé de Galinha”, “Pé de Bode” e “Pé de Urubu”; e condensa todas as questões que o cinema sobre os sertões costuma abordar: fé, pobreza, sobrevivência, seca, mitos, família, patriarcalismo, solidão.

As primeiras imagens revelam a história da eternidade do Sertão em um plano fixo: um menino atira em um passarinho com uma baladeira. A ave cai sobre o mato queimado pelo sol. Em segundo plano, um homem toca sanfona debaixo de uma árvore. Uma mulher atravessa o quadro com seu rebanho de cabras. Logo depois, vemos um cortejo fúnebre de uma criança, acompanhado por homens, mulheres e outras crianças cantando a *Oração de São Francisco de Assis*⁸. No cemitério, as imagens da enxada na terra seca cavam com dificuldade a cova onde o caixão será enterrado, corroborando com a ideia do Sertão seco, árido e improdutivo. A mãe chora pelo filho e joga o primeiro punhado de terra sobre o caixão branco, como se fosse uma

⁸ “Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz/ Onde houver ódio, que eu leve o amor/ Onde houver ofensa, que eu leve o perdão/ Onde houver discórdia, que eu leve união/ Onde houver dúvida, que eu leve a fé/ Onde houver erro, que eu leve a verdade/ Onde houver desespero, que eu leve a esperança/ Onde houver tristeza, que eu leve alegria/ Onde houver trevas, que eu leve a luz/ Ó mestre, fazei que eu procure mais consolar que ser consolado/ Compreender, que ser compreendido/ Amar, que ser amado/ Pois é dando que se recebe/ É perdoadando que se é perdoado/ E é morrendo que se vive/ Para a vida eterna”.

tradição sertaneja. O Sertão não é um ciclo com começo, meio e fim; ou nascimento, vida e morte. A história da eternidade é uma história atravessada pela morte.

O filme faz uso recorrente de planos abertos da vila para narrar o seu cotidiano, documentar a vida no Sertão e fazer marcações de tempo: imagens clássicas da caatinga, como cactos à beira da estrada; a árvore frondosa despenada de folhas que resiste ao sol e à seca, onde os pássaros pousam e o sanfoneiro repousa debaixo mesmo sem sombras para lhe proteger; homens e mulheres envelhecidos; crianças carregando baldes de água; trabalhadores com enxadas sob os ombros ou vestidos com roupas de couro em seus cavalos ou em jumentos, animal símbolo da resistência sertaneja. Cabras e outros animais vagando pelo terreiro. O pau de arara, que levava os migrantes para São Paulo, agora leva os sertanejos para feira na cidade mais próxima. Vemos também uma cruz no meio da vila e uma capela, onde a comunidade se reúne para rezar.

A experiência religiosa é menos coletiva e mais individual. A fé está sempre presente, mas não se mostra como alienante como era traduzida pelo Cinema Novo, ela está relacionada aos costumes que sobrevivem. Os símbolos religiosos compõem o cenário do filme, com os santos espalhados pelas paredes e cômodos da casa, cercados por vela, construindo deste modo a ideia de uma típica casa sertaneja. Em dois momentos, a religiosidade da personagem Dona Das Dores é explorada. Primeiro, quando ela reza em João para controlar sua crise de epilepsia, revelando o poder de cura da sua fé. Segundo, quando a mulher se penitencia com um chicote, ajoelhada no chão da capela, depois de ver o corpo desnudo do neto sobre a cama e sentir desejo por ele.

Fig. 21: Das Dores na capela da comunidade



Fonte: A HISTÓRIA DA ETERNIDADE (2014)

Fig. 22: Alfonsina e Tio João no bar do Galo Cego



Fonte: A HISTÓRIA DA ETERNIDADE (2014)

A beleza da fotografia do filme se funda na estetização do que no Cinema Novo era tido como feio e desolador. A aridez é ressignificada. A imagem institui um Sertão tão bucólico quanto seco. O sol continua causticante, mas as mulheres empunham guarda-chuvas para se proteger dos seus efeitos devastadores. Aparentemente, aprendeu-se a conviver com as condições naturais do clima. A luz não estoura na tela, pelo contrário, em volta do sol, vemos anéis circulares. O céu sem nuvens, os galhos secos e retorcidos, antes sem cor e sem vida, sinais de tempo ruim, agora são imponentes e grandiosos.

Há pobreza, mas não há mortos de fome. A família de Alfonsina almoça e janta todos os dias. Geraldo (Maxwell Nascimento) saboreia a comida da avó. No Sertão de Camilo Cavalcante falta tudo, menos comida. Não é comida “de luxo”, como ele próprio diz, mas é o suficiente para alimentar-se e sobreviver. Mesmo alegando a morte de sua criação, Nataniel mata quatro bodes para comemorar o aniversário da filha. A fome só aparece no filme como manifestação do luto de Querência.

Os dois momentos que o Sertão deserto de gente se povoa são no enterro e na festa de aniversário. Na maioria das cenas, a solidão se espalha pela pequena vila escura, iluminada por postes públicos. Uma das poucas casas que não tem luz elétrica é a de João, que usa velas e lamparinas para iluminar o espaço. As casas são de taipa, umas distantes das outras.

O silêncio dos personagens, econômicos nas palavras e nos gestos, é recompensado por uma natureza que não para de emitir sons. De toda forma, ainda podemos afirmar que o Sertão é silencioso, mas é um silêncio de palavras, porque os sons da natureza, como o cantar de pássaros, o berro das cabras durante o dia, os grilos e sapos à noite, e até mesmo a sanfona do Cego Aderaldo (Leonardo França) compõem essa atmosfera silenciosa, sensorial, sinestésica, do não dizer, tal como em *Mãe e Filha*, apresentada de modo natural e particular.

O que conecta o Sertão ao restante do mundo civilizado é o orelhão instalado em uma casa de alvenaria que funciona como posto telefônico. A televisão e o rádio aparecem poucas vezes ao longo do filme, o que nos permite pensar que, embora existam naquela realidade, não são elementos que alteram o modo de vida do sertanejo. Apesar de controverso, o Sertão é aparentemente puro, impenetrável. Alfonsina ouve no rádio uma música cantada em inglês, *Forever* do grupo Pholhas, por mais distante que ela esteja, a modernidade lhe alcança, mas, da forma como acontece, não parece lhe contaminar. O moderno não afeta o cotidiano dos personagens como em *O Céu de Suely*, em que celular, televisão, geladeira e outros elementos da modernidade são importantes para os personagens e para a narrativa.

Arcaico e moderno

Para entender como a relação entre o arcaico e o moderno se constroem em *A História da Eternidade*, recorreremos à compreensão de Debs (2007) sobre o Sertão no cinema como um espaço inseparável de duração, de permanência, da repetição e da recordação. Tais questões estão dissolvidas nos papéis de gênero que o filme delimita a partir de suas personagens femininas. À mulher, cabe os afazeres domésticos e aos homens, o trabalho braçal. Não vemos imagens de trabalho, mas os homens são caracterizados como trabalhadores, estão sempre vestidos com roupas de couro, montados em seus cavalos, fora de casa, enquanto as mulheres estão restritas ao ambiente familiar. Alfonsina assume as responsabilidades que deveriam ser de sua mãe, cozinhar para o marido e para os filhos. Após servi-los, no canto da cozinha, ela os espera terminar de comer, pronta para atender suas necessidades.

O Bar do Galo Cego é frequentado por homens, que nos finais de semana bebem cachaça. Apenas na festa de aniversário de Alfonsina que as mulheres ocupam o terreiro e se ocupam em momentos de lazer. Beber é uma demonstração de masculinidade. Nataniel, por exemplo, para mostrar para os amigos que é homem de verdade, recusa-se a beber apenas dois dedos de álcool e enche o copo, da mesma forma que Olímpico (José Dumont) em *A Hora da Estrela*, para provar sua masculinidade, oriunda do Sertão da Paraíba, come uma pimenta na frente de Glória (Tamara Taxman).

Nataniel (Cláudio Jaborandy) é o representante da família tradicional sertaneja, típica figura masculina, patriarcal, caracterizado pelo trabalho, a quem os outros devotam respeito e autoridade. Valente, irrita-se com os amigos no bar para proteger a honra da filha. Entretanto, demonstra sua fraqueza e também humanidade quando, embriagado na festa, chora aos pés da filha ao se lembrar da esposa.

Habitam aquele lugar dois artistas: o cego Aderaldo e João (Irandhir Santos). O primeiro é um artista popular incorporado ao Sertão, que chora o amor por Querência com sua sanfona. Tem o mesmo nome do poeta cearense já retratado em outros filmes, como *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), também deficiente visual, famoso por suas rimas e repentes, imortalizado no imaginário do Sertão. A música do personagem é um lamento de amor, uma súplica para sua amada lhe aceitar como o homem que vai cuidar e tomar conta da sua vida. Como trovador romântico, o cego toca sanfona todos os dias na frente da casa de Querência, até ela aceitar, que ele entre na sua casa e na sua vida.

Fig. 23: João performa a música “Fala”.



Fonte: A HISTÓRIA DA ETERNIDADE (2014)

Fig. 24: Cego Aderaldo toca para Querência



Fonte: A HISTÓRIA DA ETERNIDADE (2014)

João é um artista mal compreendido, que traz para o filme outras referências culturais e musicais, tornando-o um ser estranho e exótico aos olhos dos moradores da vila, também pelo fato de sofrer com frequência crises de epilepsia. Enquanto o cego canta forró, música considerada como tradicional do Nordeste, João recita *Amar*, do poeta Carlos Drummond de Andrade, ou faz uma performance ao som da música *Fala*, interpretada por Ney Matogrosso, no terreiro de casa, com alusões à própria performatividade do intérprete, identificado com o feminino, o que invoca a ira do irmão, por violar o ideal de homem dos sertões e envergonhar o nome da família. Visto como doido, João foge aos estereótipos do sertanejo ao maquiarse e vestir calças estampadas. O cinema produzido no Pernambuco traz uma série de personagens com qualidades artísticas que expressam, através da arte, um sentimento de não pertencimento ao estado natural das coisas, como o anarquista e libertário tio Nelson (Matheus Nachtergaele), estrela do rádio local, em *Big Jato* (2015), de Cláudio Assis, que inspira Chico (Rafael Nicácio), o menino protagonista, a escrever poesia, e também *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda.

A revolução cinemanovista para resistir e enfrentar a realidade dura do sertanejo é, aqui, mais simbólica. O enfrentamento de João é dado pela sua existência. Ele não se rebela, não luta contra o sistema, nem mesmo sabe contra quem lutar. Não se abate com as ofensas do irmão, não reage. Transforma o mínimo que a vida lhe oferece em poesia. A sua política incorre nos seus gestos e na sua forma de pensar e expressar o mundo, menos pelo seu próprio esforço, e mais por estar em um ambiente impiedoso de disputas de sentido, em que, mesmo sem se dar conta, trava uma batalha contra as forças morais e conservadoras, avessas ao seu modo libertário de existir.

Cego Aderaldo e João são exemplos de narradores, figura histórica e emblemática compreendida por Walter Benjamin (1993) a partir da interpenetração de dois grupos

primitivos de contadores de histórias, visualizados por ele, como tipos arcaicos da arte de narrar: o camponês sedentário que conhece os mitos, as lendas e as tradições de seu povo e de sua terra e o marinheiro comerciante que sai pelo mundo afora e entra em contato com outros povos, outras histórias e tradições. O cego é o camponês que nunca saiu do Sertão, e João, o viajante, como todos os outros personagens sertanejos que migrou e regressou, que conhece o mar, por exemplo. Em *Mãe e Filha*, vemos também o sertanejo que vai e volta e o que nunca foi. A mãe é a narradora tradicional que conhece suas raízes e histórias. A filha se assemelha com a figura do viajante. Enquanto o sertanejo migrante chora com saudade da sua terra na música, como aponta Albuquerque Jr. (2001), o sertanejo que faz a migração de retorno manifesta-se de um sentimento de não pertencimento.

O Cego, apesar de estar à margem da sociedade, trabalha com sua arte. Ele toca forró nas festas da vila. João, porém, é visto como desocupado, não trabalha na roça, como os sobrinhos, “não dá um prego em uma barra de sabão”, como o acusa Nataniel. A sua arte é a forma como significa sua vida e não meio de subsistência. Ele sobrevive às custas de Nataniel e da boa vontade da sobrinha, que rotineiramente prepara o seu prato de comida e vai até a sua casa lhe entregar.

A história também acolhe estrangeiros, como outras narrativas que apontamos anteriormente. Desta vez, não é o olhar dele quem conduz a trama, sequer altera o dia a dia do Sertão, que continua a tecer sua história independente dos personagens que nela circulam. Ameaçado de morte, Geraldo volta para o interior fugido, para esconder-se. Ele morava em São Paulo com a mãe e supostamente trabalhava em uma oficina mecânica, mas acabou se envolvendo com a criminalidade.

A sua chegada marca o encontro do sertanejo arcaico com o homem contemporâneo. O arcaico, para Darcy Ribeiro (1995), em *O Povo Brasileiro*, é caracterizado pela sua religiosidade. O contemporâneo é Geraldo. O jovem tem tatuagens, usa brincos e cabelo pintado de loiro – como Hermila (*O Céu de Suely*) –, fala gírias, fuma, coleciona revistas pornográficas. Das Dores só teve contato com esse tipo de gente pela televisão. Embora aceite o neto tal como é, ressalta que o avô, caso estivesse vivo, não aprovaria. O sertanejo arcaico é responsável por manter as tradições, no caso, o avô, se não tivesse morrido.

Já para Debs (2006), a figura do sertanejo contemporâneo em relação às tradições locais é aquela do sujeito que lembra do Sertão arcaico, tão saudoso quanto o que migrou. Das Dores é acometida por um desejo de memória, além das fotografias que tem nas paredes de casa

e que guarda dentro de uma caixa e revisita toda vez que é afetada pela saudade, a mulher pede para o neto chamar-lhe de “voinha”, porque desta forma regride para um tempo que ela considera bom. O passado é o lugar ideal, tanto que a avó não aceita que o neto cresceu e, quando o vê dançando forró na festa com outra garota, simula uma queda para impedir o possível romance.

O mar e a chuva

Em 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, na compreensão de Nagib (2006), formulou a utopia mais famosa do cinema brasileiro, baseada na frase “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, atribuída geralmente a Antônio Conselheiro e profetizada no filme pelo beato Sebastião. A introdução do mar no imaginário nacional por Glauber Rocha e sua presença recorrente nos filmes do sertão, seja como imagem ou ideia, produziu uma carga simbólica capaz de dotar de sentido e significação o espaço sertanejo. O mar se tornou no cinema o lugar utópico para quem vive na seca, o sonho da água e da vida em abundância. Ou uma fuga da realidade da caatinga nordestina de chão rachado. É também o oposto, o antônimo, do sertão. “Na genealogia do mar de Glauber encontram-se imbricados a história do Brasil, os mitos populares brasileiros e a história do cinema. Segundo Glauber, a utopia marítima em seus filmes expressa, antes de tudo, a obsessão fundamental do sertanejo, que é ver o mar” (NAGIB, 2006, p. 28).

Alfonsina reencena essa figuração utópica de ver o mar. Mas, diferente dos outros personagens da filmografia brasileira, a obsessão da menina pelo litoral, não é simplesmente uma fuga, como a de Ranulpho, em *Cinema Aspirinas e Urubus*, que pega carona com o alemão Johann em direção ao mar, em busca de uma vida melhor. Na parede do quarto, ao invés de pôsteres de cantores ou atores da televisão, a jovem coleciona fotografias do mar em forma de mosaico. O mar é o ídolo impossível e inacessível. As conversas com o tio, em sua maioria, são a forma que ela encontra para se aproximar do seu sonho e escapar da realidade. O tio é o homem sábio que já saiu do Sertão e retornou. É o elo entre o Sertão e a civilização. Alfonsina, curiosa, busca saber do mundo que não consegue alcançar com os olhos, através do tio e da experiência que ele tem para relatar, através de suas histórias.

Menino, em *Abril Despedaçado*, também tem obsessão pelo mar. O apelido de Pacu lhe foi dado pelo palhaço Salustiano, inspirado no nome de um peixe, por causa do sonho que

ele tem de conhecer o litoral. Pacu passa horas vendo as imagens do livro *A Pequena Sereia*, que ganhou de presente da engolidora de fogo, imaginando histórias, já que não sabe ler. O mar, para ele, é lúdico, enquanto a sua realidade é representada pelo aboio, que dá voltas em torno do próprio eixo.

Fig. 25: João mostra a Alfonsina como ver o mar



Fonte: A HISTÓRIA DA ETERNIDADE (2014)

Como presente de aniversário, João promete levar a sobrinha ao mar. Os dois percorrem a pé uma mata seca até chegar a um lugar alto. Alfonsina, ao procurar o mar e não encontrar, pergunta onde ele está. A menina não se frustra com a ilusão que o tio alimentou, aceita compassiva ao saber que foi enganada. Não há revolta ou indignação, nem mesmo quando é subjugada pelo pai. Em forma de lição, João ensina que para alcançar o mar ela precisa somente imaginar. O mar é uma utopia. “Para ver o mar é só fechar os olhos, porque o mar está dentro de tu”, tal como Guimarães Rosa, em *Grandes Sertões Veredas*, metaforiza que o Sertão está dentro da gente. É assim que o próprio João foge das suas prisões, do que está dentro dele, como os seus desejos, exprimidos através da poesia, da música, da dança. Superar o isolamento do Sertão pela imaginação. O mar imaginado é mais potente que o mar real, enfrentado por aqueles que migraram, por não se desfazer como o real e permanecer como sonho, tanto que nada prende João ao Sertão. Sem filhos, sem mulher, ele continua ali a viver com o mar dentro de si.

A chuva no sertão é o que mais se aproxima do mar, é a água que corre em abundância e traz a esperança da profecia se cumprir: o sertão virar mar. Em meio à seca, chove no Sertão de Alfonsina. Nataniel comemora porque aceitou que choveria. É a primeira vez que testemunhamos o personagem feliz. Os personagens, ao longo da trama, em sua maioria, com exceção de Alfonsina, conservam uma expressão austera, rígida ou indiferente. Os quatro filhos

tomam banho e brincam com o jumento. O êxtase do sertanejo com a água que cai e lava as cumeeiras das casas, enlameia o chão, banha as plantas e recupera a esperança perdida de ter inverno, é passageiro como a chuva.

A chuva altera o *status quo* do lugar e é catalisadora de uma série de ações e tragédias que acontecem. É o ponto de virada da história. Geraldo confessa para a avó o motivo do seu retorno e que está com medo de morrer. Alfonsina beija o tio João e transa com ele, após vê-lo sofrer uma crise epiléptica. A chuva também provoca nas três mulheres um estado de excitação e liberação sexual. Querência cede à insistência do Cego Aderaldo e faz sexo com ele, apesar do luto. Alfonsina, ao deitar-se com o tio, supera os limites do mundo civilizado e da moral sertaneja, bem como inverte os papéis sociais de gênero construídos culturalmente. Além de ser um homem mais velho com quem tem uma relação de parentesco, ambas questões controversas, a garota força uma relação íntima com João, que está, no momento, em posição de vulnerabilidade, tendo em vista que ele acabara de sofrer uma crise epiléptica. A avó Das Dores, ao amamentar o neto, também vulnerável e infantilizado pelo medo da morte anunciada, não é o instinto materno que reverbera, mas os seus desejos sexuais reprimidos que se libertam.

O Sertão é o lugar das coisas impossíveis, inexplicáveis. O mítico é tão presente quanto a fé, por vezes, confundem-se ou sucedem-se. Em *Mãe e Filha*, a avó banha o neto natimorto. Em *A História da Eternidade*, a avó, para acalmar o neto, um jovem de aproximadamente 20 anos que chora em desespero como uma criança, dá-lhe o peito para ele parar de chorar. O neto deitado no colo de Das Dores não questiona, agarra o peito e mama feito um bebê.

A ventania revolta que abre portas e janelas prenuncia as tragédias sertanejas que logo mais se desenrolarão e serão por fim consumadas, antes mesmo da chuva passar. Ao flagrar a filha nua sobre João, Nataniel arrasta o irmão para fora de casa e dispara contra ele socos e pontapés até a morte, e repentinamente a chuva cessa. Enquanto isso, vemos um carro aproximar-se da casa de Das Dores. Descem 3 homens. Ouvem-se tiros. Geraldo é assassinado. A morte natural que dá início ao filme, velada e cortejada pela comunidade, é sucedida por uma morte à bala e por um irmão que mata o outro. Na narrativa, a elipse de tempo dá um tratamento indiferente a tais tragédias. O dia amanhece, o Sertão é o mesmo. O Sertão expurga o que não lhe é próprio ou lhe afronta, através da violência e da tragédia.

Pouco se sabe destes personagens, eles não têm passado, não tem história; o que os une é o destino fatal. Por onde anda a mãe de Alfonsina? Quem é o pai do filho de Querência?

Quem são os quatro filhos de Nataniel? O que Geraldo fez para ser morto e como os assassinos de Geraldo o encontraram naquele deserto? Entretanto, ao invés de procurarmos respostas para estas perguntas, observamos que em comparação aos seus personagens geralmente unidimensionais ou caricatos, o Sertão, enquanto personagem-síntese do filme, é o mais profundo de toda a história, ou no mínimo, misterioso. O Sertão é sempre aquilo que se vê na imagem, porém, a todo instante somos interpelados a duvidar do que vemos, pelo mistério que lhes arroteia. A sensação de esmo, de tédio, provoca um sentimento de expectativa, o Sertão está sob a guarda do espectador, e o espectador está à espreita para testemunhar o que está por vir, ainda que nada aconteça do ponto de vista dramático e narrativo.

O Sertão não tem limites ou muros, é solto como os bichos na pequena vila, mas cerca e aprisiona os sertanejos, porque é eterno. Já o mar está dentro de Alfonsina, é interior, como os seus desejos mais íntimos de superar a opressão do pai e do lugar onde vive ou de deitar-se com o tio, que tanto admira por já ter rompido as barreiras do sertão. Na cena final, as três gerações se encontram e acenam uma para outra. São os três estágios da mulher do Sertão. A jovem reconhece que o seu futuro é aceitar, tal como Querência cedeu ao homem que lhe assediava, e posteriormente, na velhice, reprimir seus desejos como Dona Das Dores. Incapaz de mudar o curso das coisas e do tempo no Sertão, Alfonsina fecha os olhos e ouve o barulho das ondas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao reunirmos um conjunto de filmes para pensar as imagens do sertão nordestino contemporâneo, produzidas no cinema brasileiro de ficção, foi necessário construir teoricamente um percurso que nos permitiu, por meio das contribuições de Derrida e Foucault, compreender o cinema como um arquivo aberto e infinito, que possui uma dinâmica e organicidade particular. Entretanto, ampliar a noção de arquivo e propor este diálogo com o cinema foi, sobretudo, um desafio, haja vista tratar-se de uma questão de pesquisa pouco explorada até o presente momento.

Além das leituras e reflexões que tecemos, os filmes sobre os sertões, à guisa de conclusão, da forma como os organizamos, constituem um arquivo que nos permitem pensar o movimento de futuro que estes filmes sugestionam, e sobre como essas imagens produzidas hoje serão reencontradas décadas depois, a serviço da história ou como matéria para novos filmes.

Rever o Sertão 50 anos depois do Cinema Novo é encontrar o que sobrou, como no caso de *Mãe e Filha* e *A História da Eternidade*, ou o que se transformou com o tempo, como em *O Céu de Suely* e *Árido Movie*. À primeira vista, o Sertão continua o mesmo, isolado do mundo, mas a modernidade encurtou as distâncias entre ele e a civilização, seja pelo ônibus que corta a estrada que une o Sul ao Nordeste, ou o orelhão, a agência de correios, o celular e a televisão, que conectam os dois mundos.

O Sertão é o fim do mundo, ou guarda a origem do mundo, assim como, no imaginário, a África seria o berço da humanidade. Os personagens estão aprisionados não mais na miséria e pobreza, mas no tempo. O Sertão não virou mar, como dizia a profecia de Antônio Conselheiro, virou memória ou museu, como defende Bentes, ou arquivo de um tempo, como o organizamos nesta dissertação.

Os deslocamentos que as personagens fazem não são mais do Nordeste para o Sul do país. Os ônibus trazem de volta aqueles que se retiraram em cima de paus de arara ou na garupa de jumentos, animal símbolo do Sertão. Hermila e Geraldo voltam para sua cidade, já Maria de Fátima sai do interior do estado do Ceará para viver na capital Fortaleza, o que reflete outro processo migratório. As motivações dos personagens também são outras. Os dramas que afetam a personagem não são mais sociais, são de ordem pessoal, íntima e afetiva.

Apesar dos filmes que compõem nosso arquivo se ambientarem no sertão pernambucano e cearense, a ideia geral da região que circula através das imagens dos filmes unifica e sintetiza toda a região, pois não estabelece significados que proponham diferenciações ou particularidades de um ou de outro. O sertão e o sertanejo são, portanto, um só, independente do estado em que se localiza. Este fenômeno não se repete com os estados do Sul e do Sudeste do país, que se afirmam a partir de suas identidades locais e constroem-se além do discurso regionalista, considerando que não os reconhecemos como sulistas ou sudestinos – são individualmente identificados, como gaúchos, paulistas, cariocas, capixabas, mineiros.

As formas de arquivar o sertão, neste arquivo em específico, apesar da diversidade e variedade de questões exploradas nos quatro filmes, os pontos em comum, as recorrências e continuidades, revelam uma ideia de sertão que se constrói a partir da relação entre o arcaico e o moderno. O retorno ao Sertão presente pelo cinema é um retorno ao Passado. O imbricamento dos tempos arcaico e moderno ocorre de modo tão complexo que não nos permite distinguir se o que vemos em *Mãe e Filha*, por exemplo, é um sertão arruinado ou uma cidade em ruínas. O sertão do cinema da pós-retomada, assim como o da retomada do cinema nacional, em *Central do Brasil* e *Baile Perfumado*, modernizou-se, mas não alterou as relações de poder e as simbologias do atraso, marcada pela violência.

Os deslocamentos não são somente geográficos, mas também temporais e metafóricos. A ideia de isolamento da região permanece, toda vez que, para chegar até lá, é necessário pegar a estrada. No entanto, reconhecemos o esforço que tais filmes fazem para arquivar os sertões contemporâneos, através das questões da modernidade que cada filme levanta, ao seu modo, ainda que atualizando ou ressignificando as imagens, questões e temas de um sertão arcaico.

O sertão, construído como símbolo de identidade nacional, no cinema novo, é atravessado por antíteses e construído a partir da diferença: Sertão e cidade, Sertão e mar, bem e mal, beato e cangaceiro, vida e morte, deus e diabo, céu e inferno, passado e futuro, Nordeste e sul, rural e urbano, sertanejo e estrangeiro. A trilogia do sertão do cinema novo, *Vidas Secas*, *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, forma um dos arquivos mais relevantes para o cinema nacional sobre a região e é a principal referência para os filmes produzidos posteriormente, inclusive os que analisamos, seja para confirmar imagetivamente o universo sertanejo ou para negá-lo e propor, portanto, outras leituras sobre a região. Ainda que as temáticas em torno do Sertão cinemanovista sejam desconstruídas ou ressignificadas, a

iminência da morte ou o Sertão morto, inabitado, precário, rudimentar ou lúdico, permanecem no imaginário. O Sertão ainda se opõe à cidade, ao mar e ao moderno.

A morte no Sertão, por exemplo, é um recurso narrativo para se contar o Nordeste e o nordestino. A forma como a morte é trabalhada nos filmes que buscam retratar o Sertão nordestino conduz o olhar do espectador para a ideia de um Sertão que é mais que um lugar, é uma paisagem afetada pela morte menos física e mais metafórica que institui modos de ver e dizer sobre a região. A morte gera significados e afetos em torno da ideia de Sertão difundida no cinema.

No cinema atual, não há um movimento estético que conduza a forma como estes filmes se conectam com os temas, como foi com o cinema novo e o cinema marginal. Todavia é inegável que, ao aproximar-se do sertão como tema, enredo ou cenário, o desejo de arquivar o tempo, ou desarquivar as imagens do passado, está presente em todos os filmes. O sertão não é um cenário indiferente, não é uma história que poderia ambientar-se em qualquer lugar, o espaço traz significados para a narrativa, recupera um passado arquivado nas artes ou mobiliza o repertório de imagens do próprio espectador. Filmar no sertão é dizer o que ele é, pela carga simbólica que o espaço tem, é revirar este arquivo de imagens e ideias construídos através da história.

O cinema apreende as novas significações do espaço em diálogo com o movimento e as transformações da sociedade, mas, também, por se tratar de uma ferramenta massiva, altera o modo como o vemos, propondo novos horizontes de leitura que alteram ou significam o sertão. Enquanto os primeiros filmes no sertão recorrem à literatura, o cinema contemporâneo se relaciona com outros arquivos que se constituíram a partir do próprio cinema, como também da televisão e da publicidade. O amplo repertório sobre a região que se construiu possibilitou a multiplicidade e a diversidade que vemos na produção atual. Com a descentralização da produção, os próprios nordestinos puderam contar suas histórias e trazer um olhar diferenciado para região.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

BARROSO, Gustavo. Vida e História da Palavra Sertão. In: BARROSO, Gustavo. **À Margem da história do Ceará**. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

BATISTA, Manoel Meirelles Amorim. **A paisagem nordestina no filme O Céu de Suely**: Uma análise de espacialidades no cinema contemporâneo. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal – RN.

BEAUVAIS, Yann. Filmes de Arquivo. **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil**: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DEBS, Sylvie. **Corisco e Dadá**: apontamentos sobre o filme. Fortaleza: Interarte Editora, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

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.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FILHO, Pedro Paulo Pinto Maia. Outsiders na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do olhar estrangeiro. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 33, p.87-110, jan./jun. 2013

GIMBO, Fernando Sepe. Deleuze e o cinema como arquivo. **Revista Ipseitas**, São Carlos - São Paulo, v. 2, n. 2, jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/122>>. Acesso em: 8 Ago. 2017.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema trajetória no subdesenvolvimento**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HILUEY, A. S. **Árido movie**: sertão e lisérgica, Recife: 12 mai. 2006 Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000167.html>. Acessado em: 20 ago. 2008.

LEANDRO, Anita. Desvio de imagens. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós**, Brasília, v. 15, n. 1, 2012.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOBO, Júlio César. Paraíbas e baianos: análise de representações de migrantes nordestinos em filmes de ficção ambientados nas metrópoles. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM. COMUNICAÇÃO, ACONTECIMENTO E MEMÓRIA. XXVII. IV ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, IV. NP – 07 COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL., 30 ago. 3 set. 2004, Porto Alegre, RS. Anais... Porto Alegre, RS, 2004.

LODOLINI, E. **Arquivística**: princípios y problemas. Madri: La Muralla, 1993.

LUZ, Fabíola; BUSSAB, Vera Silvia Raad. A trama da vingança em certo Abril despedaçado. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 10, n. 16, p. 210-226, dez. 2004

MAGER, Juliana Muylaert; MAUAD, Ana Maria. Em cartaz: festivais de cinema de arquivo – preservação e público. **Revista Observatório**, Palmas, TO, v. 3, n.2, abril-junho. 2017.

MARQUES, A.A.C. **Os espaços e os diálogos da formação e configuração da arquivística no Brasil**. 2007. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília 2007.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada**: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP) 2006.

MELLO, James Guterres. O arquivo como sintoma: anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. **Revista Passagens**, Fortaleza, v. 5, n. 1. 2014.

MORAES, Emanuella Leite; OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Fios partidos: estampas de mulheres em O Céu de Suely. **Comunicação e Sociedade**, Braga, Portugal, v. 21, p. 39 – 47, 2012.

MULVEY, Lara. Passing Time. In: **Death 24x a second**: stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books, 2006.

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

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10. dez.1993.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

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

ORICCHIO, Luiz. Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Marcelo. **Cinema mundial contemporâneo**. São Paulo, Papirus, 2008.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. ALCEU, Rio de Janeiro, v.8 - n.15 - p. 271 a 296 - jul./dez. 2007.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni Puccinelli. (org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 3. ed. Campinas(SP): Editora da UNICAMP, 2010, p.49-59.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANGION, Juliana. **Vale a pena ver de novo?**: a Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2011.

SCHELLENBERG, T. R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. **Os sertões do cinema**. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 12 - n.24 - p. 94 a 108 - jan./jun. 2012.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2007.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de O Céu de Suely e Deserto Feliz. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, ano 3. Jul./dez. 2014.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro nos anos 90. [Entrevista cedida à] **Revista Praga de Estudos Marxistas**, São Paulo, n. 9, jun. p. 97-138, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

- Principal

A HISTÓRIA da eternidade. Direção: Camilo Cavalcante. Produção: Camilo Cavalcante, Marcello Ludwig Maia. Roteiro: Camilo Cavalcante. Fotografia: Beto Martins Trilha Sonora: Zbigniew Preisner. Montagem: Vania Debs. Elenco: Marcélia Cartaxo; Leonardo França; Débora Ingrid; Claudio Jaborandy; Zezita Matos; Maxwell Nascimento; Irandhir Santos. Pernambuco: Aurora Cinematográfica, República Pureza Filmes, 2014. 1 DVD (120 min).

ÁRIDO MOVIE. Direção: Lírio Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lírio Ferreira. Roteiro: Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, Sérgio Oliveira e Eduardo Nunes. Elenco: Aramis Trindade (Márcio Greyck), Giulia Gam (Soledad), Guilherme Weber; Gustavo Falcão, José Celso Martinez Corrêa, José 138 Dumont, Luiz Carlos Vasconcelos, Magdale Alves, Maria de Jesus Bacarelli, Mariana Lima; Matheus Nachtergaele, Paulo César Pereio, Selton Mello, Renata Sorrah, Suyane Moreira. Pernambuco: Cinema Brasil Digital, 2006. 1 DVD (115 min).

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hegameh Panahi, Thomas Haberle e Peter Rommel. Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz. Atores: Hermila Guedes, Gueorgina Castro, Maria Menezes, João Miguel, Mateus Alves. Fortaleza: Videofilmes/Celluloi Dreams/Shotgun Pictures, 2006 1 DVD (88 min).

MÃE E FILHA. Direção: Petrus Cariry. **Roteiro:** Firmino Holanda, Petrus Cariry. **Produção:** Bárbara Cariry, Petrus Cariry, Teta Maia. **Fotografia:** Petrus Cariry. **Trilha Sonora:** Hérlon Robson. Ceará: Iluminura Filmes, 2011. 1 DVD (81 min).

- Complementar

A GRANDE Cidade. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serran Produção: Carlos Diegues, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto. Fotografia: Fernando Duarte Trilha Sonora: Heckel Tavares, Heitor Villa-Lobos, Zé Ketí. ELENCO Anecy Rocha, Antônio Pitanga, Arnaldo Jabor, Hugo Carvana, Joel Barcellos, Jofre Soares, Leonardo Villar, Maria Lúcia Dahl. Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Mapa Filmes, 1965. (85 min).

A HORA da Estrela. Direção: Suzana Amaral EQUIPE TÉCNICA Roteiro: Alfredo Oroz, Suzana Amaral Produção: Assunção Hernandes Fotografia: Edgar Moura Trilha Sonora: Marcus Vinícius Estúdio: Raiz Produções ELENCO Denoy de Oliveira, Fernanda Montenegro, José Dumont, Marcélia Cartaxo, Sonia Guedes, Tamara Taxman. Rio de Janeiro: 1985. (96 min).

A HORA e a Vez de Augusto Matraga. DIREÇÃO Roberto Santos. Roteiro: Roberto Santos Produção: Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos. Fotografia: Hélio

Silva. Trilha Sonora: Geraldo Vandré. Elenco: Jofre Soares, Leonardo Villar, Maria Ribeiro, Maurício do Valle. 1965 120 min

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Assistente de Direção: João Ramiro Mello. 20 min.

BAILE Perfumado. Direção: Paulo Caldas, Lírio Ferreira. Produção: Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro, Aramis Trindade, Germano Coelho Filho. Roteiro: Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Hilton Lacerda. Edição: Vânia Debs. Música: Chico Science, Lúcio Maia, Fred Zero Quatro, Paulo Rafael e Siba. Elenco: Duda Mamberti, Luiz Carlos Vasconcelos, Aramis Trindade, Chico Diaz, Jofre Soares. Pernambuco: Saci Filmes, 1997.

BIG Jato Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda, Xico Sá. Produção: Marcello Ludwig Maia, Stella Zimmerman Fotografia: Marcelo Durst Trilha Sonora: DJ Dolores. Montagem: Karen Harley. Elenco: Artur Maia Vertin Moura, Clarice Fantini, Fabiana Pirro, Francisco de Assis Moraes, Gabrielle Lopes, Marcélia Cartaxo, Matheus Nachtergaele, Pally Siqueira, Rafael Nicácio. Pernambuco: Perdidas Ilusões; República Pureza Filmes 2015 (97 min).

CARLOTA Joaquina: a princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati. Roteiro: Carla Camurati, Melanie Dimantas. Produção: Bianca de Felippes, Richard Luiz Fotografia: Breno Silveira Trilha Sonora: André Abujamra, Armando Souza Elenco: Beth Goulart, Brente Heatt, Eliana Fonseca, Ludmila Dayer, Marco Nanini, Marcos Palmeira, Maria Fernanda, Marieta Severo, Ney Latorraca, Norton Nascimento, Vera Holtz. Rio de Janeiro: Elimar Produções Artísticas, 1994. (100 min).

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein, Walter Salles. Produção: Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre, Robert Redford, Walter Salles. Fotografia: Walter Carvalho. Trilha Sonora: Antonio Pinto, Jacques Morelembaum. Elenco: Caio Junqueira, Cícero Santos, Diego Lopes Filho, Edivaldo Lima, Fernanda Montenegro, Fernando Fulco, Gideon Rosa, Gildasio Leite, Harildo Deda, Maria Marlene, Maria Menezes, Marília Pêra, Mário Mendes, Matheus Nachtergaele, Nanego Lira, Otávio Augusto, Othon Bastos, , Soia Lira, Sônia Leite, Stela Freitas, Telma Cunha, Vinícius de Oliveira. São Paulo: MACT Productions, RioFilme, VideoFilmes 1998. (113 min).

CIDADE de Deus, Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani Fotografia: César Charlone, ABC. Montagem: Daniel Rezende. Direção de Arte: Tulé Peake. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos. Co-Produção: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval, Juliette Renaud. Co-Direção: Katia Lund. Música Original: Antônio Pinto, Ed Côrtes. Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Seu Jorge, Matheus Nachtergaele, Phellipe Haagensen, Johathan Haagensen, Douglas Silva, Roberta Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Filmes, O2 Filmes, Vídeo Filmes. 2002.

CINEMA Aspirina Urubus Direção: Marcelo Gomes. Roteiro: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, Paulo Caldas. Produção: João Vieira Jr, Maria Ionescu, Sara Silveira Fotografia: Mauro Pinheiro Jr Trilha Sonora: Tomaz Alves Souza ELENCO Fabiana Pirro, Hermila Guedes, Irandhir Santos, José Leite, Osvaldo Mil, Peter Ketnath, Zezita Matos. Pernambuco: Dezenove Som e Imagem, Rec Produtores Associados Ltda. 2005. (100 min).

CORISCO e Dadá. Direção: Rosemberg Cariry. Produção: Rosemberg Cariry. Roteiro: Rosemberg Cariry. Fotografia: Ronaldo Nunes. Edição: Severino Dada. Música: Maestro Toinho Alves, Quinteto Dantas. Elenco: Chico Diaz, Dira Paes, Antônio Leite, Abidoral Jamacaru, Denise Milfont. Ceará: Cariri Filmes, Corto Pacific Production (França), Ar Production, 1996. (112 min).

DONA Flor e os Seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Eduardo Coutinho, Leopoldo Serran. Produção: Luiz Carlos Barreto, Newton Rique. Fotografia: Murilo Salles. Trilha Sonora: Chico Buarque de Hollanda, Francis Hime. Elenco: Alvaro Freire, Antonio Ganzarolli, Betty Faria, Betty Lago, Cláudio Mamberti, Dinorah Brillanti, Dita Corte Real, Eliane Rogério, Fernanda de Jesus, Francisco Dantas, Francisco Santos, Haydil Linhares, Heleno Lopes, Hélio Ary, José Ribeiro, José Wilker, Jurandyr Ferreira, Lícia Magna, Lourdes Coimbra, Manfredo Colassanti, Mara Rúbia, Mário Gusmão, Marta Anderson, Marta Moyano, Mauro Mendonça, Mercedes Ruehl, Miguelão, Nelson Dantas, Nelson Xavier, Nilda Spencer, Orlanita Ribeiro, Rui Resende, Sílvia Cadaval, Sonia Braga, Sue Ribeiro, Wilson Mello, Zé Anão. São Paulo: Carnaval Unifilm, Coline, Companhia Cinematográfica Serrador, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1976. (120 min).

DESERTO Feliz. Direção: Paulo Caldas. Roteiro: Manoela Dias, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Xico Sá. Produção: Germano Coelho Filho. Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis. Trilha Sonora: Erasto Vasconcelos, Fábio Trummer. Elenco: Aramis Trindade, David Rosenbauer, Elane Nascimento, Hermila Guedes, João Miguel, Magdale Alves, Marília Mendes, Nash Laila, Peter Ketnath, Servílio Holanda, Zezé Motta. Pernambuco: Camará Filmes, 2007. (88 min).

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Junior. Fotografia: Waldemar Lima. Edição: Rafael Justo Valverde. Música: Glauber Rocha, Sérgio Ricardo, Heitor Villa Lobos. Elenco: Othon Bastos, Maurício do Valle, Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Lídio Silva, João Gama. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964. (115 min).

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Roteiro: Cláudia da Natividade, Fabrizio Donvito, Lusa Silvestre, Marcos Jorge. Produção: Cláudia da Natividade, Fabrizio Donvito, Marco Cohen. Fotografia: Toca Seabra. Trilha Sonora: Giovanni Venosta. Elenco: Babu Santana, Carlo Briani, Fabiula Nascimento, João Miguel, Paulo Miklos, Zeca Cenovicz. São Paulo, 2007. (112 min).

FILHO sem Mãe. Direção: Tancredo Seabra. Produção: Paulino Gomes / Planeta Filme. Roteiro: Tancredo Seabra. Fotografia: Alcebíades Araújo. Elenco: Tancredo Seabra, Barreto Júnior, Maximiniano Albertim, Mário Fonseca e Creusa das Neves. Pernambuco: Planeta Filme, 1925 (112 min).

GABRIELA, Cravo e Canela. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Leopoldo Serran. Produção: Harold Nebenzal, Ibrahim Moussa. Fotografia: Carlo Di Palma. Trilha Sonora: Tom Jobim. Elenco: Ivan Mesquita, Jofre Soares, Marcello Mastroianni, Mauricio do Vale, Nicole Puzzi, Nildo Parente, Paulo Goulart, Ricardo Petraglia, Sonia Braga, Tania Boscoli. Bahia: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1983. (102 min).

GUERRA de Canudos. Direção: Sérgio Rezende. Elenco: Cláudia Abreu, José Wilker, Marieta Severo, Paulo Betti, Roberto Bomtempo, Selton Mello, Tuca Andrada. São Paulo, 1997. (170 min)

LAMPIÃO, o Rei do Cangaço. Direção: Benjamin Abrahão. Produção: Adhemar Bezerra de Albuquerque. Fotografia: Benjamin Abrahão. Ceará: Aba Film, 1936.

LISBELA e o Prisioneiro, Direção: Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado, Pedro Cardoso. Produção: Paula Lavigne. Produção Executiva: Mauro Lima, Tereza Gonzalez, Ivan Teixeira. Produtores Associados: Virginia Cavendish, Guel Arraes. Fotografia: Uli Burtin. Montagem: Paulo Henrique Farias. São Paulo: Globo Filmes, Natasha Filmes, Fox Film do Brasil, Estúdios Mega, João Paulo Diniz, 2003.

MEMÓRIAS do Cangaço. Direção: Paulo Gil Soares. Produção: Thomas Farkas. Roteiro: Paulo Gil Soares. Fotografia: Affonso Beato. Edição: João Ramiro Melo. Música: João Santana Sobrinho, José Canário, Armindo de Oliveira, Banda da Polícia Militar do Estado da Bahia. Rio de Janeiro, 1965.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Eduardo Figueira. Roteiro: Adriana Falcão, Guel Arraes, João Falcão. Fotografia: Felix Monti. Montagem: Paulo Henrique Farias. Direção de Produção: Eduardo Figueira. Produtor Associado: Daniel Filho. Baseado na obra de: Ariano Suassuna. Elenco: Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Virgínia Cavendish, Diogo Vilela, Denise Fraga, Rogério Cardoso, Lima Duarte, Marco Nanini, Enrique Diaz, Aramis Trindade, Bruno Garcia, Luís Melo, Maurício Gonçalves, Fernanda Montenegro. São Paulo: Globo Filmes, 2000.

O CAMINHO das Nuvens. Direção: Vicente Amorim. Produção: Bruno Barreto, Ângelo Gastal. Roteiro: David França Mendes. Fotografia: Gustavo Hadba. Montagem: Pedro Amorim. Direção de Arte: Jean-Louis Leblanc. Figurino: Cristina Kangussu. Elenco: Cláudia Abreu, Wagner Moura, Ravi Ramos Lacerda, Manoel Sebastião Alves Filho, Felipe Newton Silva Rodrigues, Cícera Cristina Almino de Lima, Cícero Wallyson e Cícero Wesley Ferreira, Cláudio Jaborandy, Sidney Magal, Franciulli Luciano, Carol Castro, Caco Monteiro, Laís Corrêa, Fábio Lago. São Paulo: Globo Filmes, LC Barreto, Filmes do Equador e Miravista, 2003. (86 min).

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Roteiro: Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle, Ronald Taylor. Edição: Oswald Hafenrichter. Música: Gabriel Migliori. São Paulo: 1953.

O CANGACEIRO. Direção: Aníbal Massaini Neto. Produção: Aníbal Massaini Neto. Roteiro: Antônio Carlos Fontoura. Fotografia: Cláudio Portiulli. Edição: Luiz Elias. Música: Vicente Salvia. Elenco: Paulo Gorgulho, Luiza Tomé, Alexandre Paternost, Ingra Liberato, Jofre Soares. São Paulo: Cinearte produções cinematográficas, 1997. (120 min).

O CANGACEIRO Trapalhão. Direção: Daniel Filho. Produção: Renato Aragão. Roteiro: Doc Comparato, Aguinaldo Silva. Fotografia: Edgar Moura. Edição: Jayme Soares Justo. Música: Rita Lee, Roberto de Carvalho, Guto Graça Melo. Elenco: Didi, Dedé, Mussum, Zacarias, Regina Duarte, Nelson Xavier, Tânia Alves, Bruna Lombardi, José Dumont. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções, 1983. (90 min).

O CANTO do Mar. Direção: Alberto Cavalcanti. Produção: Alberto Cavalcanti. Roteiro: Alberto Cavalcanti, José Mauro Vasconcelos, Hermilo Borba Filho. Elenco: Alberto Villar, Aurora Duarte, Cacilda Lanuza, Margarida Cardoso, Rui Saraiva. Pernambuco: 1953. (84 min).

Os FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Miguel Torres, Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Fotografia: Ricardo Aronovich. Trilha Sonora: Moacir Santos. Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Elenco: Átila Iório, Hugo Carvana, Ivan Cândido, Joel Barcellos, Maria Gladys, Nelson Xavier, Paulo César Peréio. Bahia: Copacabana Filmes, 1964. (80 min).

O GRÃO. Direção: Petrus Cariry. Roteiro: Firmino Holanda, Petrus Cariry, Rosemberg Cariry. Produção: Petrus Cariry. Fotografia: Ivo Lopes Araújo. Trilha Sonora: Liduino Pitombeira. Elenco: Kelvya Maia, Leuda Bandeira, Luís Felipe Ferreira, Nanego Lira, Veronica Cavalcante. Ceará: Iluminura Filmes, 2007. (88 min).

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Fotografia: Pedro Sotero. Trilha Sonora: DJ Dolores. Elenco: Clébia Souza, Gustavo Jahn, Irandhir Santos, Irma Brown, Lula Terra, Maeve Jinkings, Maria Luiza Tavares, Sebastião Formiga, W. J. Solha, Waldemar José Solha, Yuri Holanda. Recife, 2012. (131 min).

OS TRAPALHÕES e o Mágico de Oroz. Direção: Dedé Santana, Victor Lustosa. Roteiro: Gilvan Pereira, Renato Aragão, Vitor Lustosa. Produção: Renato Aragão. Fotografia: Antônio Gonçalves. Trilha Sonora: Arnaud Rodrigues. Elenco: Arnaud Rodrigues, Dedé Santana, Mussum, Renato Aragão, Xuxa Meneghel, Zacarias. Ceará: Renato Aragão Produções; DeMuza Produções, 1984. (93 min).

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Roteiro: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Débora Ivanov, Fabiano Gullane, Gabriel Lacerda. Fotografia: Bárbara Álvarez. Música: Fábio Trummer. Montagem: Karen Harley. Elenco: Alex Huszar, Anapaula Csernik, Antonio Abujamra, Audrey Lima Lopes, Bete Dorgam, Camila Márdila, Helena Albergaria, Hugo Villavicenzio, Karine Teles, Lourenço Mutarelli, Luci Pereira, Luis Miranda, Michel Joelsas, Nilcéia Vicente, Regina Casé, Roberto Camargo, Thaise Reis, Theo Werneck. São Paulo: África Filmes; Globo Filmes; Gullane Filmes, 2015. (114 min).

RIO 40 Graus. Roteiro: Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros. Fotografia: Hélio Silva. Trilha Sonora: Radamés Gnattali, Ana Beatriz, Glauce Rocha, Jece Valadão, Jorge Brandão, Mauro Mendonça, Pedro Cavalcanti, Renato Consorte, Roberto Bataglin, Sadi Cabral. Rio de Janeiro: 1955. (100 min).

SANGUE de Irmão. Direção: Jota Seabra. Produção: Leonel Correia / Goiana Filmes. Elenco: Figueira da Silva, Campos Sales, Álvaro Liberato, Amaro Machado e Cremilda Borba. Pernambuco, 1926.

TATUAGEM. Roteiro e Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. Produção Executiva: Nara Aragão. Direção de Produção: Dedete Parente. Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo. Montagem: Mair Tavares. Direção de Arte: Renata Pinheiro. Diretor Assistente: Marcelo Caetano. Figurino: Chris Garrido. Maquiagem: Donna

Meirelles. Som Direto: Danilo Carvalho. Música: DJ Dolores. Elenco: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Rodrigo García, Sílvio Restiffe, Joubert Sylvia Prado, Ariclenes Barroso. Recife, REC Produtores Associados, 2013. (108 min).

VIAJO Porque Preciso Volto Porque Te Amo. Direção: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. Roteiro: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. Fotografia: Heloísa Passos, Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. Música: Chambaril. Montagem: Karen Harley. Som: Ricardo Cutz, Waldir Xavier. Elenco: Irandhir Santos. Brasil: REC Produtores Associados, 2010. (75 min).

VIDAS Secas. Direção: Néilson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luis Carlos Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. Música: Leonardo Alencar Fotografia: Luis Carlos Barreto e José Rosa. Elenco: Átila Iório Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Orlando Macedo, Maria Ribeiro Jofre Soares, Pedro Santos, Maria Rosa, José Leite, Antônio Soares, Clóvis Ramos, Gilvan Leite, Inácio Costa, Oscar Souza, Vanutério Maia, Arnaldo Chagas, Gileno Sampaio, Manoel Ordônio, Moacir Costa, Walter Monteiro. Alagoas: Herbert Richers, 1963. (103 min).