



## **Invenções do Sertão no Novo Cinema Nordestino: desterritorializações e políticas dos desejos em *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*<sup>1</sup>**

Érico Oliveira de Araújo Lima<sup>2</sup>

Victor Costa Lopes<sup>3</sup>

Marcelo Dídimo Souza Vieira<sup>4</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **Resumo**

O Novo Cinema Nordeste constitui-se num recorte que fazemos aqui de uma produção cinematográfica recente, posterior ao período da retomada do cinema brasileiro. Neste artigo, *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007) são nossos interlocutores para pensar como se dá a produção de territórios, de desejos e de afetos nas imagens formuladas por esse novo cinema. Fazemos composições com o pensamento por imagens de outros realizadores contemporâneos e também inserimos os filmes na história para propor relações com filmes de outros momentos do cinema. Nossa preocupação é analisar como as imagens das obras estudadas têm a potência de inventar um Sertão nordestino pelo que emana da experiência estética, das intensidades e das vibrações do visível e do sensível.

**Palavras-chave:** cinema; Sertão; utopia; migração; desejo

### **Introdução**

A invenção do Sertão nordestino percorre a história do cinema brasileiro. Passando por produções com o maior enfoque nos dramas burgueses, como em *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926), do ciclo de Recife, até obras com forte punho político emergentes do Cinema Novo, a imagem formulada para o Nordeste brasileiro sofreu mudanças conforme se transformava o pensamento cinematográfico recorrente. Essas transformações, por sua vez, não se deram de forma contínua e linear ao longo do tempo. O movimento de pensar imageticamente uma realidade vai ao encontro, direta ou indiretamente, da construção de sentidos: tratar do Brasil, e especificamente filmar o Sertão, é uma postura que não está dissociada do contexto histórico, das ideias de uma época.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 8º semestre do Curso de Comunicação Social da UFC. Bolsista de Iniciação Científica (Pibic) – Funcap. Integrante do Programa de Educação Tutorial da UFC (Pet-UFC), email: [ericooal@gmail.com](mailto:ericooal@gmail.com)

<sup>3</sup> Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFC. Bolsista de Iniciação Científica (Pibic) – UFC, e-mail: [victorcostal@gmail.com](mailto:victorcostal@gmail.com)

<sup>4</sup> Orientador do trabalho. Professor do Instituto de Cultura e Arte da UFC, email: [mdidimo@ufc.br](mailto:mdidimo@ufc.br)



O período que vem depois da chamada retomada do cinema brasileiro, que poderíamos denominar de pós-retomada apenas para nos situarmos, é rico de filmes que abordam o Sertão ou que procuram ambientar histórias no interior do Nordeste. Muitos desses filmes vêm sendo produzidos por realizadores da própria região, que desconcentram a produção nacional do eixo Rio-São Paulo. São cineastas que querem pensar a região onde vivem e levantar questões que o olhar externo não percebe, indo além de questões já dadas. A ideia de um Sertão distante, isolado e miserável já não tem sido preocupação de boa parte desses realizadores: são questões outras que os motivam, como veremos pela intercessão dos filmes *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

Tratar de um novo cinema nordestino e dos novos olhares possíveis pensados pelas imagens de realizadores da região requer, então, uma análise que insere os filmes na história. Ao abordar aspectos importantes para o que se pode compreender como uma tradição cinematográfica brasileira, o cinema contemporâneo busca caminhos em veredas já retratadas no passado, atravessadas, também, pelas preocupações do presente. Conceber uma imagem de Nordeste é criar um olhar, formular questões sobre as possíveis visualidades desse espaço: em diferentes épocas, a arte cinematográfica tentou propor olhares para o povo nordestino e sua região. O que buscamos aqui, a partir das aproximações entre as formas de pensar com imagens dos realizadores Karim Aïnouz e Paulo Caldas, é tratar das possibilidades de invenção que a experiência sensível do cinema nos traz. Que tensionamentos estão em jogo na invenção de imagens do Sertão? Que mundos são movidos pelas imagens do cinema? A busca por evadir-se de um espaço que oprime tem nos dois filmes força especial e nos encaminha para uma reflexão sobre o contato dos desejos e dos afetos, em movimentos capazes de produzir territórios e inventar mundos.

### **Um novo Sertão, um novo sertanejo**

É a cidade de Iguatu, no Sertão cearense, o palco de *O Céu de Suely*. O filme é conduzido pelos desejos de Hermila, jovem nordestina que havia tentado uma vida melhor em São Paulo e retorna para casa, em Iguatu, na companhia de um filho bebê, Matheus. Ilustrar um discurso sobre o sertão, os sertanejos e o Nordeste não é uma preocupação do filme. A questão não é mais propor uma totalização a partir de um vasto universo, mas destacar a personagem principal e suas fabulações, seus desejos por outros espaços. O que marca a postura de Aïnouz é a investigação dos pequenos contextos, a



aproximação junto às pessoas, as relações que elas estabelecem umas com as outras e com os lugares que as cercam.

Os lugares em trânsito. A passagem por mundos. Migrar põe em contato afetos, desejos, sonhos. O Sertão de *Deserto Feliz* é o Sertão de Jéssica (Nash Lila), um espaço que transborda e precisa expandir, criar pontes para outros universos. Trata-se, como em *O Céu de Suely*, da força do indivíduo que precisa ir a outros lugares, sente o desconforto com a terra, busca outros caminhos para a própria vida. Isso vai ter particular destaque no filme de Paulo Caldas, que ao dialogar com uma série de experiências imagéticas do cinema contemporâneo e do cinema moderno, vai situar o espaço sertanejo em novas dimensões, trazido para o contato com o mundo. O Sertão já não está isolado, tem fronteiras permeáveis com o espaço urbano, é ocupado por vontades distintas e permite fluxos que levam a outros lugares. Já a migração é uma constante, faz parte da própria cotidianidade, como nos é indicado nas idas à cidade, para trabalho e estudos. Em *O Céu de Suely*, a cidade de Iguatu é local de passagem, aqui teremos no pequeno vilarejo de Deserto Feliz, localizado na cidade de Petrolina, o ponto de partida para passagens e viagens por terras e fronteiras, para dialogarmos com as reflexões de França (2003) sobre as experiências de produção de territórios, nomadismo e sedentaridade, operadas no que ela identificou em filmes do cinema político contemporâneo. *Deserto Feliz* nos leva também a lidar com essas dimensões de ocupação do espaço pelas imagens do cinema, numa reflexão que passa pelo que é próprio à experiência estética desencadeada, para além de colocar essas questões como temas da obra em questão. O Sertão será mais do que um lugar a ser retratado, mas um espaço que permite ao realizador formular questões sobre o estar no mundo, os possíveis da imagem, a invenção de lugares, a produção de afetos.

Quando a paisagem ampla do Sertão cearense surge na tela e o céu azul passa a ser enquadrado amplamente em planos de *O Céu de Suely*, percebemos que não existem tentativas de negar o espaço físico que compõe esse sertão: a paisagem ao redor de Iguatu é árida, o sol que chega à cidade é quente, e o céu é carente de nuvens, características físicas que há tempos acompanham o imaginário sobre o sertão nordestino. Entretanto, o interior do Nordeste já não é mais um espaço isolado, ainda a ser descoberto ou revelado. Em épocas de globalização, os mesmos elementos das grandes metrópoles podem ser encontrados na pequena cidade de Iguatu: motos, celulares, controles remotos. A imagem que se vai buscar desse novo Sertão já não é dos galhos retorcidos, dos mandacarus e xique-xiques: a cidade é vista em seu comércio diário e em suas festas, e a câmera ocupa



o interior das casas, onde as pessoas simplesmente conversam, almoçam, discutem e eventualmente usam drogas. 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.

Se, no Cinema Novo, o Sertão era o espaço ideal para tratar dos principais conflitos do Brasil e para propor uma abordagem histórica com dimensões políticas que, em última instância, apoiava-se na esperança da transformação das estruturas sociais, 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.

Não pensei o Nordeste em um aspecto cultural. O sertão vem como algo emocional da distância. Iguatu, a cidade do sertão do Ceará que serviu como cenário para o filme, aparece como um não-lugar, um lugar de passagem para onde o personagem é catapultado, um saguão de aeroporto. (AÏNOUZ, 2006, em entrevista a Deutsche Welle)<sup>5</sup>

É nesse lugar que a história de Hermila se desenrola. Depois de ter passado um tempo morando em São Paulo, a personagem retorna à sua cidade natal para tentar construir uma vida digna ao lado do seu filho pequeno e de seu companheiro, que permanece em São Paulo para resolver últimas pendências. Hermila espera, mas seu projeto acaba sendo frustrado quando percebe que o pai de seu filho seguirá seu próprio caminho, que já não converge com o as metas que ela tinha traçado. Abandonada, Hermila se vê sozinha em Iguatu. Está na casa de familiares, junto a sua avó e a sua tia, mas o inconformismo e o sentimento de deslocamento crescem na personagem. Ela não sente que pertence àquele lugar: o espaço físico a reprime afetivamente, e o que vai prevalecer é a vontade de sair, “ir para o lugar mais longe”, como diz em determinada cena. É nesse momento que ela decide rifar o próprio corpo para conseguir dinheiro, e a partir desse mote nasce o processo dramático do filme. Hermila se torna Suely, uma nova forma de dizer sobre si, um desejo de vida nova. Com esse nome, a personagem oferece ao vencedor da rifa uma noite no paraíso.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2139989,00.html>



Quando Hermila percebe que seu sonho vai se acabando pouco a pouco devido à demora do retorno do seu companheiro, fica cada vez mais claro para ela que a cidade de Iguatu não corresponde ao lugar em que seus sonhos poderiam se realizar – ainda que ela mesma não tenha uma noção exata de que sonhos são esses. Em determinado momento do filme, quando Hermila diz que seu filho está chorando por conta do calor e seu companheiro diz que ele vai se acostumar, ela retruca: “Acostuma nada. Eu não me acostumo, imagina ele”. Ainda que a palavra “calor” pudesse trazer uma série de implicações – como a própria relação afetiva da cidade de Iguatu com Hermila – o fato é que, aos poucos, Aïnouz aponta para outras motivações que envolvem a personagem e que não estão ligadas diretamente a aspirações sociais.

### **O Sertão de Jéssica em chave transnacional**

Seria possível organizar a narrativa de *Deserto Feliz* em três momentos, ligados às passagens operadas pela imagem. Deserto Feliz (Petrolina), Recife, Alemanha. São territórios ocupados, lugares por onde Jéssica passa, movida pelo desejo de expandir-se e de estabelecer ligações com o mundo. Pela intercessão da personagem, o realizador vai propiciar uma experiência em que o deslocamento pelo espaço é a política de buscar sentidos para a vida. Na pequena cidade em que vive com a mãe e o padrasto (Servílio Holanda), Jéssica sente o desconforto, a repressão às possibilidades de buscar caminhos, como a Hermila de *O Céu de Suely*. Explorada sexualmente pelo padrasto, ela também pode ser comparada à Auxiliadora de *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007). A cotidianidade pauta o registro imagético, com cenas em que os gestos simples ganham relevo, os momentos banais têm destaque. Um lavar de roupas, um almoço, uma caça a um tatu. A câmera parada, por vezes, se prolonga na situação, para observar sons, silêncios, cores, corpos. No almoço, em que temos Jéssica, a mãe (Magdale Alves) e o padrasto sentados a uma mesa, tudo são movimentos de talheres, inventariados pelo som e pela fixidez do plano. A pouca iluminação da cena, com Jéssica ao fundo entediada, soma-se a poucas falas e a uma espera. A mãe pergunta: “Qual é o problema de cuscuz com bode, Jéssica?”, e Jéssica queixa-se: “Não aguento mais não, mãe”. Em seguida, será buscado o olhar da garota, em plano próximo do rosto: o olhar dela volta-se para a porta que está no extracampo, olhar que aponta para um fora, uma ponte com um dentro, intensidade do desejo de mover-se.

Esse movimento terá dois momentos, com passagens por Recife e Berlim. A primeira inflexão na narrativa ocorre quando Jéssica abandona a cidade de origem e a



vida marcada pelo incômodo e parte em busca de novas perspectivas em Recife, onde passará a morar no edifício Holiday e tentará a sorte como prostituta. O turismo sexual aparecerá como elemento que põe estrangeiros em contato, e Jéssica conhecerá o alemão Mark (Peter Ketnath), numa relação que se constrói e ganha misturas de afetos, tensões que cedem espaço para dimensões possíveis do encontro, para além do que interessaria de forma mais pragmática aos dois. A passagem para Berlim será um salto, num giro de Jéssica abraçada a Mark, quando uma elipse na narrativa promove outra passagem na imagem, que terá novas tonalidades e outras sensibilidades, mas manterá o sentimento de desconforto na personagem, estranhamento com a língua, com o clima, com o enclausuramento na terra estrangeira. Pensamos que aqui vale uma relação com o que França (2003) destaca a respeito da viagem à Europa pelos personagens de *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1996):

Em *Terra Estrangeira*, a travessia pela Europa está vinculada à fuga daqueles que estão perdidos, que estão fora do lugar e à margem; o filme não mostra brasileiros como europeus destarrados em passeio alegre pelo velho continente. Ao contrário, a fuga dos brasileiros só pode constituir-se enquanto busca por uma terra que tenha o sentido de um solo comum, busca angustiada, pois é o espaço localizado (San Sebastian) que está no horizonte, sobrepondo-se à itinerância e ao sentimento de desenraizamento. (FRANÇA. 2003, p.164)

Na Alemanha, Jéssica ainda não encontra soluções para a busca por esse solo comum, por outras possibilidades de vida. Ela vai, ainda aí, sentir-se sem chão. A errância da personagem em *Deserto Feliz* permite-nos propor diálogos com outros filmes marcados por essa experiência do desenraizamento e da perambulação. Em uma obra como *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), já percebemos elementos híbridos provocados pela mistura entre litoral e Sertão, não mais o microcosmo que funcionava como alegoria para totalizações, nas formulações de Xavier para filmes do Cinema Novo (2007). Podemos compor com o pensamento em imagens de *Deserto Feliz* e falar numa ponte entre o Sertão e o mundo, já menos numa referência à dicotomia campo e cidade, Sertão e litoral, do que no sentido de uma mistura transnacional. Não é mais um Sertão que reúne características gerais e remete a uma totalização e a uma teleologia histórica. É todo o mundo que é movido pela personagem errante e pela estética constituída por Paulo Caldas, que põe personagens à deriva. A imagem carregada de intensidades e a terra como imagem, na expressão de França (2003), compõem estéticas transnacionais que articulam dimensões globais e locais, para além da perspectiva cultural, numa chave das potências do cinema enquanto arte. Será possível identificar, ainda compondo com França, uma “experiência recente de desterritorialização (humana, midática, social) como



aquilo que permite e enseja outras formas de comunidade e territorialidade, baseadas em uma nova cartografia – pós-nacional – feita de deslocamentos e mobilidades constantes” (2003, pp. 18 e 19).

França fala de comunidades imaginadas no cinema contemporâneo, capaz de ligar espaços, promover trânsitos pela imagem. São formações comunitárias que se constituem pelas potências das narrativas audiovisuais, que aproximam e lidam com novas perspectivas estéticas capazes de compor quadros transnacionais de referência. As fronteiras são atravessadas nesses filmes, constituem questão condutora para promover pensamento sobre o estar no mundo dos indivíduos, a situação de abandono de partes do planeta, os desejos e esperanças em relação a outros lugares. O lugar como foco daquilo que move os sujeitos e as narrativas. O lugar como o elemento de produção de errância, geradora de novos sentidos e sensações na operação do espaço-tempo. Podemos trazer composições com filmes como *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), além do próprio *O Céu de Suely* e dos também já citados *Baixio das Bestas*, *Terra Estrangeira* e *Árido Movie*. O esquadrinhamento espaço-temporal operado pela câmera de Paulo Caldas indica preocupações estéticas com uma invenção de imagens do Sertão, desterritorializado, incorporado às trocas, permeável a influências permitidas pelo exercício do olhar. Retomemos o que Cléber Eduardo (2007) fala a respeito do registro imagético de *Deserto Feliz*, sobretudo na forma de conceber os momentos de exploração e violência contra os corpos:

Paulo Caldas não quer as situações importantes para que entendamos esses momentos como sinais orientadores do tema. Parece clara a disposição de nos colocar ao lado de Jéssica, como também faz Mungiu em *4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias*, como faz Karim Aïnouz em *O Céu de Suely*, como fazem os Dardenne com *Rosetta*. São filmes não necessariamente empregados como referência, nem usados aqui em sentido comparativo, mas com os quais *Deserto Feliz* tem algumas afinidades, justamente por se lançar a respirar o mundo com o pulmão de sua protagonista, por se instalar na efemeridade dos instantes com a sensibilidade dela. Não há como ignorar que, sem ser uma regra, esses filmes íntimos de uma individualidade, nos quais a câmera se interessa antes de tudo por eles, tenham como figuras nucleares jovens mulheres. (EDUARDO, 2007)

Esse quadro de referência trazido por Eduardo nos permite compor relações de afinidades para o filme de Paulo Caldas, que reforçam a ideia de “estéticas transnacionais”, destacada por Nagib (2006), e que aqui compomos com a reflexão de França, ao destacar, em filmes de diferentes países, “procedimentos semelhantes na ênfase dada à questão da fronteira” (2003, p.24).

A espera dá o tom dos planos no filme. O olhar de Jéssica é o que marca a cadência dos momentos e o intensivo das imagens. Ela sempre dirige os olhos ao extracampo, como já vimos mais acima. O plano carrega sentimentos, aponta para os desejos produtores, para a vontade de mundo – é uma linha de fuga, para compormos com Deleuze (2003). Mais do que significações, símbolos, as imagens carregam força pela própria materialidade. Podemos tensionar com a noção de alegoria proposta por Xavier (2000), para compreender a migração e o Sertão no cinema recente e no Cinema Novo. Acreditamos que se trata mais de uma matéria a-significante, não alegórica. É uma questão que vai além da representação, para fazer vibrar as imagens. “A linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites” (DELEUZE, 2003, p. 49). A viagem vai desencadear um devir, que põe em fase as próprias imagens e a personagem. Poderíamos falar num devir-mundo, num Sertão que devém mundo.

O trânsito instalado pelas imagens de filmes como *Árido Movie*, *Cinema*, *Aspirinas e Urubus*, *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* faz inventários de mundos, compõe pontes, retira o Sertão do isolamento, para inseri-lo em dinâmicas outras, de influência e mistura. Em *Árido Movie*, isso se reveste de hibridismos, tanto na presença de personagens que carregam referências múltiplas, a ponto de viverem experiências de descentramento, quanto pela relação estética instalada pelos movimentos de câmera, pelas referências sonoras, pela agilidade da montagem. A desilusão marca a abordagem do filme, que imerge na despolitização e na perda dos sonhos, porque “não há previsões de mudanças”, como anuncia o personagem Jonas na previsão do tempo.

A vontade de mundo, no entanto, é forte nas imagens de *Cinema*, *Aspirinas e Urubus*, que promove encontros carregados de afetos. Nas conversas mobilizadas pelo movimento do carro na estrada, veículo de pulsações, são postos em contato mundos distintos, que se tocam para fazer vibrar. Vibram as imagens, envolvidas em puras situações de luz e de som, com temporalidades próprias, com espera para o ouvir e o ver. Vibram os sentidos e os desejos, cada personagem flui pelo espaço e produz olhares e fabulações. O sonho é produção de território e impulsionador de movimentos. A passagem é uma linha de fuga que desestabiliza. Para retomarmos *Deserto Feliz*, na aproximação junto a Jéssica, a câmera constitui uma micropolítica do desejo, compondo com Deleuze (2003). O deslocamento e a viagem pelo espaço são movidos pelo desejo e pelo sonho.



## Desejos

Em *O Céu de Suely*, Hermila não está descontente com a miséria, com a seca, com a fome. Seu inconformismo carrega uma dimensão existencial: a felicidade que ela deseja não se satisfaz com transformações econômicas ou políticas. É no âmbito individual que são colocados os problemas da personagem. Trata-se, sobretudo, voltamos a destacar, de desejos e afetos. O filme trata de partida, de ir embora e de como isso repercute para a satisfação pessoal do indivíduo. Não se trata mais de questões coletivas e materiais: a utopia de Hermila é individual e, nas próprias palavras do diretor Karim Aïnouz, “quase física”.

Quando penso no cinema enquanto forma de discurso, eu não acho que seja o melhor lugar para se fazer o discurso do coletivo. Eu não sei como fazer isso no cinema e eu não sei se acredito no cinema que pretende fazer isso enquanto discurso. Eu me sinto completamente desarticulado e atomizado. Acho que o experiencial dentro de uma narrativa audiovisual é mais potente do que um discurso político do coletivo. Há no cinema uma coisa da sensorialidade e suspensão daquele espaço que é bem diferente da TV. (AÏNOUZ, Entrevista à revista Cinética, pp. 7-8)<sup>6</sup>.

A preocupação não está em representações totalizantes, mas com as pequenas esferas. Não se busca mais uma ideia geral para representar um povo nordestino. Hermila não é um modelo idealmente concebido para representar uma classe ou um grupo social: ela é fundamentalmente uma pessoa. Reflexos de uma época que, conforme diz Oricchio (2003) ao tratar de *Central do Brasil*, “não acredita mais em soluções coletivas, como costumava acontecer nos anos 1960 e em parte dos 1970” (2003, p.137). Seria preciso pensar com outras referências filmográficas para compor transformações do olhar para o Sertão ao longo da história.

Nos filmes da tríade da primeira fase do Cinema Novo, as personagens têm uma dimensão geral, remetem a grupos sociais mais amplos. Contêm em si a própria história do povo nordestino. Há o retirante oprimido pelo patrão, o Fabiano de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), o motorista de caminhão, o Gaúcho de *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), o cangaceiro Corisco, o líder messiânico Sebastião, o vaqueiro Manuel e o matador de cangaceiros Antônio das Mortes, todos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963). Bernardet (2007) destaca a ambigüidade de três desses personagens: Fabiano, Gaúcho e Antônio das Mortes expressam a postura contraditória da própria classe média urbana, da qual fazem parte os jovens cineastas – eles trazem a hesitação de uma classe que defende mudanças e quer chamar o povo para a revolução. Como diz Ramos (1990), são personagens pendulares, que em geral se irritam com a

---

<sup>6</sup> Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim\\_ainouz.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf)

postura passiva do povo. Isso se expressa, por exemplo, na postura final de Gaúcho que, “impaciente com a passividade do povo, incita-os à revolta e acaba sendo morto por um dos soldados” (RAMOS, 1990, p.350). Em *Vidas Secas*, Bernardet destaca a capacidade de abstração operada pelo diretor Nelson Pereira dos Santos:

Assim, o filme deixa o sertão para colocar-se num nível mais geral. Fabiano deixa praticamente de ser um homem particular, com problemas específicos, para tornar-se o homem brasileiro esmagado pela sociedade e colocado diante dos possíveis caminhos que se lhe oferecem. Ele é tanto o sertanejo, quanto o pequeno-burguês citadino, e talvez mais o segundo que o primeiro. (BERNARDET, 2007, p.87)

Já em *Deus e o Diabo*, a universalização ganha ainda mais destaque. Sebastião, o líder messiânico, e Corisco, o cangaceiro, representam momentos de revolta alienada contra a estrutura social: o primeiro corresponde a um “misticismo violento”, enquanto o segundo representa uma “violência mística, a cega destruição” (BERNARDET, 2007, p.94). Manuel, o vaqueiro que se rebelou e matou o patrão, passa por essas duas etapas e é despertado delas pela ação de Antônio das Mortes, que tem papel pré-revolucionário, deflagrando para Manuel o caminho da revolução. Despertado o povo da alienação, resta esperar o processo revolucionário que, em *Deus e o Diabo*, conforme Xavier (2001), é tido como certo, numa perspectiva teleológica. “No filme de 1963/1964 [*Deus e o Diabo*] a tonalidade da recapitulação histórica era profética” (XAVIER, 2001, p.65): o sertão viraria mar, e o mar se tornaria sertão – é a alegoria da própria mudança social, da inversão da ordem política estabelecida, inaugurada pela figura de Antonio Conselheiro.

Esses embates imagéticos no Cinema Novo – bem como na história do cinema brasileiro – continuam a ressoar em diferentes contextos. Mas, se nos anos 1960, havia uma preocupação em universalizar certas realidades, em *O Céu de Suely*, isso se transforma em uma procura de particularidades. Isso não significa que a conotação social e coletiva de cada personagem seja ignorada ao longo do filme. Karim leva essas questões para outro âmbito: os personagens são reais, bem como sempre foram, mas aquilo que os move nasce de motivações particulares e próprias da realidade em que estão inseridas. Se há o desejo de permanecer na terra ou de partir, ainda que tal desejo perpassa pela estância social do sertão, o impulso para a migração nasce de utopias individuais. Dessa forma, quando Hermila decide rifar seu próprio corpo a fim de comprar a passagem rumo ao “lugar mais distante dali” – sendo capaz até mesmo de deixar o filho para ser criado pela avó, é em busca de desejos individuais que o faz.

O céu no filme apresenta esse desejo: qualquer lugar em que se possa ser feliz. A esperança consiste em se mover, sair de um lugar que gera desconforto e tentar



novamente a sorte em uma região distante, afastada do ambiente do sertão, que não acolhe os anseios da personagem. A meta pode nem estar bem clara: distanciar-se é o que motiva a ação de Hermila. Se a felicidade almejada será encontrada, não se sabe. O próprio plano final convida para a incerteza: é um plano longo da estrada e do céu, do ônibus partindo e da placa “Aqui começa a saudade de Iguatu” – a partida de Hermila só abre novas possibilidades, seu desejo não tem solução fácil.

Ser feliz é a grande mudança política que Hermila quer operar em sua vida, e não há nada certo quando ela parte em busca dessa meta: assim como seus planos iniciais foram frustrados, ela também pode não encontrar o sentido de sua vida no local para onde se dirige. Se, no filme de Glauber Rocha, havia a perspectiva teleológica, aqui se trabalha com a incerteza, com o risco: a esperança existe, mas a instabilidade cerca a personagem, e ela pode ter que seguir vagando, em trânsito.

As preocupações mais totalizantes da geração do Cinema Novo mudaram na contemporaneidade. A utopia glauberiana de conceber o sertão como cosmos, espaço emblemático para as condições do país, já não preocupa Aïnouz. Ele se ocupa da utopia individual de sua personagem, de seus sentimentos: seria uma política voltada para o privado, na ponte possível com o coletivo. É o caminho da fabulação, como nos diz Deleuze (2007):

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ficcionar por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de seus personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 2007, p.264, grifos do autor)

E as imagens de *O Céu de Suely* não deixam de ser políticas, pois percebem a opressão existencial a que é levado o indivíduo, a convivência de valores morais mais conservadores com novos comportamentos, novas formas de constituir-se como sujeito. Diante do ambiente repressor, Hermila/Suely não fica inerte, ela toma atitudes, constrói seu caminho de libertação, que se abre, ao final, para um horizonte de incertezas, mas que está em constante movimento.

## **Sonhos**

As passagens são movidas por sonhos. A vontade de ser feliz e realizar práticas de espaço fazem parte da reflexão que elaboramos em torno da utopia. Desejar outros

lugares, tentar outras formas de sentir e estar no mundo, percorrer espaços para resistir ao intolerável do mundo. O desconforto com a terra, o marasmo, o não aguentar mais são fatores que inquietam e fazem buscar outros caminhos. Jéssica tem uma afinidade com Hermila, que já queria ir para qualquer lugar o mais distante possível. Para isso, ela ia negociar o corpo, apostar numa rifa como alternativa para a viabilização de caminhos. Jéssica também buscará saídas ligadas ao corpo, na prostituição em Recife, nas estratégias para partir. Ela sonha em ir a outro país. Na conversa com Pamela (Hermila Guedes), Jéssica ouve da colega: “Quem já viu puta sonhar?” – será preciso afirmar outros possíveis, resistir ao inconformismo, acreditar em alternativas, o que se busca sempre na trajetória de Jéssica. Ela não tem um destino irrevogável como a Auxiliadora de *Baixio das Bestas*. Ao contrário do filme de Cláudio Assis, em que o abjeto é afirmado para demarcar a pouca possibilidade de saídas, *Deserto Feliz* abre mais lacunas, indefinições, indiscernibilidades constituintes da própria dinâmica das imagens. Que indicaria a imagem de Jéssica que retorna a todo instante no filme? O plano prolonga-se, estende-se e instala-se para ir e voltar.

Essa imagem surge em três momentos ao longo da narrativa e marca inflexões, promove pausas na sucessão de ações para explorar uma situação pura. Temos Jéssica em primeiro plano, e ao fundo está Mark, deitado na cama. Jéssica olha para o vazio, uma música de tom doce enche o quadro sonoro – faz imergir num universo de sonhos, é delicada e melancólica. Quando a imagem aparece ao final mais uma vez, ela será desfocada progressivamente, tentando a mais uma indefinição. Jéssica, por fim, sai do quadro e dirige-se a outro lugar. O corpo que era imóvel até então realiza uma ação, decide levantar-se para retomar uma vida cotidiana ou para tentar mudanças. O que será feito não fica claro, pela própria abertura já contida nesse plano, mas podemos pensar que a imagem tem uma força produtora de sentimentos e desejos, ela permite a espera para que se aposte nas potências do sonho. O vagar de Jéssica ao longo de todo o filme move-se pela utopia de querer outra terra, outra vida. É uma insistência, ainda que a frase de Pamela, “quem já viu puta sonhar?”, ressoe, e as dificuldades reforcem os caminhos tortuosos que são tomados rumo à realização dos desejos.

Como em *O Céu de Suely*, nada fica definido, pois se trata também de um final aberto em *Deserto Feliz*, uma incerteza rumo ao futuro. Mas essa é uma abertura à vida e ao imponderável. É essa possibilidade que as duas obras instalam. Sempre no risco, à deriva, as personagens seguem na insistência da busca por transformações. Seria como diz a letra da canção cantada por Jéssica em momentos diferentes do filme: num barco à

deriva, espera-se de uma vez a terra prometida. O vagar será, então, uma postura que tateia sem segurança e sem certeza dos caminhos que precisam ser trilhados, mas há, sobretudo, esperança e vontade. Uma forma de acreditar no mundo e nas suas possibilidades, para produzir acontecimentos.

Acreditar no mundo é o que nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossamos dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. [...] É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo. (DELEUZE, 1992, p.222)

A utopia tem, então, força no filme de Paulo Caldas e, como na Hermila do filme de Karim Aïnouz, vai se tratar de uma utopia individual, não mais uma esperança coletiva numa política de caráter maior, mas uma política menor. Essa é a potência dessas imagens, o político articula-se ao privado, é uma política do micro, um devir minoritário, compondo mais uma vez com Deleuze (2003). Esse devir menor vai ser produzido por minorias, que estão à margem dos sistemas constituídos. Jéssica e Hermila, exploradas por um ambiente repressor, carregam a força do menor e vão buscar linhas de fuga na errância, na busca por uma terra prometida, desconhecida e incerta, mas uma meta capaz de mover os sujeitos. Aqui trazemos novamente França (2003), que destaca essa esperança articulada à migração.

Esse é o novo cinema político, um cinema protagonizado pelos errantes desse início de século, um cinema povoado pelos desamparados do presente. O que se vê, nestas novas narrativas, são deslocamentos contínuos, um estado de nomadismo e de estrangeiridade que faz ressoar um desejo de futuro, de novos traçados de vida, de esperança. (FRANÇA, 2003, p.19)

Produtoras de sensações e de afetos, as imagens de *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* vão ter força por seus próprios atributos. O que falamos a respeito de devir dos personagens é possível pela intensidade constituída imageticamente, capaz de conter as potências da cor, do tempo, do espaço. A grande angular recorrente na direção do filme de Paulo Caldas articula em novas formas o visível e o invisível, carrega a imagem de outras pulsações. O céu amplo composto pelas imagens de Karim Aïnouz espalha-se pelo plano, marca-se pelas potências da cor, da luz e da vontade de ser feliz em Hermila. Serão maneiras de marcar um gesto produtor também pelo realizador, que já não considera o mundo como algo dado, a ser retratado pelas lentes da câmera. A busca dá-se, antes, por um apropriar-se do real, para fazer uma operação de esquadrinhamento e de invenção de possíveis. França destaca também essas potências da imagem do cinema, de ir além de



uma referência a um estado de coisas, de uma atitude simples de ilustrar, representar ou recortar uma realidade anterior e exterior à imagem – a questão será, antes, de uma operação para além do que está dado. “É essa a interferência, altamente eficaz, que a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes de sensações e de afetos” (FRANÇA, 2003, p.56). As sensações das imagens de *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* pensam outros lugares para os errantes do Sertão, apostam no devir menor para gestar acontecimentos que, mesmo de pequeno alcance, já carregam uma força estético-política.

### **Considerações finais**

Que potências têm as imagens desse cinema recente que analisamos? Os filmes carregam forças próprias e, vistos em conjunto, ressoam mutuamente. A relação com o território aparece em *Deserto Feliz*, que amplia o contato do sertão com outros universos, a partir de uma chave transnacional. A protagonista Jéssica, com o sertão dentro dela, vai perambular pelo mundo, de *Deserto Feliz*, na cidade de Petrolina, para Recife, e daí para Berlim. O sertão de Jéssica move-se sem fronteiras, transborda pelos espaços, na busca por uma terra prometida – ainda que incerta, ela não deixa de ser buscada. Desterritorialização e intensidade compõem as imagens do filme, que abre espaços para linhas de fuga e para crença no mundo.

Assim como falamos de um sertão de Jéssica, essa ideia de uma utopia individual tem ainda mais força em *O Céu de Suely*, também carregado de afetos e desejos. O sertão de Hermila também rompe isolamentos, mas isso acontece em um sentido mais amplo do que vemos em um filme como *Árido Movie*. Mais do que um movimento de cruzar referências, misturar universos, a força que move o filme de Karim Ainouz é o corpo desejante, que quer se libertar de um espaço repressor. A esperança tem força ainda, mas não é mais para apontar rumos para a sociedade, como na teleologia histórica que modula as imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – a questão é a busca por caminhos para Hermila, não numa postura individualista, mas numa política que se efetiva no micro, na exploração da força das minorias. Apontamos, tanto para *O Céu de Suely* quanto para *Deserto Feliz*, que há a preocupação com uma micropolítica do desejo. Os tempos pós-utópicos não implicam aqui despolitizações, mas novas formas de modular o político.

Que imagens esse novo cinema nordestino inventa para o sertão? São imagens múltiplas, tensionadas constantemente, complexas e revestidas de problemáticas próprias ao processo de pensamento com imagens. Voltar a câmera para um universo é um ato



produtor, que vai além da reprodução – por isso, a noção de invenção que sempre destacamos é tão importante para articular reflexões sobre esse cinema. Filmar é invenção de olhar, articulação do visível com o dizível, exploração do sensível. Imersão em sensorialidades, os filmes pulsam sentidos e têm implicações éticas, estéticas e políticas, ligadas ao estar no mundo e à medida de crença nos possíveis dos sonhos, dos desejos e dos deslocamentos.

### Referências bibliográficas

AÏNOUZ, Karim. **A política do corpo e o corpo político - o cinema de Karim Aïnouz**. Entrevista à revista Cinética. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim\\_ainouz.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf)

AÏNOUZ, Karim. **De Berlim para Veneza: "O céu de Suely", novo filme de Karim Aïnouz**. Entrevista a Deutsche Welle, 18.08.2006. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2139989,00.html>

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

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

\_\_\_\_\_. **Controle e devir**. In: Deleuze, G. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo, Ed.34, 1992

\_\_\_\_\_. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003

EDUARDO, Cléber. **Ficar e partir: um sentimento em um plano**. Revista Cinética, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/desertofeliz.htm>

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

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

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

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

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993

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

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

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