

Nem oito nem oitenta:
O Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada.

Carlos Adriano F. de Lima

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História.

Marc Ferro

Nosso objetivo nesse trabalho é traçar um panorama da produção cinematográfica nacional no período compreendido como *cinema da retomada* (1992-2003) com ênfase nos filmes que têm o nordeste como representação. Entretanto, se faz necessário compreender que é considerado por grande parte da crítica e do público como cinema da Retomada todos os filmes produzidos no Brasil com o advento das leis Rouanet e de Incentivo a cultura. Considerado como “marco zero” temos *Carlota Joaquina* (1995) dirigido pela então estreante em longas-metragens Carla Camurati, o “precursor da Retomada” recebe esse título mais pelo retorno do público aos cinemas do que por qualquer outro fator. A importância desse filme para esse momento está no fato que depois de uma década de ocaso o relativo sucesso de crítica e grande apoio do público torna as produções que compartilham desse modelo factíveis.

Os filmes produzidos no período não seguem um eixo temático. Encontramos desde comédias, filmes históricos e dramas encontramos as mais variadas produções. As produções são marcadas pela diversidade, característica considerada por muitos como bastante positiva por refletir em certos aspectos nosso próprio olhar da sociedade. Nesse ínterim, um espaço geográfico muito específico (para outros nem tanto) quanto o nordeste representado nesse período, não poderia ser diferente. Por isso o mesmo nos parece tão paradoxal. Contudo, certas categorias ainda estão presentes, em especial dois espaços. O primeiro que torna o Nordeste reconhecido como um lugar paradisíaco (litoral), enquanto, o segundo e conflitante onde esse mesmo local é também fonte de miséria e hostilidade (sertão) essas atribuições “espaciais” terminam criando no cinema um determinismo geográfico e social. Em alguns casos, os filmes criam arquétipos de personagens que se tornam tão ou mais marcantes como definidores da região como a própria geografia representada na película.

Essas tentativas de reprodução de uma região tão plural terminam simplificando uma realidade cada vez mais multifacetada. Em alguns casos remetem a simplificações e reducionismos. Hoje cada vez mais é válido falar em nordeste(s). Contudo, isso não significa que devemos ignorar essas representações, muito ao contrário. Afinal, o nordeste do cinema nos informa sobre como somos vistos, representados e como nos representamos.

Dividiremos nossa análise a partir de dois modelos que o cinema insiste em representar o nordeste: o sertão e o litoral. Entretanto, não ficaremos apenas nessas duas categorias espaço-geográfico. Será objeto de nossa análise uma nova categoria em que as cidades nordestinas em especial as grandes cidades são cada vez mais urbanas, violentas e desencantadas, quase uma espécie de resposta ao outro modelo de se fazer cinema.

No cinema nacional existem dois sertões. Ambos possuem características em comuns tais como: calor claudicante que parece ultrapassar a película potencializados pelo uso de filtros e recursos cinematográficos que ampliam essa sensação ou na superexposição da película. O cinema nos faz pensar que, “*O sertão do nosso imaginário é do cacto, da terra rachada pela seca, do sol causticante.*” (ORICCHIO, 2006:131). As pessoas com expressões fortes, fotografadas numa analogia ao próprio solo que tem o sofrimento marcado em sua face, assim como o solo, ambos transtornados pelos anos de fome e seca. Essas são geralmente as imagens sínteses da representação do sertão nordestino, notadamente marcados pelas secas, numa simplificação da geografia da região que equaciona esse espaço como “Nordeste”. Pois bem, esse “Nordeste” é representado em dois momentos distintos da história do cinema no Brasil. Primeiro, no cinema novo quando:

A favela e o sertão são dois dos cenários utilizados pelo cinema novo. A escolha remete a possibilidade de análise ou uma espécie de “laboratório sociológico no qual seriam observáveis, in vitro e in vivo, as contradições que organizam o funcionamento do país.” (ORICCHIO, 2006:212).

Podemos observar que essa leitura da região está vinculada a uma profunda crítica política o que não será uma constante no cinema da retomada. O cinema era visto na década de 1960 como mobilizador social para o processo revolucionário por dois dos mais importantes cinemanovistas: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra que conduziram filmes com uma clara mensagem libertária. Nesse período, para o cinema novo, nordeste era o lugar de conflito e dessa forma seria a mais apropriada das representações das dificuldades impostas à sociedade. Podemos notar essa mensagem presente em três dos

principais filmes do período que se passam justamente nesse espaço: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Os fuzis* (1964) e *Vidas Secas* (1963).

Nossa proposta, todavia vem na análise da representação desse espaço na Retomada. Sobre o Cinema Novo e o Nordeste, tendo o sertão ênfase especial, os trabalhos de Paulo Emílio Salles, João Carlos Avellar e Jean-Claude Bernadet são produções consideradas “clássicas”, mesmo que o Nordeste em si não tenha sido o foco principal de nenhum dos textos, além dos escritos do Glauber Rocha como *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

Antes de nos determos nessa representação do sertão uma questão que não deixa de ser pertinente é sobre o “fim da retomada”. Afinal, algo não pode retornar continuamente como diz Orichio (2006) que defende o fim da retomada com *Cidade de Deus* (2003), e em nosso trabalho também precisamos fazer um recorte possibilitando assim a análise dos filmes produzidos.

Não é proposta desse trabalho discutir em que momento termina a “retomada”, mas utilizar alguns dos filmes que tem a temática do nordeste como mote principal seguindo essa produção realizada na década de 90 e início do século XXI. Afinal,

Muitos criticam esse batismo, que seria apenas um rótulo da mídia, ou mesmo um eco dos velhos vícios de profissionais do cinema brasileiro, sempre inclinados a dar prioridade ao setor da produção em detrimento de outros pilares da indústria audiovisual (a distribuição e a exibição, sem os quais o filme não chegam ao público). (BUTCHER, 2005:14)

O que nos interessa, são os filmes produzidos nesse período que tem o nordeste como cenário ou foco. Contudo nosso recorte segue até 2007 com o lançamento de *Baixio das Bestas* do diretor Cláudio Assis. Observamos com raras exceções que esse material segue basicamente três linhas. A primeira é o sertão como um dos elementos principais da narrativa (seja enquanto espaço para a história seja como um personagem com tempo em cena maior do que qualquer outro personagem), a segunda é o litoral e sua plasticidade transformada em propaganda turística. Essas duas dimensões possuem o incauto nordestino e a terceira um novo nordeste com uma dimensão crítica diferente das anteriores. Mesmo que possa parecer uma espécie de “novo cinema novo” esse “novo cinema” não tem como preocupação principal uma vinculação política mais a construção e às vezes até mesmo de uma desconstrução de uma identidade. Independente dessa divisão teórica esse cinema atual não é visto de maneira favorável pelos defensores do cinema novo. Falta a crítica política e social que mobilizam as produções dos diretores citados anteriormente: Glauber Rocha, Joaquim

Pedro de Andrade e Ruy Guerra, para citar apenas os nomes mais famosos desse engajamento ideológico. Essa leitura não poderia ser mais inadequada e por que não dizer anacrônica. Vivemos um período totalmente distinto tanto do ponto de vista político, econômico quanto ideológico. Como falar a uma nação sobre opressão e processos revolucionários para uma população que está desacreditada, diríamos mesmo desencantada. Ainda mais no início dos anos 1990 quando os ecos do neo-liberalismo começava a mostrar seus resultados. Em especial no Brasil onde as artes, teatro e cinema de forma mais forte sofreram com o descaso do Estado. Essa é apenas uma das discussões para uma questão tão complexa.

Talvez a grande vantagem da produção cinematográfica atual sobre o nordeste tenha sido justamente a diversidade. Afinal, temáticas e abordagens diversas fizeram nosso sertão menos sofrido e feliz. Mesmo que isso tenha recebido a adjetivação de coméstica, que não deixa de ser uma leitura válida, mas que precisa ser relativizada.

Pensemos por exemplo, no nordeste multicolorido que remete aos cordéis, festas de interior e recordações de um passado que se torna cada vez mais distante em um mundo globalizado e individualizado. Algo inconcebível no cinema novo. Seria escapismo fugaz e frívolo. Talvez não o deixe de ser. Seguindo a máxima americana cinema é *That's Entertainment*. Gostaríamos de dizer que cinema é entretenimento também não precisa claro ser apenas isso. Pensemos no caso de três filmes que formam uma trilogia aparentemente não proposital: *O auto da compadecida* (2000), *Lisbela e o prisioneiro* (2002) e *O coronel e o lobisomem* (2004). Tendo como responsáveis diretos e indiretos a mesma equipe esses filmes nos apresentam um nordeste feliz, festivo e em alguns momentos utópico. Um lugar que se recorda com saudade na velhice, uma espécie de reino do desejado.

João Grilo e Chicó personagens do filme *O Auto da Compadecida* (2000) nos fazem esquecer aquele sertão árido e paupérrimo, com sua alegria e “sabedoria” nas dificuldades cotidianas para conseguir o que comer. Isso sem falar que ao rir das desventuras dos personagens ante os opressores (leia-se detentores de posses) e suas artimanhas, terminamos não levando tão a sério os elementos de subordinação presentes nessa relação desigual. Isso pode ser analisado como um reintegrador de um sistema injusto. A violência simbólica tão em voga nos escritos de Bordieu e dos culturalistas se não for observado outros elementos da película. Afinal, nesse mesmo filme temos a tentativa de “castigo” divino aos envolvidos nas maldades com os oprimidos, mesmo que o popular jeitinho Brasileiro de que tanto fala o antropólogo Roberto da Matta apareça de forma tão latente. Leléu, o herói de *Lisbela e o Prisioneiro*(2002) segue o mesmo caminho. Fazendo de suas andanças pelo sertão palco para

conquista de senhoras casadas e vendas de produtos milagrosos. A esperteza do João Grilo dos cordéis e cinematográfico está presente nesse personagem e suas desventuras pelo sertão nos fazem lembrar velhos “causos” contatos por pessoas que possuam algum contato com esse sertão mítico.

Já *O coronel e o lobisomem* (2004) apela para o fantástico, outra categoria bastante presente nos cordéis, como os de Leandro Gomes de Barros. O sobrenatural também está presente em *O auto da compadecida* (2000) quando os principais personagens morrem e vão para o julgamento no purgatório. Interessante notar esse mesmo purgatório que remete as romarias também está presente em outro filme do período *Deus é Brasileiro* (2003).

Seguindo essa linha de comédia com toques sobrenaturais *Deus é Brasileiro* (2003) apela para os velhos clichês do cinema norte-americano. O rapaz desonesto, mas simpático com ditos populares na ponta da língua, remete-nos no primeiro momento ao personagem Randulfo de *Cinema, Aspirinas e Urubu*, mais a analogia acaba por aí que também encontra a redenção no final. Outra versão do João Grilo dos cordéis. Em sua abertura o filme apresenta um nordeste devoto e em seu sincretismo relembramos o auto da compadecida nas cenas que antecedem o julgamento. Temos um Nordeste que em suas romarias uma espécie de cristianismo medieval em sua relação com a fé. Tão forte que Deus em pessoa decide aparecer nessa região.

Esse nordeste “litoral-sertão” do filme é um mero ornamento para uma história simpática com o clássico final feliz. Entretanto, devemos nos deter nessa “cosmética”. As imagens do filme lembram uma espécie de cartão-postal em movimento. Panorâmicas das belas praias e *travellings* de praias que nos revelam áreas belíssimas. Um nordeste praia para turista ver e sonhar. Nada tão evidente quanto *Bela Donna* (1998) que mais parece uma grande peça publicitária e que muito difere do livro que lhe deu origem *Riacho Doce*.

Esse nordeste paradisíaco não está presente em *Eu tu eles* (2000), comédia baseada em fatos reais da mulher que tinha três maridos no sertão do Ceará. Mesmo que o diretor defenda a universalidade da história não deixa de ser curioso ver um nordeste considerado machista e que em alguns pontos ainda conserva valores considerados cada vez mais arcaicos. O fato de a mesma ser bóia-fria não é tratado como algo relevante mais no revela muito sobre a exploração das pessoas na região mesmo que tal discussão nunca seja tornada central na narrativa o que seria pouco provável de ocorrer se essa obra fosse realizada durante o Cinema Novo.

Esse nordeste mais “realista” também está presente em *Central do Brasil* (1998) faz uma clara oposição aos conceitos de cidade / sertão. Afinal, na maioria dos filmes, cidade é um espaço físico em sua grande parte distinto do Nordeste. A metrópole nesse filme é má e cruel enquanto o sertão é o lugar de pessoas afáveis e humildes. Esse sertão nos é muito mais agradável de ver seja pela fotografia de Walter Carvalho ou pelos simpáticos moradores. Naturalmente, essa leitura não agradou a todos e vem recebendo as mais variadas críticas independente dos prêmios e aspectos técnicos. Contudo, devemos observar que o filme é a intervenção (olhar) do outro sobre uma realidade que vai sendo descoberta a medida que se produz o filme. Independente das críticas negativas o filme tem inegáveis qualidades estéticas e artísticas tornando-se um dos mais importantes da retomada. Esse nordeste dos sonhos é o palco de saída em *O caminho das nuvens* (2003) que fala de uma família que decide ir da Paraíba ao Rio de Janeiro atrás do sonhado emprego de “mil reais”. Ao contrário de *Central do Brasil* (1998), o filme chega a parecer uma saga, uma espécie de busca pelo Graal, na epopéia de cruzar mais de 2000 km de bicicleta. Mesmo com cenas dramáticas o caráter cômico se sobressai na película. As cenas finais no Rio de Janeiro mostram o desengano e complexidade dessa relação cidade / trabalho.

Contudo, nenhum outro gênero é mais forte no imaginário cinematográfico das pessoas sobre o nordeste que o cangaço. *Corisco e Dadá* (1996) e *O cangaceiro* (1997) são lançados quase ao mesmo tempo. O primeiro uma biografia do casal de cangaceiros homônimos que pertenciam ao grupo de Lampião e que sofrem com o fim do cangaço as duras perseguições da polícia. Já *O cangaceiro* (1997) é uma tentativa de reproduzir os filmes da época da Vera Cruz em que o sertão é muito mais parecido com o oeste americano, como podemos observar na leitura de Durval Muniz (2001) do filme original, mas que pode ser facilmente aplicado ao seu *remake*,

É o nordeste visto a partir da estética do *western*, estética voltada para mostrar o distanciamento entre estes dois pólos da sociedade americana: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial, e o da barbárie, representado pelo Oeste. (ALBUQUERQUE, 2001:268).

Poderíamos supor por esses dois exemplos, que o cangaço na retomada seria apenas o clichê. A reiteração de modelos. Não é tão simples. Enquanto alguns cineastas apenas repetem modelos, outros inovam e reinventam o nordeste como *Baile Perfumado* (1997). Esteticamente o filme faz o que seria considerado em um primeiro momento “impossível” no imaginário cinematográfico. Um sertão com vegetação abundante, fotografado priorizando

esse verde em contraste com um límpido céu azul. Esse sertão montado na película tem um dos personagens mais famosos da região (Lampião) retratado como um homem de gostos refinados e sofisticados que continua implacável mais que em muito difere do que estamos acostumados a ver no cinema. A trilha sonora mostra uma vitalidade e contemporaneidade que nos faz esquecer do sertão individualizado e começarmos a pensar em “sertões”. Onde podemos entender que não existe um, mais vários, numa elucubração típica da pós-modernidade. Esse filme que originalmente é uma biografia do Libanês Benjamin Abrahão se torna um libelo, espécie de manifesto cinematográfico sobre um outro sertão tão diferente dos filmes citados anteriormente. Esse sinal do(s) nordeste(s) ultrapassa o sertão e chegam às cidades nordestinas. Mas isso não torna o filme isento de críticas. Alguns críticos vêem nessa obra uma estética (ou cosmética como defende a crítica Ivana Bentes) que simplificam o nordeste. Independente da leitura esse filme se torna crucial para a leitura e representação posterior do nordeste cinematográfico. Dois filmes na retomada tratam disso, mudando o cenário para os grandes centros.

O primeiro é o conturbado *Amarelo manga* (2002) visto por muitos como uma leitura às vezes esquizofrênica de Recife e da sociedade contemporânea enquanto para outros um retrato sem artifícios de uma sociedade cada vez mais obscura e degradada moralmente. Os personagens não são bonitos, bons ou falam com sotaque estranho. São “normais” numa leitura em que o consideramos normal é no mínimo digno de uma leitura psicologizante. Efeito parecido ocorre também em *Cidade Baixa* (2004). Afinal, a Salvador dos carnavais e do misticismo que nos habituamos a ver nos cinemas e campanhas publicitárias, dá lugar a uma cidade suja, urbana e perigosa mais próxima da nossa realidade e do que seja uma metrópole. Surpreende a demora nessa leitura das capitais do nordeste. Mesmo que a mensagem seja “universal” (a história não sofreria grandes diferenças narrativas se fossem localizadas em qualquer outra região). Não podemos esquecer que esses dois filmes, têm sua equipe técnica formada por pessoas da região em que o filme é gravado, o que talvez explique a sensação de inquietação de quem assiste essas películas e conhece essas cidades ou qualquer cidade com problemas que se tornam cada vez mais “universais”.

Mesmo não seguindo essa linha de desconstrução, *Abril despedaçado* (2001) que pode ser simplificado como uma história de vingança (ou seja, universal), nos relembra as desigualdades no sertão. O que poderia remeter a uma espécie de retomada ao cinema novo. A analogia acaba por aí. A bolandeira que assim como a canga do curta metragem *A canga* (?) são elementos de opressão, simbolicamente lembrando a servidão dos homens ante uma

região ríspida que enlouquece homens e fazem mulheres e crianças sofrerem. Afinal, o sofrimento aqui tem dimensões épicas que mais lembram as tragédias gregas que a possibilidade de revolução que seria a abordagem proposta pelo cinema novo.

O que podemos concluir? Primeiro, que não existe um nordeste no cinema, mais nordeste(s). Que esses nordestes são leituras de uma realidade sem, entretanto ser “a realidade”. Que “A representação não é a cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (PESAVENTO, 2005:25). Que o litoral e o sertão representado nesses filmes são simulacros de um espaço cada vez mais complexo. Que não podemos exigir dos filmes produzidos nos anos 1990 um caráter revolucionário e dialético tão em voga nos anos 60 comum nas produções do cinema novo. Ao fazermos isso estamos deixando de lado o momento histórico em que a película é produzida e as escolhas de quem as produzem. Afinal, o cinema novo era a tentativa de um elemento de denúncia, crítica e mobilização social mesmo que em alguns casos os resultados nunca tenham sido os desejados. E que isso não torna as produções contemporâneas melhores ou piores. Apenas com preocupações diferentes.

É notória a pouca influência do cinema novo entre as camadas populares. Os filmes sempre “falam” a um público muito específico. Isso que foi motivo de críticas por muito tempo deve ser contextualizado para não cairmos em simplificações. Mesmo sua leitura sociológica da história o cinema novo não se tornou isento de críticas e é lembrado que consciente ou não terminou por reiterar arquétipos sobre o nordeste.

Cabe-nos tentar compreender até que ponto essas relações entre representação e região se interpenetram, hora se confirmando ou rejeitando, mas que independente das discussões teórico-metodológicas de serem no campo do simbólico ou do real são história. Uma história viva e inquietante como a história do próprio nordeste.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do Sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro hoje*. Publifolha, São Paulo: 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SALLES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ?.