

SOCIOLOGIA E FILME

Dois curtas e o sertão no Cinema Brasileiro contemporâneo

Márcia Vanessa Malcher dos Santos³

RESUMO

O sertão se tornou no cinema brasileiro, assim como na literatura, um eixo para problematizar a questão social no país. Objetivamos traçar um percurso histórico relacionado à função social da representação do sertão no cinema nacional, em diálogo com a literatura, para refletir sobre as novas dinâmicas e olhares que envolvem o sertão contemporâneo a partir da análise de dois curtas-metragens, *Muro* (2009) e *Ensolarado* (2010). Acredita-se que ambos os filmes, os quais através de diferentes linguagens se referem a um imaginário que persiste no contexto atual, trazem elementos reveladores para pensar o lugar do sertão no cinema brasileiro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Sertão. Cinema. Cinema Brasileiro. Muro. Ensolarado.

Two short films and the *sertão* in Brazilian Cinema

ABSTRACT

The *sertão* became in Brazilian cinema, as in the literature, a shaft to discuss social issues in the country. We aim to draw a historical way related of the representation of the *sertão's* social function in national cinema, in dialogue with the literature, to reflect about the new dynamics and looks involving the contemporary *sertão* from the analysis of two short films, *Muro* (2009) and *Ensolarado* (2010). We believe that both films, through different languages mentions a persistent imaginary even nowadays, bringing elements to think the place of *sertão* in the currently brasilian cinema.

KEYWORDS: Sertão. Cinema. Brazilian Cinema. Muro. Ensolarado.

1. Introdução

Sertão é palavra assim desencontrada que anseia superar a si própria. Falar do sertão é falar do que não se sabe, como disse Guimarães Rosa, em *Grande Sertão*. As veredas são inúmeras. No Brasil, o cinema lançou-se a esse desafio em diversos momentos, tornando o sertão um eixo mesmo do cinema brasileiro, lugar privilegiado para se falar do país. A trilogia (de 1963/64) composta pelos

³ Mestranda em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); bolsista CAPES/Reuni.

filmes *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra) demonstrou o momento mais adensado do Cinema Novo no início dos anos 1960 e buscou no sertão transfigurar a força política e estética necessária a uma transformação histórica ou revolucionária, que, acreditava-se possível e palpável.

Frente à negação ao desenvolvimentismo elitista, os cinemanovistas traçavam caminhos rumo ao sertão para buscar no homem do povo a força necessária para desenvolver o país. Eles defendiam que no povo-nação se encontrava o verdadeiro motor-gerador de um país que deveria se construir por si. O golpe civil-militar veio, por fim, desfazer essa ‘profecia da esperança’ e ditou o tão ansiado desenvolvimento de forma conservadora, uma verdadeira profecia do desencanto.

O fato é que o Cinema Novo, assim como afirma Willi Bolle ao falar de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa “nomeiam o sertão, dão-lhe voz e fala” (2004, p. 47) em sintonia tanto com o momento histórico/social da cultura engajada dos anos 1960, como com a nossa tradição literária. Nesse sentido é que Glauber Rocha transforma o sertão em um verdadeiro ‘microcosmo da nação’ (XAVIER, 1983, p. 160). É quando o sertão passa a ser fortemente marcado no cinema por uma perspectiva alegórica, que encarna no espaço e na representação do sertanejo uma alegoria do país e da revolução.

Depois de um período de *quasi-morte* do cinema nacional, golpe desferido ironicamente pelo primeiro governo eleito democraticamente no país, do presidente Fernando Collor de Mello, o sertão volta à cena junto com o aquecimento da produção cinematográfica no país a partir de 1995. O que ficou conhecido por Retomada do Cinema Brasileiro, que envolveu uma série de incentivos ligados basicamente à iniciativa privada, reavivou um sertão agora tingido por uma aura por vezes otimista, com uma curiosidade apaixonada, por vezes nostálgica. Filme emblemático desse movimento de (auto)reconhecimento foi *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Os tempos são outros: o cinema se profissionalizou e entrou de vez em um mercado tingido pela globalização e pelo neoliberalismo. Grandes produções vinculadas à televisão e às *majors* passam a ser lançadas rotineiramente. O entusiasmo mercadológico da ‘indústria cultural’ brasileira cresce em relação ao cinema que apreende de forma eficaz a gramática de sucesso do filme americano, ao passo mesmo que as salas de exibição se tornam mais restritas: enclausuradas nos *shoppings centers* no sistema *multiplex*.

Em um momento marcado pelo capitalismo tardio ou avançado, o Brasil do governo Dilma/Lula se vê enredado em novas formas políticas e ideológicas. Se não é mais subdesenvolvido, tampouco é desenvolvido; se não é mais colonizado, no sentido estrito, tampouco é livre das determinações internacionais. O capitalismo aqui se desdobrou em uma “acumulação truncada e uma sociedade desigualitária sem remissão” (OLIVEIRA, 2003, p.150).

2. Sertão e as tonalidades contemporâneas: o sol e o muro

O cinema brasileiro recente está imerso nesse estado e lugar político, histórico e social. O sertão – considerado por muitos – como tema ultrapassado, no entanto, não perde a textura. Mesmo em tempos de pós-modernidade⁴ e de valorização extrema do presente, o sertão se revela como um tema/símbolo da formação histórico-social brasileira (correlacionada à busca de uma identidade ou ainda a exposição de uma fratura social e econômica). Igualmente, o passado modernista do nosso cinema ecoa irremediavelmente no presente, inclusive como negação, e muitas vezes como interpelação de um repertório nacional que incita o realizador a acertar as contas com o sertão. (XAVIER apud SARAIVA, 2013).

Vale ressaltar que atualmente também participam do novo mercado cinematográfico brasileiro e disputam investimentos, cineastas que mantêm certo resquício do que foi a política de autor do cinema novo. Filmes produzidos a partir do nordeste que reavivam o sertão, como *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2007), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes; Karim Ainouz, 2009) são exemplares desse cenário.

Esse cinema contemporâneo também procura se lançar no sertão em termos de imaginário como o fez Guimarães Rosa e Glauber Rocha, só que de maneira diversa. Diferentemente da totalização política presente em Glauber, é um cinema afinado a outro aspecto, de certa forma, negligenciado pelos cinemanovistas e presente em Guimarães Rosa: para além do ‘sertão é o mundo’, a percepção de que o sertão está dentro da gente, é algo que faz parte e participa da subjetividade. Busca, assim, uma narrativa mais rasteira e mais afinada ao ambiente doméstico e aos conflitos pessoais.

Os curtas *Ensolarado* (Ricardo Tagino, 2010) e *Muro* (Bruno Bezerra, 2009) são uma pequena amostra de que o sertão – através de diferentes linguagens e estilos- continua a se reinventar e esboça parte de um cinema que não abre mão da qualidade. Ainda que a totalização não seja a busca e o anseio – o que revela no âmbito estético uma condensação que é histórica e social – a atenção dada à subjetividade e aos afetos não enclausura e imobiliza esses filmes em uma perspectiva de afastamento da realidade concreta. Isso porque o sertão pulsa na tela e ainda fala para além de si

⁴ O chamado pós-modernismo, tanto como expressão filosófica do final dos anos 1960 ou tido como mediação da lógica cultural no capitalismo tardio (JAMESON, 1996) enfatiza as identidades particulares, tais como sexo, raça, etnia, sexualidade, suas opressões e lutas distintas, particulares e variadas, e prega o fim da Era Moderna. Recusam assim uma identidade social comum e toda visão política “totalizante” que possa ter um valor “universalista”.

mesmo, só que agora visto mais de perto e com a limitação ou possibilidades abertas a partir desse olhar.

Ambos, sem dúvida, condensam um universo no espaço-tempo de um curta-metragem. *Ensolarado* conta a história da pequena menina, Lena, que está prestes a ser levada do interior do sertão por um amigo da família, para estudar na cidade. Ali, a menina que “não gosta de ir pro rio nem pro mato” – que não é como as outras crianças - vive com as duas mãos encobrindo o rosto para se proteger do sol. Na fotografia saturada do filme, a luz que cega a menina é a mesma que cega a câmera que a acompanha, corre com ela, coloca-se em seu lugar ao encarar o sol, percebe-a no dia de sua despedida.

A família não quer ver partir, mas a partida é necessária para que ela estude. E esse ambiente do qual Lena se recusa a sair é mostrado pela sensibilidade: as mãos da mãe moldando as placas de argila, a avó tentando colocar a linha na agulha, a tartaruga, bicho de estimação de Lena, a rezadeira, a poeira na estrada, os meninos no rio, o pai tocando violão e cantando com a menina. Esses recortes do cotidiano acabam se tornando recortes de vida, da vida de Lena e daquele ambiente marcado pela falta de recursos, mas repleto de afeto. Ao catar feijões ela repete “não quero, não vou”.

O curta fala exatamente dessa dificuldade em se desvencilhar de um lugar que sintetiza preenchimento e falta. O universo afetivo de Lena, enquanto criança, percebe o que ali lhe sobra, enquanto os pais percebem o que ali lhe falta. A poeira deixada pelo caminhão ao se distanciar encobre também essa realidade quase esquecida, porém viva. Lena traça o caminho feito por muitos outros *agregados* (de ontem e hoje), termo que designa aquele que “vive de *favor* no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviços” (SCHWARZ, 1997, p. 19). O que, como ressalta Roberto Schwarz, é um traço da própria formação histórica da sociabilidade brasileira, marcada por um conjugação anacrônica de anseios progressistas e valores tradicionais⁵. Lena antecipa o inconformismo diante desta condição no dia de sua partida. A menina que não quer clarear as vistas, a quem o sol insistentemente incomoda, que buscava a todo instante a sombra, o quarto escuro, encontra no óculos trazido pelo homem que a leva para a cidade, o alívio contra o sol, e sorri. A descoberta do óculos faz supor uma possibilidade de superação do enclausuramento resultante das condições objetivas, das adversidades educacionais, materiais. Lena está de frente para o sol que

⁵ Schwarz (1997) analisa o livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, cuja narrativa sintonizou esse anacronismo no século XIX quando o país que aspirava a civilização e o progresso (tomar parte da racionalidade burguesa) convivia com o mandonismo e a dependência pessoal, formas de sociabilidade típicas do Brasil tradicional, legadas por uma sociedade fortemente constituída pelo escravismo. A questão presente no romance machadiano e na análise de Schwarz se refere ao seguinte questionamento: “como ser moderno e civilizado dentro das condições geradas pelo escravismo?” (p. 19).

estoura na tela com o óculos no rosto. Da despedida do universo afetivo do sertão (na qual é filha, neta) ao despertar do novo mundo de Lena na cidade (no qual será agregada) *Ensolarado* demonstra toda a dureza e a poesia desse caminho marcado tanto pela procura de superação como pela saudade.

O sofrimento imposto pela desigualdade, cujo incômodo é incessante na figura do sol no curta de Ricardo Tagino, encontra correspondência na falta de ar de *Muro*. O curta do pernambucano Bruno Bezerra, mais conhecido como Tião, traz uma linguagem experimental que foge ao cinema clássico (preponderante no cinema atual). Poderíamos mesmo dizer que o curta se alia a uma visão alegórica. Os copos que dançam em conformidade com as pernas que dançam presas ao chão fazem menção a uma percepção onírica, surreal. Uma senhora idosa diz ‘copos não dançam’ e dessa forma, o estalo de um deles que cai e se estilhaça, leva-nos ao ‘mundo real’ ou à tentativa de respiração de uma mulher enterrada, apenas com o rosto do lado de fora da terra e um vestido branco posto sob o chão (o mesmo que na sequência anterior estava pendurado no teto). *Muro* questiona, assim, o quão surreal pode ser a realidade, ou então o quão real pode ser o surreal. “[...] no centro do sertão, o que é doidera às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo”, bem disse Guimarães Rosa (1985, p. 266).

Na narrativa, fortemente marcada pela montagem, vemos a projeção ao ar livre no interior do sertão da viagem do homem à lua, ao passo em que a corrida das crianças que prendem o ar e dos adultos que seguram pedras são alternadas. Um homem deitado ao chão diz em voz grave enquanto uma multidão de homens de terno desfalece aos poucos: “Eles andam. Não conseguem respirar. Eles precisam chegar num lugar que possam respirar. Mas lá não tem vaga pra todos”. É esse mesmo personagem-narrador que em outro momento diz: “Era uma vez um homem que de tanto pensar, considerar, ponderar, caiu”. Assim como a menina que havia apostado correr sem respirar e levou a aposta a sério, não conseguiu terminar o percurso.

A corrida da qual o curta se refere trata de uma corrida que é social, uma corrida dos *de baixo* rumo a um lugar no qual não há vagas para todos. Rumo a um lugar que é barbárie. O sertão e sua rudeza também se relacionam a essa metáfora: a mulher enterrada e punida pelos homens e a menina que desfalece sem ar (enquanto os meninos trapaceiam) – expondo uma opressão latente de gênero – são a representação contundente da queda e do sofrimento. Em um momento no qual o Brasil vive uma verdadeira corrida para tomar parte dos assentos de decisão internacional, o curta ressignifica o ideário de progresso. E nesse contexto também estão os intelectuais/ cineastas /artistas. Tanto aqueles que buscam pensar o país em suas contradições e se encontram dilacerados, como aqueles que encontram conforto numa posição burocrática intelectual e institucional (os quais hoje são maioria). “Era uma vez um homem que de tanto pensar, considerar, ponderar, caiu”.

3. Do íntimo ao social: o sertão ainda pulsa

O sertão como um universo imaginário buscado tanto pela literatura como pelo cinema brasileiro condensa um caminho prolífero traçado pela ficção nacional para pensar o país e suas contradições. O Cinema Novo nos anos 1960 (o qual, por sua vez, ecoava uma tradição literária) conferiu ao ‘universo do couro’ uma perspectiva política que envolvia uma discussão latente à época da função social da arte em geral, e do cinema em particular. Prevalencia a ideia de que o sertanejo trazia em si a representação da força do povo genuíno do interior do país capaz de tomar as rédeas do desenvolvimento, controlado pelo imperialismo e pelo latifúndio. No entanto, a modernização consolidada pelo regime autoritário fez fluir a ‘indústria cultural’ no país e com ela a modernização, especialização tanto do cinema-mercado como do intelectual, cineasta.

Os anos 1990 representaram para o cinema brasileiro uma ida da quase paralisia ao entusiasmo da Retomada. À medida que o cinema brasileiro cresce quantitativamente e recebe apoio financeiro via leis de incentivo, toma parte do mercado internacional cinematográfico. Nesse contexto, os cineastas da Retomada buscam se reconectar com a tradição cinemanovista e voltam novamente o seu olhar para o sertão. No entanto, esse reavivamento demonstrou, de maneira geral, um sertão apregoado ao universo doméstico, aos anseios individuais, distinto e destituído da potencialidade de generalização do sertão próprio ao Cinema Novo.

No entanto, ao pensar sobre os filmes do cinema contemporâneo brasileiro que procura revelar esse sertão intimista, acreditamos que se faz necessário considerar essa determinação como um dado ao mesmo tempo estético e extra-estético, decantado na concepção política, econômica e histórica atual – e a partir daí, pensar as potencialidades que o sertão contemporâneo pode trazer à tona. No filme de Karim Aïnouz, *O Céu de Suely*, por exemplo, o sertão já não é ascético e isolado e revela em sua ‘contaminação’ (marcada pelo *technobrega*, pirataria, luzes de néon) um dado fundamental contemporâneo: a coexistência dos traços da modernidade (não cumprida) com o atraso (trabalho precário, prostituição, desemprego, pobreza), tal como o cabelo tingido da personagem Suely, a qual, por sua vez, vê desfeita a ilusão tanto da cidade máquina São Paulo (para onde ela migrou e não conseguiu se estabelecer) como da sua cidade natal Iguatu (na qual prevalece valores tradicionais os quais ela nega). E é a partir desse lugar, ou melhor, ‘entre-lugar’ que Suely anseia um céu, ou ainda, uma saída.

Da mesma forma, buscamos aqui na análise dos curtas-metragens *Ensolarado* e *Muro* essa potencialidade que se inscreve na representação do sertão pelo cinema contemporâneo brasileiro.

Acreditamos que ambos formam um quadro que aponta para um sertão crítico na atualidade, ao passo que revelam opções estéticas distintas. A câmera intimista que acompanha Lena em *Ensolarado* revela toda uma intimidade do sertão e do cotidiano de uma menina que enfrenta o drama de deixar esse universo afetivo na tentativa de superação de dificuldades materiais e exteriores. Ou seja, acreditamos que o olhar rasteiro não restringe o filme a um universo subjetivo, mas amplia esse mesmo olhar quando relacionado à problemática social mais ampla. Já em *Muro*, a experimentação abre possibilidades de estranhamento do real e revela um potencial crítico que se apregoa, para além do conteúdo, na própria forma do curta-metragem e transfigura esteticamente uma preocupação social, demonstrando a vivacidade da perspectiva alegórica (tida como emblemática no cinema de Glauber Rocha). Acredita-se que ambos os filmes conjugam um sertão pulsante e revelam que esse mesmo sertão ainda tem muito a ensinar tanto sobre um cinema crítico, como sobre a nossa formação e constituição social.

Referências

- BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. In: *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 47- 89.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista; O Onitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SARAIVA, Leandro. Da estética da fome à estética do lixo, da alegoria da esperança à do desengano. *Retrato do Brasil*. Nº 67. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, fevereiro de 2013, p. 30 – 33.
- SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Referência fílmica

- Ensolarado. Brasil, 2010, 15min. Dirigido por Ricardo Tagino.
- Muro. Brasil, 2009, 18min. Dirigido por Bruno Bezerra.