

# A ARIDEZ REVISITADA EM ÁRIDO MOVIE E CINEMA, ASPIRINA E URUBUS: REGIONALISMO ALÉM DA LITERATURA

THE DRYNESS REVISITED IN ÁRIDO MOVIE AND CINEMA, ASPIRIN AND VULTURES: REGIONALISM BEYOND LITERATURE

Ana Carolina Negrão Berli de Andrade<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nesse artigo, propomos uma análise da aridez, tendo como objeto de estudo as obras cinematográficas contemporâneas, produzidas após o Cinema da Retomada. Mais especificamente, analisamos, como exemplo das mudanças operadas na representação cinematográfica do sertão, os filmes *Árido Movie* (2008), de Lírio Ferreira, e *Cinema, aspirina e urubus* (2007), de Marcelos Gomes. Nossa hipótese é que a aridez, mais do que leimatív temático, é um operador de leitura presente em várias esferas, tempos e manifestações da cultura brasileira, a começar pela literatura. Nesse sentido, nossa análise, primeiramente, refaz o percurso diacrônico mantido entre a literatura regionalista de 30, o Cinema Novo e, por fim, as obras cinematográficas da contemporaneidade. Nosso objetivo é comprovar que a aridez, nosso corpus específico, seja na literatura, seja no cinema, é um mecanismo estruturador da forma, capaz de explicitar as relações profundas entre esta e o conteúdo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sertão; seca; regionalismo; *Árido Movie*; Cinema, aspirina e urubus.

**ABSTRACT:** This paper proposes an analysis of the dryness using as study object the contemporary cinematic works produced after the Cinema da Retomada movement. More specifically, it analyses, as example of the changes in the cinematographic representation of the backlands, the movies *Árido Movie* (2008), by Lírio Ferreira, and *Cinema Aspirin and Vultures*

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Brasil, com período sanduíche na Università degli Studi di Genova – Itália. Professora Temporária da Universidade Regional do Cariri – Brasil ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5848-3314>. E-mail: [nba.anacarolina@gmail.com](mailto:nba.anacarolina@gmail.com).

(2007), by Marcelo Gomes. The hypothesis presented is that the dryness is more than a thematic leitmotiv, being rather a reading operative present in many spheres, periods and manifestations of Brazilian culture, starting with literature. Thus, this analysis, first retraces the diachronic path kept between the regional literature of the 30s, the Cinema Novo movement, to arrive at the contemporary movies. This paper goal is therefore to show that the dryness, its specific corpus, be it in literature, be it in the cinema, is a structure molder mechanism capable of highlighting the deep relations between form and content.

**KEYWORDS:** Brazilian Backland; dryness; regionalism; Árido Movie; Cinema, aspirin and Vultures.

No caso específico das relações entre a literatura e a cinematografia da seca, apenas 46 anos separam a obra *Os retirantes*, de Patrocínio (1879), ponto de referência em relação à abordagem literária do ambiente sertanejo árido, e o início das produções cinematográficas que abarcam o sertão como espaço, ainda que não em sua aridez, como é o caso dos filmes sobre o cangaço *Filho sem mãe* (1925) e *Sangue de irmão* (1927) (VIEIRA, 2011, p.64).

O sertão, “revelado” por meio do cangaço e de suas figuras, viés que originou um gênero cinematográfico próprio, é nessas obras cenografia ou apenas se resume a conteúdo temático, caso do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que, apesar de se passar no sertão nordestino, teve como locação das filmagens o interior do estado de São Paulo (ANDRADE, 2008, p.39). O espaço sertanejo, especificado a partir do binômio sertão-árido, será ainda abordado no filme *O Canto do Mar* (1954), de Alberto Cavalcanti, que retrata a migração provocada pela seca.

No entanto, em um percurso semelhante ao da literatura, o sertão como estética só será elaborado alguns anos após a abordagem temática, a partir do movimento “Cinema Novo”, nos anos 60, que, tal qual regionalismo literário de 30, propunha uma nova abordagem desse espaço.

Desse modo, quando os jovens cineastas de meados de 1960 se proclamam representantes de um Cinema Novo, a seca, além de fazer parte do imaginário cultural popular, já foi discursivizada, em moldes parecidos, pelo

Regionalismo literário. Isso significa que, se na literatura a preocupação estética e social se dá entre as décadas de 20 e 30, é nos anos 60 que o cinema conhece um movimento semelhante, de procura pela brasilidade temática, estética e estrutural. Em suma, foi “com os filmes dos anos de 1960 que nosso cinema extravasou da literatura, indo além do que esta pretendia. O romance da década de 1930 trouxera uma novidade com relação ao primeiro e ao segundo Regionalismos: a denúncia social” (GALVÃO, 2004, p.384).

Em 1962, Glauber Rocha, a voz do Cinema Novo, sintetiza as aspirações do movimento em um manifesto (2004, p.50), cujas ideias são complementadas, em 1965, pelo famoso artigo sobre a “Estética da fome” (ROCHA, 2004, p.63). Neste, Rocha discute a necessidade de se procurar uma forma estética capaz de dar vazão aos elementos culturais e sociais do país, contrapondo a estética do movimento às estéticas estrangeiras, funcionais para as culturas às quais pertencem, mas não para a brasileira.

O Cinema Novo assume as próprias carências e a situação político-social do país como dados estilísticos, transformando-os, combinando-os de tal modo que esses elementos díspares assumem coesão estrutural e fator estético. A famosa frase que caracterizou o movimento, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, define a intenção dos cineastas que, mesmo com a defasagem tecnológica, a falta de uma indústria cinematográfica forte e de um público abundante, pretendiam não só vencer as limitações, como produzir filmes de rigor artístico. E, por abordar a realidade e ser notadamente um cinema de autor, isto é, filmes com a “assinatura” estilística de seus realizadores, na contramão do padrão usual estabelecido pelo cinema comercial de grande escala, o Cinema Novo foi associado à Nouvelle Vague francesa e ao Neorealismo italiano, nos quais a marca autoral e o apelo à realidade empírica também eram marcantes.

O manifesto glauberiano incita os jovens cineastas a denunciar a situação do Brasil e, simultaneamente, procurar formas de que essa situação seja sentida pelo “espectador, que entrou na sala escura para ver um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta forçá-lo não a ver, mas a participar do drama da seca” (2004, p.139, grifo nosso). Esta agressão só é possível porque a estrutura da obra reitera o tema, logo o discurso áspero assimila as características da seca, transpondo-na para o nível formal. Sobre a “Estética da fome”, Ismail Xavier afirma que o próprio nome do manifesto indica a sua chave de leitura:

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o cinema novo do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema (2007, p.13).

Apesar de o trecho citado tratar da temática da fome, acreditamos que ele também é pertinente às considerações feitas sobre a seca porque, além de fome e seca estarem eventualmente ligadas, tanto na realidade objetiva quanto nas representações artísticas, elas são figuras escolhidas que caracterizam um modo de representação estética, mais do que a representação temática de um contexto social específico.

Esta dupla preocupação – estética e social – aproxima, conforme mencionamos, o movimento literário chamado de Regionalismo e o movimento cinematográfico do Cinema Novo, pois entre eles há paralelismos semântico e estrutural, hipótese corroborada por Xavier que, na apresentação de Sertão Mar, diz que seu objetivo era “[...] tratar de forma mais incisiva uma questão central na experiência do cinema novo: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjectura dos anos 1960” (XAVIER, 2007, p.7).

Como exemplo das constatações mencionadas, citamos a obra literária *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e sua versão cinematográfica homônima, de Nelson Pereira dos Santos (1963), que, além de representarem com pertinência os movimentos aos quais pertenceram, o Regionalismo de 30 e Cinema Novo, oferecem um modelo emblemático da relação entre os referidos movimentos.

Se no caso da literatura nunca houve um desaparecimento propriamente dito do regionalismo, apenas um esmorecimento, potencialmente ocasionado pela industrialização geral do país, inclusive de áreas de sertão, no caso do cinema, as produções contemporâneas dão continuidade ao cinema dos anos 60, tendo em vista que entre esses dois movimentos, a produção cinematográfica foi esparsa e inconstante, sendo retomada somente em meados de 1995, incentivada por leis de apoio à cultura após um longo período de dormência.

Dentre os temas abordados pelo cinema da Retomada, como ficou conhecido o período de produção pós 1995, está o da seca, da aridez, cujo ápice coincidiu com o auge do próprio cinema nacional, isto é, o Cinema Novo. Assim, os novos artistas, ao retomarem a seca, além de se inserirem em uma tradição, estabelecem laços com um período fértil e bem sucedido do cinema nacional, cujo fim foi simultâneo a uma significativa redução da produção cinematográfica brasileira.

Discutindo essas questões, Walnice Nogueira Galvão levanta a hipótese de que os filmes pós anos 90

Deixam transparecer uma rejeição muito decidida dos valores que imperam nas matrizes do capitalismo. Não se sabe bem o que buscam, mas buscam 'outra coisa': algo que passe por fora do fundamentalismo do mercado, com suas regras inclementes, da idolatria do consumo, do evangelho digital[...] (2004, p.4).

Razão pela qual esses filmes se voltariam para a temática do “sertão” na contramão das tendências artísticas da atualidade, mais urbanas. Juliana Santini (2009), em artigo sobre Ronaldo Correia de Brito, retoma essa hipótese levantada por Galvão, propondo que a motivação da atual literatura regionalista também pode se dar pelos mesmos motivos. Ainda no que concerne à relação mantida entre a Retomada e o Cinema Novo, José Luiz de Oliveira e Silva (2008), retomando as considerações de Jean Claude Bernardet, aborda a existência de uma suposta “marca de qualidade” assegurada pelo vínculo com o Cinema Novo, motivo pelo qual:

A recente produção cinematográfica brasileira irá significar o universo sertanejo por vezes em oposição, outras vezes em concordância, com aquelas representações do sertão como local de natureza áspera e sociedade violenta, exemplo da marca inconfundível da histórica situação periférica vivida pelo Brasil. Não há como negar que mesmo nas mais recentes produções nacionais ainda persistem camadas de discursos que se cristalizaram no imaginário social acerca do sertão brasileiro. [...] Fazendo uma analogia, seria como se os novos cineastas não tivessem conseguido se livrar do “fardo” do Cinema Novo, impondo às novas representações o peso do passado do cinema brasileiro na forma de ideias e valores que influenciam diretamente no modo de ver o mundo e reconstruí-lo nas telas de Cinema. (SILVA, 2008, p.5).

Todavia, acreditamos que as releituras da tradição feitas tanto pela literatura quanto pelo cinema se definem muito mais em termos de intertextualidade e interdiscursividade do que em termos de angústia da influência (BLOOM, 1991). Repete-se, no caso dos cineastas da Retomada, a situação semelhante à da literatura de cunho regional, já que os filmes da atualidade são lidos tendo como parâmetro, como “chave de leitura”, o Cinema Novo. No entanto, nos parece que, ao contrário do que acontece na literatura, os cineastas contemporâneos se assumem como regionalistas “descendentes” do Cinema Novo e, justamente, jogam com as obras precedentes, sobretudo porque

o Cinema Novo não passou por (grandes) desvalorizações como algumas vertentes do regionalismo literário.

Em texto sobre a relação entre o Cinema Novo e o “novo cinema” da retomada, Nagib aborda justamente essa questão, indagando:

[...] por que tantos dos jovens cineastas se voltam de novo para temas explorados pelo Cinema Novo, que era movido pela necessidade de explicar e conformar a identidade nacional? Uma resposta cautelosa e provavelmente verdadeira é que eles acham necessário olhar de novo para esse país, e com um novo olhar. Seguramente, esse novo olhar não é de orientação política como no passado, porque nada existe, na conjuntura política real do país, que dê base a uma tal postura./ Não obstante, o curioso ciclo nordestino contemporâneo constantemente evoca, a título de homenagem nostálgica, o tom nacionalista do passado. (NAGIB, 2000, p.119).

A reapropriação de temas da tradição sob um novo viés também é abordado por Ismail Xavier, para quem “O cinema atual exhibe sua diferença, mas não está preocupado em proclamar rupturas. Privilegia os dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizam o tema do sertão e da seca, num retorno ao universo típico do Cinema Novo” (XAVIER, 2000, p.82).

Portanto, contrariamente à literatura de tema regionalista contemporânea, o novo cinema sobre o sertão assume a verve da tradição que o influenciou, fazendo uma (re)leitura muito específica desta, em especial devido ao caráter particularmente autoral e singular das produções cinematográficas recentes. Essas, não pertencendo a nenhum movimento estético que as englobe e unifique sob a mesma alcunha, dão vazão à singularidade de seus realizadores, ainda que hajam certas similaridades, caso da retomada da temática do sertão, e de um “tom” comum ao “novo cinema de Pernambuco”.

Este último não se caracteriza como um movimento estético propriamente dito, dado que lhe falta um manifesto com programa, ideologia e estética, mas como uma “estrutura de sentimento”. A terminologia, de Raymond Williams, é utilizada por Nogueira (2009) para definir o cinema pernambucano contemporâneo e a relação de “brodagem”, isto é, de cooperação mútua estabelecida entre os seus realizadores.

Segundo Nogueira (2009), é justamente com um filme baseado na “brodagem” que o Cinema da Retomada volta a abordar o sertão: com *Baile perfumado* (1996), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, um grupo de cineastas se reúne na produção do filme que marcará não só a história do cinema do/sobre o sertão, mas da própria Retomada do cinema estadual e nacional. Assim, de maneira análoga à história das primeiras representações cinematográficas do sertão, a nova abordagem desse espaço também passa pelas figuras do cangaço. O cinema de Pernambuco nos interessa pois produziu obras nas quais o sertão e a aridez são revisitados, a começar pelo *Baile* e continuando com *Cinema, aspirinas e urubus* (2007) e *Árido Movie* (2008), filmes que serão analisados a fim de exemplificar a estética da aridez no cinema contemporâneo.

Em *Cinema, aspirinas e urubus*, um alemão, Johann, vem ao Brasil para fugir de uma guerra iminente com a qual não concorda. O filme, que se passa em 1942, retrata a viagem conjunta de Johann, representante do medicamento "Aspirina", e de um retirante nordestino, Ranulpho, a quem dá carona. A paisagem, a cultura e o povo nordestinos são mostrados no decorrer das viagens de Johann que, para vender a sua Aspirina, recorre à fascinação do meio cinematográfico, expresso aqui em filmetes de propaganda do medicamento.

No filme há o contraponto de duas visões diferentes, a de Johann, para quem o Brasil e o sertão são um refúgio, uma alternativa à guerra, e a de Ranulpho, a qual reitera a visão de subdesenvolvimento do seu país e de sua



região. Em um determinado momento, ele chega a dizer que, no Brasil “nem guerra chega”. No entanto, com a troca de papéis, que acarreta em uma síntese dos pontos de vistas diversos, o final do filme sugere que a aridez é humana, representada em última instância pela guerra e não pelo ambiente sertanejo que serve de cenário para a narrativa .

Já *Árido movie* (2008), retrata a viagem de Jonas à terra natal, uma cidade no meio do sertão, para o enterro do pai, que fora assassinado. Na casa da família, sua avó tenta lhe convencer a vingar essa morte e o protagonista, que vive na região Sudeste, entra em contato com uma realidade cultural que ele julgava inexistente, digna de uma mitologia folclórica.

A profissão do protagonista, “homem do tempo” de uma rede de televisão, é abordada reiteradamente ao longo do filme, pois, ao aparecer no jornal, a família sente que “convive” com ele, mas a recíproca não é verdadeira, o que causa o estranhamento dele frente às supostas convenções sociais do sertão. Nesse sentido, a cidade e o sertão estão imbricados um no outro, isto é, a cultura globalizada se infiltra em todos os espaços disponíveis, gerando uma situação onde os valores estão em constante choque.

Nesses filmes, o próprio gênero Regionalista é questionado pela natureza de seus personagens, cujas consciências críticas não apenas possibilitam a reconstrução de suas histórias com autonomia, mas, devido aos diferentes registros de tempo ou de mundo que possuem, releem o espaço circundante de acordo com os próprios preceitos, ultrapassando a adesão aos espaços sertanejos ou urbanos, suas culturas e os estereótipos usualmente a eles atrelados.

Dessa maneira, o espaço sertanejo, ao ser colocado em contraste com outros elementos, tal como o “estrangeirismo” de Johannn, torna-se mais evidente, enfatizando a diversidade e outridade. Mais um exemplo, em *Cinema*, dessa expressividade construída por meio de associações não usuais, que

relacionam elementos de campos paradigmáticos diversos, é o contraste entre a falta de recursos básicos no sertão, o caminhão, símbolo da modernidade e urbanidade, e os filmetes cinematográficos, que além de serem objetos tipicamente modernos, retratam tematicamente a modernização, como é o caso das narrativas sobre São Paulo, uma “cidade civilizatória”.

Nesses filmetes, a modernização é característica instauradora da civilidade, argumento que será refutado ao final do filme, com a sugestão de que o produto típico dessa mesma civilização é a guerra generalizada, mundial. Essa oposição modernização versus atraso é explicitada no filme pelo próprio Ranulpho, ao notar que a falta de acesso à água contrasta com o acesso aos bens modernos que são o Cinema e a Aspirina, um medicamento que promete curar uma infinidade de males, dentre os quais não se encontra a sede.

O contraste entre o sertão e a globalização, ambos imbuídos um no outro de maneira paradoxal, também é verificável em *Árido Movie* (2008). Neste, além da globalização manifesta e difundida pela televisão, percebemos o sertão como o espaço híbrido, que subverte a tradicional imagem do sertão resumida à seca ou à produção de algodão e açúcar, culturas substituídas no filme pela maconha, cujos jagunços, em vez de cavalos, também utilizam motos. Estas, em profusão, remetem ao caos das cidades brasileiras, em que motoboys compõem o cenário tipicamente urbano.

O mesmo filme exemplifica, ainda, a superação da oposição entre sertão e litoral mencionado por Santini em relação à literatura regionalista (2009), como podemos ver nas imagens dos créditos iniciais, em que a câmera filma o mar, em *travelling*, até chegar, enfim, ao litoral, refazendo às avessas o trajeto, muitas vezes metafórico, das obras regionalistas precedentes e de tom político, em que a escassez e o atraso econômico-social sertanejos contrastam com a abundância e o desenvolvimento das cidades litorâneas. No mesmo filme, nota-se essa inversão quando Jonas se desloca ao interior e, depois, quando seus

amigos da capital decidem segui-lo, em uma viagem que começa retratando novamente o mar que estão prestes a deixar para trás, em direção ao sertão simultaneamente fértil e árido, representado respectivamente pela viçosa plantação de maconha e pelas planícies pedregosas e arenosas.

No caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, o deslocamento e a estrada são o espaço diegético absoluto, figurativizando tanto a passagem cronológica do tempo quanto a evolução psicológica dos personagens. As experiências transcorridas na estrada consolidam uma relação solidária entre os dois homens de contextos, ideologias e personalidades completamente distintas, possibilitando a evolução e o desenvolvimento de um percurso inter e intrassubjetivo. Dessa feita, em ambos os filmes percebemos claramente a existência de um sertão particular a cada um dos protagonistas, de modo que, nesses filmes, a aridez, a seca e o sertão são, mais do que representações “realistas”, metáforas para as condições particulares de sujeitos em crise.

Xavier, abordando a questão do “realismo”, afirma que:

[...] todos [estão] às voltas com os problemas de representação da experiência que não são exclusivos ao cinema brasileiro. Reconhecida a crise do realismo e, no Brasil, de um alegorismo nacional totalizante, constatada a onipresença de fórmulas narrativas que engessam a imaginação, os cineastas têm buscado a composição de histórias que tematizam o seu diálogo com a ficção mais popular (o melodrama, o filme noir, a chanchada, o thriller), referindo-se, em seus filmes, à questão do peso do cinema e da mídia em geral (XAVIER, 2000, p.83).

Se de um lado percebemos uma abordagem de elementos tipicamente populares, usualmente opostos aos registros considerados eruditos, por outro lado a abordagem de ambos é semelhante, uma vez que os dois registros são trabalhados como textos *a priori*. Dessa forma, mesmo que percebamos, ao contrário do que Xavier afirma, um alegorismo do sertão nos filmes citados, este

se configura como um intertexto com as obras da tradição regionalista precedente, cuja chave de leitura do espaço sertanejo era alegórica.

A hipótese de uma abordagem voltada ao popular mas sem paternalismo, populismo, demagogias ou politização também é levantada por Nagib:

Como é que os cineastas de hoje, vindos de classes sociais privilegiadas, distantes do sertão árido que enfocam e sem o projeto político como elo de ligação com ele, se relacionam com seu objeto? Alfredo Bosi dizia que 'a cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem', e essa atração pelo exótico e o diferente, como um chic, poderia em certa medida ser atribuída aos novos cineastas[...] Mas se há deslumbramento diante do diferente, há sem dúvida também solidariedade - o que difere em muito da postura paternalista de outrora, cujo resultado era frequentemente o cinema ou a arte populista, de alto grau de manipulação e distorção. Os cineastas de hoje, muito menos ambiciosos que os do passado (ninguém aspira a uma revolução ou à inauguração de uma nova arte), parecem estar simplesmente observando e registrando uma população em geral excluída dos meios culturais eruditos (da classe alta e/ou intelectualizada), deixando-a expressar-se a seu modo. Nesse processo, o desejo de denúncia de antigamente dá lugar a uma atitude respeitosa com relação à cultura popular, uma atitude não política, mas politicamente correta. Assim, formas de arte popular como o cordel ou os cantos religiosos aparecem nesses filmes de maneira mais direta, sem a intermediação interpretativa do "intelectual orgânico" - conceito de Gramsci que tanto inspirou Glauber e outros diretores do Cinema Novo (NAGIB, 2000, p.120).

Em *Árido movie*, por exemplo percebemos a religiosidade na figura mística do “Meu velho” e dos cantos ritualísticos do velório. Ou ainda a presença de outras formas de cultura popular, como as músicas que, em ambos os filmes, desempenham relação direta com o repertório cultural dos protagonistas, caso do *mangue-beat* de *Árido Movie*, cujas músicas remetem diretamente à tradição regionalista, em específico ao Cinema Novo. No caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a música tema “Serra da boa esperança”, é contemporânea ao período histórico retratado pela narrativa e, ao ser reproduzida em sua versão

radiofônica, sem remasterização digital, simula o meio pelo qual o protagonista Johann mantém contato com o espaço local e com o mundo distante.

Abordando essa convergência de influências nos filmes do período imediatamente subsequente à Retomada, e em específico no filme *Baile perfumado*, marco da nova produção:

Quando os diretores do filme trazem como referencial próprio não mais a cultura erudita, mas a cultura de massas, a hierarquia em relação ao popular naturalmente se inverte: passa a haver um tratamento de igual para igual - o que de fato ocorre no filme. Ao mesmo tempo, desaparece o medo do 'imperialismo cultural' americano: 'mangue beat', 'árido movie', 'Chico Science' etc são justaposições propositais de palavras em inglês e português (que fazem um longínquo eco para o northeastern paródico do tempo de Glauber), dentro daquele mesmo nordeste outrora eleito pelos nacionalistas como celeiro cultural do Brasil, e hoje, pelo menos no cinema, internacionalizado (NAGIB, 2000, p.123).

A internacionalização e a globalização do Nordeste em parte é consequência da industrialização geral do país, no entanto, a mudança na representação desse espaço não é motivada apenas pelas suas transformações “concretas” (econômico-sociais), mas por uma modificação dos modos de abordagem do Sertão. Fato explicitado por Nagib, quando a autora afirma que o medo do “imperialismo cultural” é substituído por um diálogo interdiscursivo intenso com outros produtos culturais, inclusive estrangeiros.

Relacionado a essa questão, vale destacar o termo “árido movie”, criado por Amin Stepple na tentativa de chamar a atenção para a produção cinematográfica pernambucana que se desenvolvia nos idos de 90, o “Novo cinema pernambucano”. O termo, se não delimita um movimento com preceitos estéticos muito bem definidos, teorizados e praticados, ao menos classifica o tipo de cinematografia produzida por jovens de um mesmo contexto temporal, geográfico, histórico, social e estético. Conjecturas que dão origem, segundo Nogueira (2009), à uma “estrutura de sentimento”, conforme já mencionamos.

Oricchio, abordando o grupo pernambucano e o termo de Stepple afirma que

A expressão ‘árido movie’ define algumas premissas estéticas bem precisas. Segundo Stepple, os cineastas do Recife pretendem reciclar a cultura nordestina para a linguagem moderna. Parafraseia Oswald de Andrade: ‘Temos que fazer uma recuperação embrionária de todos os nossos erros estéticos’. Por exemplo, os árido boys se referem à linguagem do cinema underground (Sganzerla e Bressane, digamos) dos anos 70, com uma ressalva: ‘Queremos recuperar o prazer de contar uma história, dialogando assim com um público mais amplo’. Ou seja, buscam um experimentalismo capaz de comunicação, uma modernidade com pé na tradição [...] Os cineastas do árido fazem também uma distinção entre o regional e o regionalismo ‘Regional é o nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado.’ diz Stepple. [...] Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino. ‘Não flertamos nem com a incomunicabilidade nem com a apologia da pobreza’, pontifica Stepple. ‘Nossas referências vêm do próprio cinema’. (ORICCHIO apud NOGUEIRA, 2009, p.58-59).

Nessa citação, nos interessa o elenco de características atribuídas por Stepple aos cineastas pernambucanos que realizam uma releitura da tradição regionalista inserindo-se nela – ainda que supostamente a contragosto – justamente a partir da modificação na abordagem do espaço e da cultura nordestinos. Essa mudança é patente seja pela influência da cultura popular, seja pela consciente reelaboração da tradição regionalista, bordada como texto a partir do qual se estabelece uma relação intertextual e metalinguística, fato explícito na última frase da declaração de Stepple, quando este afirma que o grupo mantém um diálogo intenso com o Cinema enquanto sistema semiótico.

Essa questão é sobremaneira importante para a nossa hipótese de que a abordagem metalinguística do sertão cria um espaço que, embora extremamente plástico, e por isso “concreto”, é de celuloide, haja vista a alusão constante aos próprios meios de produção e à tradição cinematográfica, em especial à regionalista. Isso porque o tema em si, não obstante a mudança de

pressupostos estético-ideológicos, é um elemento de intertextualidade com o regionalismo.

A declaração de Stepple coincide temporalmente com estreia de *Baile Perfumado* e, passados dez anos de ambas, Lírio Ferreira faz uma homenagem a esse estilo de produzir cinema ao nomear homonimamente o seu filme *Árido movie*. Em ocasião do lançamento do filme, o diretor nega a existência de uma escola ou movimento estético específico, mas confirma a existência de um grupo com preocupações e aspirações parecidas:

“Árido movie” nunca foi um movimento nem um manifesto. É uma mística. É uma expressão cunhada pelo cineasta e jornalista Amin Stepple, com quem dirigi “That’s a Lero-Lero”. Era uma mística sobre o momento em que a gente estava vivendo, em que Marcelo estava escrevendo o roteiro de “Cinema, Aspirinas e Urubus”, em que Cláudio estava pensando no “Amarelo Manga”, em que a gente estava acabando de sair do “Baile Perfumado”. Era também um contraponto ao manguebeat. Mas era mais um estado de espírito do que um movimento em si. O filme resgata esses momentos. É uma grande homenagem àquela época e àquele momento inquieto em que a gente tentava colocar Pernambuco na geografia cinematográfica do país (FERREIRA apud NOGUEIRA, 2009, p.59).

Esse estado de espírito resulta, então, em filmes nos quais a seca, a aridez e o sertão são abordados de maneira predominantemente estética/estética, sobretudo devido à preocupação em dialogar com o Cinema como língua. Isso porque nos filmes mencionados a aridez define tomadas, contrastes e intensidade da luz, cromaticidade e a velocidade das montagens, como podemos verificar pela iluminação estourada que simula a luminosidade típica do sertão, pela granulação da imagem, responsável pela transmissão da sensação arenosa do espaço sertanejo seco e pela cromaticidade que, devido ao uso de cores desbotadas, tendentes a uma monocromia terrosa, associa-se à infertilidade e à aridez, metafórica ou literal.

Esses são temas que a estrutura do filme procura assimilar, dando à câmera usos específicos, modificando a coloração e a iluminação das cenas, o



ritmo de montagem, etc. Elementos que nos fazem, obrigatoriamente, reconhecer que o que estamos vendo é uma obra de ficção, elaborada segundo critérios estéticos bem delimitados, e não uma pretensa reprodução inequívoca da realidade. Além disso, os procedimentos técnico-estilísticos que remetem à aridez e ao sol inclemente do sertão são índices de um cinema de poesia (PASOLINI, 2000).

Esse conceito, em resumo, é criado por Pasolini para especificar filmes que fogem das soluções técnico-estilística da cinematografia tradicional, uma vez que valoriza a construção e a estrutura da obra em detrimento da história em si, enfatizando os aspectos metalinguísticos, como toda obra poética (JAKOBSON, 2010). Portanto, nessas obras, a ênfase é transposta para o modo, ou processo, pelo qual o filme é construído.

Como exemplo, podemos citar a luz estourada, frequentemente ofuscamento puro, tão intensa que domina totalmente a tela, impedindo momentaneamente a visualização de qualquer elemento além da própria claridade, relacionada à primeiridade perciana. De acordo com Peirce (1977), a arte se desenvolve predominantemente sob o domínio da primeiridade e, segundo a nossa leitura, o cinema de poesia, assim como a Imagem poética, são o seu ápice.

A iluminação “estourada”, elemento estético/estésico, simula a percepção sensorial da forte luminosidade do sertão, dando a impressão da onipresença solar, além de reforçar a associação, comum no imaginário cultural, entre a falta de água e o excesso de sol e calor. Desse modo, os raios de sol são representados pelas suas qualidades sensoriais, justificando a luz estourada tão presente nos filmes abordados e comum a outras obras que abordam o sertão e a seca, como *Vidas Secas* (1963).

Em *Árido movie*, a aridez é sentida, principalmente, pela iluminação abundante das cenas transcorridas no sertão em oposição às cenas de São



Paulo, filmadas à noite com parca luz, resultando em uma monocromia azul-acinzentada que conota a umidade e urbanidade da cidade. A mesma construção dualista se verifica na oposição entre as cenas do sertão-árido, nas quais a luminosidade possui tons terrosos, e as cenas azuladas, dotadas de um brilho frio, do templo do personagem místico “Meu velho”, onde a água é abundante.

Em ambos os casos, a estrutura reproduz o tema dos fragmentos por meio da temperatura de cor, cuja cromaticidade caracteriza a falta ou abundância de água ou, no caso das cenas iniciais que retratam Jonas no estúdio televisivo, distinguem o ambiente natural daquele urbano, simulando o grau de calor e de frio das luzes naturais, caso do sol, daquelas artificiais, caso do estúdio televisivo.

Assim, as imagens do sertão são predominantemente marcadas pela temperatura de cor quente, mesmo nas cenas internas, cuja pouca iluminação contrasta com o excesso de luz dos ambientes a céu aberto, caso da cena em que Soledad, par romântico de Jonas, filma cenas para o seu documentário sobre a escassez de água, entrevistando um senhor famoso por “encontrar” fontes subterrâneas de água. Nesse fragmento, o grau reduzido de saturação aliado a um elevado grau de iluminação resulta na impressão de monocromia das partes constituintes do cenário, apesar dessas possuírem cores distintas.

Mesma situação dos trechos em que os amigos de Jonas são flagrados em uma plantação de maconha por jagunços e nas cenas em que Jonas ingere um chá alucinógeno na paisagem rochosa e árida ou, ainda, na caminhada que faz pela vegetação sob efeito das drogas. Em todos esses exemplos, há pouca ou nenhuma distinção de cor entre os elementos das cenas, cuja tonalidade ocre-bege determina a apreensão do espaço. Assim, a indiferenciação cromática entre os elementos da Paisagem, cujas cores desbotadas dão origem aos tons terrosos, conotam a falta de água.

Já nas cenas internas, apesar da manutenção da temperatura de cor quente, há uma fórmula inversamente proporcional à das externas, pois os ambientes escuros possuem luminosidade mínima e com muita saturação de cor, gerando um efeito sépia, cujo jogo de sombras resulta em reflexos ocres, como podemos ver em todas as cenas do velório do pai do protagonista. Ou seja, a temperatura de cor quente, aliada ao excesso de luminosidade, reproduz, estruturalmente, a aridez do sertão decorrente do sol abundante e as cores terrosas do ambiente natural. A manipulação da cor e iluminação também aumenta a sensação de granulação da textura da imagem, o que remete às partículas de areia seca.

Além de iluminadas, as cenas que transcorrem no Nordeste possuem um uso pontual de cores vibrantes e primárias, caso do azul royal dos portões da fábrica onde trabalha a mãe de Jonas, do céu azul, do mar verde-esmeralda, da plantação de maconha e do carro dos amigos de Jonas, cujo vermelho intenso contrasta com a paisagem natural árida e de tonalidade bege, em que os elementos nativos mal se distinguem.

Por fim, as últimas cenas do filmes, que também transcorrem em uma chuvosa São Paulo, retratam a mostra artística de Soledad, em que as cores frias e quentes estão colocadas em um mesmo ambiente, a fim de recriar o tema da abundância e da falta de água no sertão. Dessa forma, há uma metalinguagem que refere-se aos próprios meios de estruturação fílmica, uma vez que os procedimentos utilizados ao longo do filme para enfatizar expressivamente a diferença entre espaços e valores são reutilizados pela personagem no interior do seu universo diegético, criando uma estrutura de *mise en abyme*. Dessa forma, em *Árido movie*, a aridez estrutural possui função metalinguística e intertextual com a tradição regionalista precedente.

Já no caso de *Cinema, aspirinas e urubus*, a iluminação e demais elementos estruturais que remetem ao sertão visam representar uma aridez

humana, caracterizada pela solidão, pela guerra, pela seca e pelo descaso ou uso político da miséria dela advinda, caso do coronelismo, citado mais de uma vez por Ranulpho. Já a guerra da qual Johann foge é mencionada constantemente, criando um paralelo entre as duas situações, entre os dois tipos de “violência” que estão em correspondência paradigmática, pois se há a guerra, também há o descaso com a miséria do sertão, flagelado pela seca. A diferença, que ficará explícita ao fim do filme, é que a guerra, mundial, é a generalização da aridez humana, sendo que a relação particular e solidária entre os dois protagonistas é o seu contraponto.

No entanto, essa relação não é imediata e o reconhecimento mútuo é um processo que move a narrativa, pois ao longo do percurso os dois personagens manifestam opiniões opostas, sobretudo em relação ao sertão. Dessa feita, Johann repudia a ideologia de Ranulpho, que no começo do filme recusa veementemente se identificar com o seu local de origem, demonstrando desdém por todos os aspectos do sertão, incluindo as pessoas da região, a quem parece atribuir culpa pelos próprios males. Por outro lado, Johann classifica como “interessantes” situações e elementos do sertão, mesmo quando se trata de infortúnios do estio prolongado, desagradando profundamente Ranulpho, para quem essa situação é realidade cotidiana, e não algo distante e “peculiar”, como aos olhos do estrangeiro.

Ao longo do percurso, eles colocam suas visões de mundo e seus valores em constante atrito e negociação, até que, ao final, os valores díspares começam a se fundir, criando uma nova categoria de valores, em que há aceitação da outridade. Desse modo, os papéis típicos delineados no começo do filme são modificados pouco a pouco, culminando com uma inversão deles, quando Johann embarca no trem e Ranulpho herda seu caminhão.

Nesse sentido, é importante ressaltar a simetria da narrativa, tanto em termos de *pattern* narrativo, segundo a concepção de Forster (1970), quanto de

procedimentos técnicos-estilísticos, que reiteram o *pattern* da inversão de papéis, caso do paralelismo estrutural presente nas cenas iniciais e finais: o filme começa com o título grafado em branco sob um fundo cinza que, progressivamente, transforma-se em branco para, em seguida, adquirir pouco a pouco a cromaticidade característica do filme, em tons de branco, bege, marrom e preto. Esse *fade-in* branco revela lentamente Johann dirigindo o caminhão, enquanto ao fundo escuta-se, além do barulho de motores, a música “Serra da boa esperança”, de Lamartine Babo, interpretada por Francisco Alves.

Já a última cena é simetricamente inversa: um *fade-out* branco faz as imagens da paisagem e de Ranulpho dirigindo o caminhão clarearem até desaparecerem por completo em uma tela dominada pela luz branca. Por fim, esta é transformada em uma tela cinza em que os créditos finais aparecem escritos em branco, ao mesmo tempo em que a música “Serra da boa esperança” volta a tocar. A música reforça, então, o aspecto cíclico da narrativa, que começa e termina com a presença de apenas um dos seus protagonistas, em circunstâncias símileis.

Essa simetria entre o início e o fim do filme indica também a sobriedade na execução do filme, revelando significados sem explicitá-los. A despedida contida dos dois protagonistas, por exemplo, foi pensada para que a personalidade de cada um se mantivesse coerente até o final (GOMES, 2007), bem como a singeleza do seu relacionamento, evitando sentimentalismos. Desse modo, os procedimentos técnicos e as relações contextuais são os responsáveis por revelar a potência e a melancolia dessa despedida.

A construção do filme e suas soluções técnico-estilísticas privilegiam o minimalismo, sem prolixidades, conforme intenção manifestada do diretor no *making of* do filme (GOMES, 2007). Esse minimalismo faz com que a estrutura da obra seja seca, dada a concisão e precisão dos elementos constituintes, caso, por exemplo, da trilha sonora pouco variada, dos cenários “homogêneos”, em

função dos protagonistas, das falas sintéticas, precisas e pontuais do personagens, alternadas com grandes períodos de silêncios que “preenchem” a tela. Os silêncios, de alta densidade, suspendem as falas em momentos em que estas poderiam desviar/competir a atenção com a atuação dos atores, maximizando-a.

Em *Cinema*, o sertão também figurativiza os estados psicológicos dos personagens. Os procedimentos acima citados reforçam o sentimento de desolação e de solidão dos protagonistas, sozinhos, imersos e emoldurados pela natureza grandiosa. A iluminação exagerada das tomadas, por exemplo, invade todos os espaços extensiva e intensivamente, de modo inversamente proporcional à capacidade de ação dos personagens, pois enquanto eles são limitados pelo espaço, seja esse geográfico ou político e pelas situações socioeconômicas, tendo suas ações cerceadas por agentes externos, a natureza domina sem restrições.

Essa solidão também é enfatizada pelos usos da câmera, caso das cenas iniciais em que Johann, a única pessoa em meio à caatinga, é mostrado por meio de seu reflexo no retrovisor do caminhão ou quando o vemos abrindo uma porteira e, depois que ele sai de cena, a câmera demora-se no ambiente vazio, enfatizando a predominância da natureza, sem interferência humana, e a consequente solidão do protagonista. Na verdade, nesses primeiros momentos de filme, antes de Johann encontrar Ranulpho (ou os outros caronistas), existem poucas tomadas suas em *close* ou em primeiro plano, predominando planos médios e planos conjuntos, de modo a ressaltar a sua identidade em contraste com o cenário, árido e inabitado, ao contrário do resto do filme, em que a câmera “gruda” nos personagens.

Se na literatura o uso do discurso indireto livre é usado a fim de dar vazão à subjetividade dos personagens mediada pelo narrador, aqui esta é construída por uma câmera que “cola” nos personagens, seja por meio dos

planos, no geral próximos, a curta distância dos rostos, seja pela câmera que segue os movimentos dos atores, deslizando pelos seus corpos a fim de especificar os movimentos. O próprio cineasta, em entrevista, afirmou que a câmera é “o anjo da guarda” de seus personagens. Ou seja, a câmera opera quase em conjunção com os atores, como se fosse uma extensão dos seus corpos, deslindando significados sem a necessidade do apoio linguístico, o que torna a narrativa enxuta.

As mencionadas sequências da abertura e do final do filme atestam a manipulação dos procedimentos técnicos na construção de significados e na sua potencialização por meio da expressividade estética, dado que a estrutura reitera a aridez temática e metafórica da obra, caso dos *fade-in* e *fade-out* que, ao invés de pretos, são de um branco excessivamente luminoso, simulando a potência do sol do sertão.

A iluminação que domina a tela *per se* é qualidade pura e, por isso, remete à primeiridade peirciana, porque é apreendida imediata e sensorialmente, sem a mediação, em um primeiro momento, de outros signos. Desse modo, os raios de sol são representados pelas suas qualidades sensoriais, justificando a luz estourada tão presente no filme.

Sobre isso, o cineasta afirma que optou por “uma luz extremamente contrastada e estourada, que faz com que a geografia se torne quase sem cor, e que o céu se torne todo branco e essa luz que incomoda as pálpebras dos olhos, que é essa pra mim a luz do sertão” (GOMES, 2007). Assim, é por meio da artificialidade extrema que o filme representa a apreensão sensorial natural do mundo empírico, fazendo com que sintamos “na pele”, como diria Glauber Rocha, o “drama da seca” (ROCHA, 2004, p.139).

No caso, mais do que o drama da seca, temos a instauração de um contrato de verossimilhança baseado predominantemente no sensorial, sem deixar, no entanto, de referenciar e homenagear o Cinema-Novo, como

podemos ver pelas cenas em que Johann, se recuperando de uma picada de cobra, está deitado em uma maca sob uma árvore e a câmera nos mostra, em contra-plongée, os galhos da árvore cobrindo parcamente a luz estourada do sol, lembrando as tomadas que metaforizam o inferno no filme *Vidas Secas*.

O mesmo procedimento é visto nas cenas da estação de trem, em que o céu com o sol estourado é filmado de baixo para cima, em conjunto com um urubu que voa, cena que nos remete a algumas tomadas de Glauber Rocha e dos cinenovistas, de maneira geral. Além disso, essas imagens colocam em cena os urubus que dão nome ao filme e servem de metáfora para a aridez humana, na medida em colocam os retirantes da seca em correlação paradigmática com os animais mortos ou fragilizados em decorrência da estiagem, dos quais os urubus, animais carniceiros, se alimentam. Novamente, percebemos a concisão e o minimalismo do filme na construção de uma imagem metafórica forte.

Ao contrário dos cinenovistas, que estimavam a iluminação estourada e a usavam também com fins políticos, na intenção de denunciar uma situação natural agravada pelos desmandos políticos, em *Cinema* o onipresente sol beira a irrealidade e, por isso, representa um sertão que, apesar de remeter ao empírico e à tradição regionalista, adquire uma “não-espacialidade” e a-temporalidade, sendo fictício por excelência e a serviço da narrativa de personagens ali desenrolada.

Essa configuração fica explícita nas cenas que se passam dentro do caminhão, em que a improvável luz externa é vista de dentro para fora, contrastando com o ambiente interno e transformando a paisagem em contornos de luz ou em imagens quase em preto-e-branco, caso das cenas finais, em que a luz externa invade o carro progressivamente até a transformação da tela em branca.

No *making of* do filme, Mauro Pinheiro Júnior, o diretor de fotografia, fala sobre a procura e construção da imagem de sertão concebida por Gomes, não necessariamente realista:

Tudo que a gente podia ter de elemento de linguagem fotográfica, câmera, uso do negativo, a intervenção química no negativo, a hora do dia, tudo isso tá ligado pra construir isso, uma sensação de realidade, o que é muito diferente da realidade em si, até porque a realidade não é filmada, porque se você optou por filmar naquele momento, você já fez uma intervenção na realidade. Então assim, lógico que a gente intervém, mas a gente intervém pra buscar a sensação que a gente imagina que o filme deva trazer (JÚNIOR in GOMES, 2007, grifo nosso).

Em *Cinema*, essa sensação da qual Júnior fala é, simultaneamente, sensorial e psicológica, dando vazão ao sertão interior dos protagonistas. Na verdade, como o próprio Júnior afirma, todos os procedimentos técnico-estilísticos visavam a criação de uma imagem que contasse a história de Johann e Ranulpho (JÚNIOR in GOMES, 2007). As sequências panorâmicas e abertas, por exemplo, exemplificam a configuração “monocromática” da paisagem, dando à ela um aspecto monótono, potencializado pela figura cronotópica da estrada, a qual, filmada na vertical, perdendo-se no horizonte, parece infinita, fazendo com que a duratividade diegética pareça estendida ao máximo, de modo a justificar a impressão – literal e psicológica – de Johann, para quem o “Brasil [...] não acaba nunca” (GOMES, 2007). Ou seja, além de reforçar o caráter mítico do espaço e da narrativa, a impressão de um Brasil infinito é potencializada pelo trabalho de cor, que dificulta a diferenciação do cenário e dá a impressão monotonia.

Mesmo o caminhão, cuja cor verde se destaca do cenário monocromático, parece desbotado, ainda que ofereça um contraste com o entorno. Na verdade, o caminhão é o único elemento que se destaca cromaticamente dos outros elementos fílmicos, do cenário às roupas dos personagens, os quais mantêm uma paleta de cores uniforme, sem contraste entre cores intermediárias, de



modo que não existe nem mesmo o azul do céu presente em *Árido Movie*, por exemplo. Em suma, usando o termo do diretor de arte Marcos Pedroso, há uma “cor conceitual” (PEDROSO *in* GOMES, 2007), criada a partir das variações de uma mesma tonalidade e com gradações de intensidade e de luminosidade.

A iluminação, portanto, não apenas revela um sertão árido pela intensidade, mas pela manutenção dos “valores cromáticos” (PEDROSO *in* GOMES, 2007,) mesmo nas cenas noturnas, cuja paleta ainda é de cores terrosas. Na verdade, o sertão de *Cinema* é, como o próprio cineasta afirma, um misto de intensa luminosidade e profunda escuridão.

Assim, nas sequências noturnas, o jogo de luzes é estético, mas também expressionista, desenhando sombras nos personagens e nos cenários que os rodeiam, potencializando a carga dramática das interações em tela, caso, por exemplo, das cenas em que Ranulpho começa a contar para Johann, adormecido após uma picada de cobra, a história de sua suposta migração frustrada e dos maus-tratos que sofrera. A cena, muito escura e com a iluminação se concentrando do lado esquerdo de Ranulpho, faz com que o seu rosto seja coberto de sombras, conforme ele se movimenta, revelando e escondendo feições.

Em outra cena, que retrata a noite que precede a despedida de Ranulpho e Johann, os dois, alcoolizados, imaginam como seria se o encontro deles, em vez de acontecer no sertão, tivesse sido em lados opostos da guerra, simulando um “combate” fictício e os seus respectivos comportamentos. Nessa sequência, os enfoques de luz dourada, intensificam os movimentos e expressões dos atores, aumentando a carga dramática do tema.

Ainda nessa cena, como em outras noturnas, a luz está concentrada no ponto de fuga da imagem ou onde os personagens se movem, geralmente no centro, criando margens laterais absolutamente escuras, mas sem dividir simétrica e geometricamente a imagem, procedimento que nos lembra a técnica

pictórica “chiaroscuro” e as pinturas de Caravaggio e Rembrandt, que usavam as luzes para direcionar o olhar e, mais do que isso, tornavam a visão, o mais racional dos sentidos (GREIMAS, 2002), palpável, criando texturas e densidades por meio de jogo de sombra e luz, revelando, nesse ínterim, valores e significados.

Por fim, na cena mais metalinguística do filme, aborda-se tematicamente esse procedimento estético amplamente utilizado na estrutura do próprio filme, isto é, o jogo de luz e sombras que, manipuladas, geram as imagens e efeitos cinematográficos. A cena mostra Ranulpho no centro da imagem, cujas bordas escuras o emolduram, enquanto ele vasculha o interior do caminhão e os instrumentos de projeção cinematográfica, até que encontra a caixa das películas em celuloide dos filmetes, que ele desenrola, vendo as imagens que, sem o projetor, são milhares de momentos fotográficos estáticos. Ranulpho desliza essas imagens entre as mãos, não só prolongando e tentando reviver a experiência cinematográfica, como em uma tentativa de entender os meios de exibição do objeto desejado. Por fim, o personagem maravilhado, projeta na palma da sua mão as imagens em movimento, tornando a experiência cinematográfica sensorial, pois explora, ao menos virtualmente, o tato, sentido que não é usualmente relacionado à fruição fílmica.

A metalinguagem também é perceptível na cena em que Johan utiliza a luz do projetor para criar figuras de sombra, em uma menção ao Teatro de sombras, um “antepassado” do cinema, de modo que, nessas cenas, em que predomina a linguagem visual, tanto na estrutura quanto no tema, os procedimentos cinematográficos utilizados pelos próprios personagens estabelece uma discussão metalinguística silenciosa, englobada pela narrativa maior, em *mise en abyme*.

Da mesma maneira, os mencionados filmetes publicitários, que enfatizam o próprio Cinema como gênero, ora se confundindo com este, ora se

diferenciando, fazem com que a natureza do próprio filme, como constructo, seja exposta, pois além de aludirem à capacidade de persuasão e fascinação do Cinema, os próprios personagens tematizam, por meio de discussões, as questões relativas às linguagens e aos gêneros, como acontece quando Ranulpho percebe que a simples junção dos filmes/propagandas com a estrutura necessária para sua exibição, montada a céu aberto, “não é cinema de verdade”, propondo uma discussão sobre a linguagem que será resolvida na própria forma do filme.

Em suma, em todas essas obras percebemos a contribuição da seca na estruturação estética e, mais importante, na veiculação dos valores universais expressos pelas narrativas em questão. A seca, o sertão e seus elementos são, portanto, a representação metafórica de dramas sociais, mas, sobretudo, de dramas agora apresentados como individuais, foco principal das narrativas da contemporaneidade.

Dessa forma, as obras da contemporaneidade se colocam frente à tradição imagética e literária do sertão e do sertanejo não como reprodutoras de uma escola, ou herdeiros de um estilo, mas, ao mesmo tempo, também não o fazem como uma ruptura com essa tradição. As obras em questão fazem um processo de revisão dos valores do cinema novo, propondo os próprios (e novos) valores em relação ao indivíduo, ao espaço que o circunda e à própria estrutura narrativa, fato evidenciado pela metalinguagem estrutural e temática, frequentemente associada à intertextualidade com a tradição precedente.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. *Sertão é coisa de cinema*. João Pessoa: Marca de fantasia, 2008.
- ÁRIDO Movie. Direção de Lírio Ferreira. Brasil: Europa Filmes. 2008. DVD. “118 min”. Cor.
- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRITO, R.C. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção de Marcelo Gomes. Brasil: Europa Filmes. 2007. DVD. “101 min”, Cor.

GALVÃO, W. N. A ilha do dia anterior. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 out. 2004. Mais!, p. 5

HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: *\_\_Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p.150-207.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NOGUEIRA, A.M.C. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. 157f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PASOLINI, P. P. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 2000.

PEIRCE, S. C. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Abril, 1977.

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

SILVA, J. L. O. História, Cinema e Representação: a significação imagética do sertão no recente cinema brasileiro. *Anais do Congresso internacional de história e patrimônio cultural*, Teresina, 2008. Disponível em: [http://www.anpuhpi.org.br/congresso/anais/arquivos/jose\\_luis.pdf](http://www.anpuhpi.org.br/congresso/anais/arquivos/jose_luis.pdf). Acesso em: 15 jul 2011.

VIEIRA, M.D.S. O cangaço no cinema brasileiro. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. v.2, n.12, p.63-74, 2011.

XAVIER, I. *Cinema Nacional: táticas para um tempo sem estratégias*. Comunicação & Educação, São Paulo, v.18, 81-86, 2000.

XAVIER, I. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.