

## Do sertão às microterritorialidades: transfigurações estéticas e fragmentações políticas

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Prysthon<sup>1</sup> (UFPE)  
Mestrando Fábio Ramalho<sup>2</sup> (UFPE)

### Resumo:

*Em muitas de suas obras-chave, o cinema brasileiro recorreu à idéia de um “sertão mundo” como espaço para encenação de conflitos ordenados em torno da concepção de uma teleologia histórica, sintonizada com as perspectivas revolucionárias e os debates sobre a condição periférica que marcaram o fazer artístico na região - sobretudo no que concerne à produção cinemanovista. Em contrapartida, em muitas das produções atuais o que se observa é a prevalência de abordagens mais subjetivas, centradas nas relações afetivas e motivações que norteiam a ocupação dos espaços e a constituição de territorialidades. Neste artigo, pretende-se construir uma análise relacional que articule, no escopo da produção contemporânea, estas múltiplas perspectivas em relação ao sertão - seja como “imagem-síntese” ou paisagem fragmentada - a partir das implicações formais que tais pontos de vista impõem à delimitação de temáticas e à constituição das narrativas.*

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; sertão; estética; política; narrativas do cotidiano.

### Introdução

As tentativas de dar forma, em sons e imagens, a uma narrativa social brasileira, discutindo e negociando questões políticas e fatos históricos determinantes para sua constituição, contribuiu para delimitar, desde o início da produção audiovisual no país e, de modo mais intenso, nas últimas décadas, um repertório de sentidos e referências frequentemente reconstruído e negociado pelas obras. Nestas, elementos simbólicos têm sido re-apresentados sob a forma de emblemas, alegorias e metáforas que não apenas ajudam a compor o imaginário de uma trajetória nacional como também conformam a disputa que é travada com o objetivo de estabelecer os termos e modos a partir das quais esta experiência é narrada.

Assim, os impulsos criativos que se configuraram ao longo dos diferentes momentos da realização cinematográfica e que foram traduzidos em propostas e vertentes diversificadas se estabeleceram, em grande parte, no âmbito ideológico. O prestígio conquistado por esta prática e a crença no seu valor testemunhal, capaz de atestar/questionar o *status quo* e formular um pensamento crítico - uma “consciência nacional” - contribuiu para consolidar o enlace entre estética e política. Na prática, este valor atribuído ao cinema - e explicitamente assumido sobretudo por suas vertentes mais radicais - terminou por apontar recorrências que se consolidaram não apenas no Brasil como nas cinematografias de outros países latino-americanos, como a tematização de problemas e conflitos sociais e a prevalência de um modo de representação realista, em sintonia com as pretensões documentais que permeiam mesmo os filmes de ficção.

Se, no entanto, a mera definição destas características já aponta brechas ao não contemplar obras que fogem a estas determinações gerais<sup>1</sup>, o fato é que mesmo onde tais estratégias se mostram perceptíveis, os modos e graus em que se apresentam as posturas políticas e as formas de crítica social, bem como as finalidades e pretensões atribuídas ao fazer artístico, variam todas consideravelmente não apenas no que se refere aos distintos momentos históricos, como também e principalmente de acordo com o lugar de fala e as motivações dos realizadores, em seus diferentes con-

---

<sup>1</sup> Como exemplo, podemos mencionar o cinema de Alejandro Jodorowsky, de vocação transgressora e teor surrealista.

textos. Então, mais que a constatação de transformações lineares e ordenadas nas linguagens e no teor das obras – que, no mais, poderia ser atribuída a uma relação temporal indissociável e até mesmo determinista entre a produção cultural e seu contexto – pretende-se apreender aqui um pouco destes múltiplos enfoques a partir dos quais se vê convergir a experiência social e o discurso cinematográfico. Perspectiva que aponta, assim, menos para uma estrutura passado-presente-futuro que para uma dinâmica relacional em que múltiplos atores encontram formas específicas de atribuir sentido às questões de seu tempo, sem perder de vista o diálogo com o repertório já assimilado pelas práticas anteriores e, ainda, incorporando à sua atividade um olhar subjetivo que aponta para um futuro que, em maior ou menor grau idealizado, termina por constituir o horizonte de suas formulações.

No que se refere ao repertório simbólico mencionado, optamos aqui por centrar nossa análise nas imagens do sertão como veículos não apenas para a problematização das questões sociais com as quais o cinema brasileiro tem-se deparado, mas também como figura potencializadora na assunção de posturas políticas – revolucinárias, populistas, conciliadoras, nostálgicas, fragmentadas - no discurso fílmico. Assim, situamo-nos neste ponto em que o componente geográfico se articula ao elemento humano e à perspectiva política para propiciar leituras repletas de conceitos e imagens significantes que atuam na apresentação de uma “realidade” possível. E se o tropo marítimo é a configuração por excelência das utopias<sup>2</sup>, não pareceria excessivo insistir no sertão como o espaço ainda indeterminado e em disputa onde se investe de modo mais persistente nas possibilidades de narrar a experiência.

## **1 O “sertão mundo”: (as)simetrias e teleologias**

Espaço marcado pela falta e atravessado por desigualdades históricas, o sertão parece encarnar o que seria a localização periférica por excelência, uma vez que carrega em si o traço de assimetrias regionais percebidas no interior de um país que, por sua vez, tem como condição persistente e indesejada o subdesenvolvimento – para tomar uma noção recorrente nos debates que animaram a produção intelectual e artística nos anos 60.

Vítima desta dupla exclusão que resulta da internalização de uma lógica dominante, o sertão converteu-se, neste período, em lugar privilegiado para a encenação de conflitos sociais, sendo objeto de olhares, alvo de políticas, ponto irradiador de projetos. A figura do sertanejo, por sua vez, alçada desde cedo à condição de substrato da identidade nacional, atendeu aos mais diversos anseios, sendo associada a tantas imagens quantos foram os discursos em torno da própria noção de *popular*. Assim, seja como o representante de um ideal romântico de ingenuidade, pureza e autenticidade, ou como aquele que, interpelado pelas necessidades resultantes de sua própria condição, torna-se o sujeito radical das transformações políticas (isso para não falar das muitas nuances possíveis entre tais perspectivas, uma vez que os posicionamentos da esquerda neste período foram marcados justamente por uma forte ambigüidade no que se refere à noção abstrata de *povo*), o sertanejo terminou por se configurar como um dos elementos catalisadores das ansiedades da época.

No cinema de Glauber Rocha, em especial, as tensões e ambivalências presentes nestas formas de representação assumem um papel determinante, na medida em que suas narrativas alegorizam a situação brasileira e levantam o questionamento a respeito das possibilidades de uma revolução, bem como dos obstáculos para sua consumação pelas classes populares – questão na qual estariam implicados aspectos como a alienação e o banditismo social. Enquanto isso, no nível formal o que se problematiza, dentre outras coisas, é a própria posição em que se situa o intelectual/artista, aspecto que se traduz nos complexos modos de enunciação que articulam diversas vozes, sendo o cordel apenas uma dentre as muitas que convivem sem um centro organizador aparente (XAVIER, 2007, p.116-117).

---

<sup>2</sup> Ver, a este respeito, o capítulo “Imagens do mar” em NAGIB (2006).

Nas duas principais obras suas do período, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), os modos de enfrentar tais questões mostram-se muito distintos como, de resto, seriam também os próprios contextos de sua realização. No entanto, o recurso a emblemas e imagens totalizadoras persiste e, se é verdade que no segundo filme a alegoria e seus esquemas já tornam mais claro o dilaceramento do ideal utópico por meio de uma “internalização formal da crise” (XAVIER, 1993, p.63), no primeiro ainda prevalece o forte sentido de um *télos* histórico a ser alcançado.

*Deus e o diabo na terra do sol* apresenta uma teleologia da revolução que, associada a uma concepção das ações e expressões populares como “devir revolucionário” (SARAIVA in XAVIER, 2007, p.202), terminam por apontar para a convergência entre disposições exteriores e ações dos personagens (XAVIER, 2007, p.132). Assim, a negação da pobreza e a necessidade de mudança que subjaz à própria condição de oprimido em que se encontra a grande maioria da população sertaneja constituiriam o impulso para a ação transformadora, mesmo quando esta vocação não é assumida de modo consciente pelos sujeitos envolvidos, em suas disposições imediatas.

Em *Terra em transe* tal proposição é parcialmente revista: quando um homem em trapos reivindica para si o reconhecimento como *povo*, contrapondo-se ao líder sindicalista a que antes se atribuíra o poder de representação, expõe-se a lógica segundo a qual “fora da representação política o povo ‘verdadeiro’ só pode ser nomeado pela condição de miséria” (XAVIER, 1993, p.49). Ao contrário de *Deus e o diabo*, no entanto, em que essa condição constitui um mecanismo catalisador de mudanças, em *Terra em transe* aquele que reivindica a miséria como princípio de autoridade termina morto sob a acusação de “subversivo”.

Em ambos, então, para além da crença – afirmada ou colocada sob suspeita – na capacidade das vítimas da opressão de concretizarem sua vocação revolucionária, o que há em comum é a já mencionada tendência alegorizante que atribui um caráter de totalidade ao espaço e aos sujeitos representados. Como observa Ismail Xavier

[Em *Terra em transe*] os agentes viram personificações; os lances menores, nuances e contradições internas a certos grupos são dados esquecidos. Cada figura condensa atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica” (1993, p.54).

E de modo semelhante ao que acontece com os personagens, o sertão passa a ser expressão não de um espaço específico e minuciosamente delimitado, mas de uma territorialidade que, condensada, reúne as características que definem uma situação nacional. (Operação de síntese que, de resto, mostra-se indispensável para os propósitos de obras que buscam discutir a cena política contemporânea em sua amplitude). Alcança-se assim, por este percurso, a configuração de um “sertão mundo”, ao mesmo tempo em que se consolida, em especial na obra de Glauber Rocha, a simetria sertão-mar<sup>3</sup> que organiza o *télos* e instaura as figuras que, no cinema brasileiro, viriam assumir uma feição geográfica capaz de articular-se às dimensões temporais do presente em disputa e do futuro utópico da revolução.

O recurso à esquematização de que se valem tais obras, no entanto, não poderia ser submetido a uma observação redutora de seus mecanismos, sob o risco de simplificar uma abordagem temática e uma elaboração formal que, pelo contrário, estrutura-se de forma bastante complexa. Neste sentido, o que nos interessa apontar aqui é como esta lógica de certo modo assimilou aquilo

---

<sup>3</sup> Convém ressaltar ainda que, em *Deus e o diabo na terra do sol*, a simetria sertão-mar ecoa outras simetrias (Sebastião-Corisco, religião-cangaço, cruz-espada, deus-diabo) que, juntas, atuam no sentido de evidenciar o sertão como o lugar em que se desdobram ações capazes de conduzir ao mar utópico prenunciado pelas profecias. A respeito destas simetrias, bem como da noção de *télos* e da questão revolucionária na obra de Glauber Rocha, ver o capítulo “*Deus e o diabo na terra do sol*: figuras da revolução”, em XAVIER (2007).

que escapava a seus esquemas, em um caminho pelo qual o próprio “impulso glauberiano de totalização” terminou por assumir como desdobramento a sua relativa impossibilidade, a fragilidade de seus limites, ao incluir no seu “traçado o excesso de dados, as múltiplas determinações, as abstrações e dúvidas que, via de regra, *nos condenam a uma visão fragmentada da experiência da sociedade*” (XAVIER, 2007, p.194, grifo nosso).

E é justamente o potencial desestabilizador da dúvida contido neste excesso o que torna problemática a equação com que se pretende equiparar *sertão* e *mundo* na construção de um palco para a encenação da macronarrativa social. A manifestação formal em sons e imagens destes detalhes que não se deixam apreender pelo esquema sem colocá-lo à prova constitui o conjunto de elementos estéticos dissonantes que apontam o caráter residual do excesso, como a experiência da transição democrática<sup>4</sup> – posterior, neste sentido, ao período ditatorial problematizado nas duas obras em questão - tornaria ainda mais evidente. Os resíduos culturais instauram-se como marcos da incompletude, dando margem a uma visão fragmentada de mundo.

Aproximar o sertão de uma imagem em torno da qual se poderiam situar narrativas cujos objetivos e preocupações eram, desde o princípio, de grande escopo, implicava, portanto, em um esforço de síntese que não poderia ser realizado sem uma operação de apagamento – ao menos parcial - de particularidades, nuances e incertezas. Não obstante, tais estratégias continuaram vigentes em parte significativa da produção ficcional brasileira, embora com diferentes graus de atenuações que, no mais, seriam resultados do próprio arrefecimento das utopias sessentistas.

Foi assim que o sertão subsistiu no imaginário nacional como “imagem-síntese” adequada às vertentes que privilegiaram a instituição de um neo-realismo/naturalismo no cinema (LOPES, 2005, p.295), bem como para suas estratégias de inserção no circuito internacional. Preservou-se ainda a vocação inaugural deste tropo quando, posteriormente, no período da *retomada*, a questão da reafirmação de um caráter nacional e a busca pela exploração/encenação de aspectos sócio-culturais brasileiros específicos se fizeram mais uma vez prementes. Neste sentido, filmes como *Central do Brasil* (1998) se inscrevem, como aponta Lúcia Nagib (2006, p.18) em um conjunto de obras que lançam sobre o sertão “um olhar ao mesmo tempo nostálgico e atualizador” - tentativa de revisitação deste espaço total motivada, em grande parte, por uma “euforia da pátria reecontrada” (Idem, p.67). Na ânsia de reconstruir as imagens emblemáticas do país, procedeu-se, neste e em outros filmes, a uma representação condescendente do nordestino, em que o desejo do encontro e a recorrente indagação acerca da existência de uma identidade própria terminavam por evocar uma vez mais a noção de autenticidade com que tantas vezes se nivelou grandes segmentos da população, irredutíveis em suas diferenças.

Nelly Richard foi, sem dúvida, uma das críticas culturais que mais se debruçaram sobre a persistência com que, no período pós-ditatorial - em particular, no chileno - os imperativos de reconstrução dos sentidos fraturados pela violência do regime e a necessidade de reafirmar a crença em um *continuum* histórico levaram até mesmo muitos dos militantes de esquerda a se empenharem na preservação das noções de que fazia uso o discurso oficial - mesmo que ambas as formas de discurso, opostas, mobilizassem tais noções “com sinais invertidos” (RICHARD, 2002, p.25). Assim, a tarefa que se impunha para a esquerda tradicional no momento de crise era sobretudo reafirmar a crença no “desenlace redentor da história” e sua transcendência:

A violência expropriadora do novo regime de força fez com que muitos artistas sentissem o dever de responder ao imperativo moral de ter que reconstituir o sentido feito pedaços (remendando histórias, reconfigurando totalidades), para remediar assim os efeitos do dilaceramento da identidade. Por isso, as místicas solidárias de um “nós” reunificador de vivências; a restauração da tradição em imagens do pas-

---

<sup>4</sup> Para uma análise da crise das narrativas históricas tal como ocorre especificamente no contexto pós-ditatorial chileno, bem como no que se refere à noção de “resíduo” cultural, ver Richard (2002).

sado que vão forjando laços de pertencimento e enraizamento comunitários; a re-mitificação do “nacional-popular” como traço essencializador de uma consciência homogênea de classe e nação; o fundamentalismo messiânico das utopias (Idem, p.31).

Tal análise pode, então, apontar-nos possíveis interpretações que nos ajudem a compreender como o cinema dos anos 90, recorrendo ao repertório simbólico e às inovações formais do *cinema novo* – cujo impulso totalizador e de afirmação de uma teleologia se mostravam indissociáveis de uma certa proposta política de emancipação – terminaram por ser assimilados, no discurso cinematográfico de algumas das produções mais recentes, em uma chave mais conservadora.

No Brasil, após a ditadura e, sobretudo, tendo-se testemunhado os amargos desdobramentos políticos que responderam às expectativas da transição democrática com todo o peso do modelo neoliberal, a certeza da revolução foi tomada por duras e incontornáveis fissuras. O cinema, contudo, ganhou novas condições para sua existência, e os filmes que se seguiram – e que compuseram justamente o momento da *retomada* – passaram a negociar as condições de possibilidade da narrativa histórica brasileira. Em tal percurso, inverteu-se a simetria glaucoberiana – o movimento passou a ocorrer do litoral para o interior, em busca do “paraíso no sertão” (NAGIB, 2006, p.65) – ao mesmo tempo em que este passou a figurar em filmes como *Central do Brasil* como uma “iconografia do passado, com função apaziguadora no presente” e que se “congela em território utópico arcaico, imune aos males da modernidade, deixados para trás na estação central” (Idem, p.76).

Pode-se dizer então que a idealização da figura do oprimido na qual se depositaria, juntamente com as esperanças nacionais, o fardo da representação de todo um país, assinalou nos anos 90 a busca de um projeto nacional em tempos que, por sua complexidade e pelo acúmulo das experiências anteriores, não favoreciam a articulação de grandes respostas. O discurso da tradição e a reafirmação nostálgica da ânsia de totalidade foi, no entanto, apenas uma das soluções possíveis. Em vez de proceder a uma generalização apressada, convém então somar a esta apreciação outros casos em que os limites que constituem um lugar geográfico se tornam mais fluidos e as formas de ocupação e vivência dos territórios, mais subjetivas.

## **2 Os lugares do afeto: microterritorialidades**

Distanciando-se consideravelmente das releituras do mito fundacional brasileiro que revestiram de caráter romântico as paisagens do nordeste, multiplicaram-se também, a partir da retomada, discursos que pretenderam, com renovado ímpeto, enfrentar as questões sociais em pauta no cenário político nacional. O sertão e também a favela, outra “imagem-síntese” a integrar um amplo repertório de imagens e narrativas na produção cultural brasileira, voltaram a ocupar o centro de um certo estilo de representação. Problemas como a criminalidade, a desigualdade social e a miséria foram privilegiados por um modo de filmar cujo realismo constituiria parte essencial da estratégia de “desvelamento”, da apresentação de um “real” que convence pela fidelidade das imagens às características do objeto filmado. O uso de locações, a coloquialidade das falas e a preferência por atores amadores ou desconhecidos do grande público formaram a base desta estratégia, assim como o zelo no que se refere aos detalhes de reconstituição, no caso das encenações de fatos históricos, também comuns nesta época.

A convergência entre temática social e um modo de representação realista, porém, aliada ao crescente apuro técnico de que os cineastas, em maior ou menor grau, dispunham, tornou-se elemento recorrente nas críticas que colocaram sob suspeita as pretensões de tais obras, acusando seu caráter ilusório. Enquanto isso, aqueles que as realizavam e que por diversas vezes reivindicaram os benefícios do “choque” e da “denúncia” pareciam ignorar o potencial de espetáculo que a ação realista, aliada a uma estrutura narrativa clássica, poderia propiciar.

No entanto, mais do que generalizar uma perspectiva pessimista que tome tais tendências espetacularizantes como indícios de uma degeneração nas qualidades emancipatórias outrora almejadas pelo fazer artístico, perguntamos pela possibilidade da reflexão e da crítica em uma produção contemporânea de cinema que negocia o tempo todo com as expectativas de mercado ao mesmo tempo em que preserva características autorais; que dialoga com um repertório simbólico e um acúmulo advindo das experiências anteriores mas que também traça propostas e muda perspectivas, delineando novas estéticas e procedendo a outros recortes. E é assim que, mesmo compartilhando dos esforços para mapear formas de expressão provenientes de lugares de fala até então pouco veiculados nos grandes circuitos - e que poderiam ser apontadas como contrapontos a um cinema já totalmente “rendido” ao modelo hollywoodiano – propomos este percurso das transfigurações estéticas na produção cinematográfica brasileira como meio para flagrar, nas suas contradições e divergências, possíveis fissuras capazes de dar margem a uma leitura reveladora das complexidades do contemporâneo.

Pode este cinema ter algo ainda a nos dizer ou a “salvação” só poderia estar em um discurso que encontra na origem sua fonte legitimadora? Ainda há possibilidade criativa e transformadora na vontade de um encontro com o Outro de que a representação seria expressão última ou as ansiedades políticas dos cineastas foram definitivamente enterradas junto com os excessos totalizantes dos anos 60, estando o “cineasta-intelectual” de classe média condenado à “crise temática” de quem, por ser homem, heterossexual, branco e não passar fome, não tem “nada a declarar” (como se chegou a proclamar – com fina ironia – em um curta-metragem de Gustavo Acioli)? É evidente que uma crença ingênua na capacidade de falar em nome do Outro não é mais possível, não apenas pela (auto)crítica a que muitas das pretensões do cinema militante foram submetidas como também pelos questionamentos suscitados pelo problema da representação política em um contexto mais amplo. Não obstante, podemos identificar algumas obras em que o redimensionamento da perspectiva assumida pelo discurso cinematográfico propõe a configuração de um ponto de vista mais assumidamente parcial, frágil e localizado, e para o qual é a imagem do sertão mais uma vez aquela que pode constituir um importante elemento comparativo.

A fluidez nos arranjos de demarcações e fronteiras, que delimita territorialidades e desorganiza esquemas polarizantes, encontrou terreno propício na produção contemporânea ao conectar-se à problematização dos limites entre o “próprio” e o “alheio” na cultura nacional. O reconhecimento de intercâmbios e fluxos como elementos constitutivos das expressões culturais favoreceu a caracterização mais fluida dos limites que determinam os pares campo-cidade, sertão-litoral, para os quais, contraposta à noção de “inteireza”, instaura-se uma dinâmica em que predomina a circulação de pessoas, imagens, valores, produtos (XAVIER apud NAGIB, 2006, p.53). E se filmes como *Baile perfumado* (1997) redimensionam o sertão, atualizando-o e estilizando suas imagens a partir de múltiplas referências, o abandono do horizonte de totalidade atinge níveis mais radicais em narrativas nas quais o caráter de mobilidade se acentua.

O filme *O céu de Suely* (2006) incorpora o sertão como paisagem fragmentada que somente um grande deslocamento operado por um esforço interpretativo totalizante seria capaz de resumir e equiparar à expressão alegórica das mazelas sociais brasileiras. Antes, o que se apresenta é uma poética dos deslocamentos e da constituição de territorialidades centrada nas buscas, sonhos e afetos que motivam a ocupação (transitória) dos espaços. Suas imagens, então, privilegiam um traçado mais aberto às contingências e imperfeições de sujeitos desejantes, distanciando-se de um modo de representação mais tradicional da geografia árida do nordeste.

Aqui, a cidade interiorana é ambiente opressivo, no qual as características tradicionalmente associadas ao paraíso idílico da ingenuidade e do romantismo sertanejos – pequenos agrupamentos humanos estruturados em torno de microrrelações e cujas bases estão estabelecidas sobre normas de sociabilidade “moralmente saudáveis” – apontam para a delimitação de um espaço restrito que, ao aproximar e fazer conhecer a todos, enfatiza a vigência de uma cultura sufocante em que a instabili-

dade, o ímpeto inconformista e a inadequação são inibidos pelo olhar vigilante de seus habitantes. Tais códigos, no entanto, são maculados pelo impulso desertor que pretende abandonar a clausura destes limites rígidos e abrir-se a novas perspectivas. Hermila, a personagem principal, contorna a cartilha das soluções engrandecedoras tão caras ao melodrama e assume uma postura menos conservadora na qual, reconhecidos os limites da transformação impostos pelos códigos sociais dominantes, subverte-os a partir de uma estratégia não-inscrita nas metanarrativas que enaltecem a persistente e resignada aceitação dos termos convencionados em que a ascensão social e a mudança seriam possíveis.

Neste ponto, chamamos a atenção para o fato de que aí se evidencia um dos aspectos em que a protagonista de *O céu de Suely* se aproximaria do personagem central do filme anterior de Karim Ainouz, *Madame satã* (2002). Neste, João Francisco subverte as regras do bom mocismo ao contrariar a noção dialógica de busca da tolerância e valorização dos esforços de aceitação/assimilação pelo outro e impor, a faca e golpes de capoeira, sua condição de homossexual, negro e favelado. Estamos, em ambos os casos, muito distantes do arquétipo do mocinho sofredor que consegue prosperar sem comprometer-se em ações que demarquem sua alteridade radical.

No plano estético, essa tentativa de contornar idealismos se traduz, no caso de *Madame Satã*, em um modo de representação que tangencia os limites do estereótipo *gay* (embora seja inegável, por outro lado, que a representação da favela preserve ainda neste filme considerável grau de nostalgia no que se refere à vida boêmia carioca de meados do século passado). Já em *O céu de suely*, busca-se uma imagem não-distanciada, não-romantizada de mulheres nordestinas e de aspectos da cultura sertaneja, sendo tal efeito de aproximação - de aparente diminuição do distanciamento em relação a estes sujeitos à margem de que se ocupa o discurso fílmico - obtido em grande parte pelo recurso a uma narrativa da vida diária. Os grandes feitos e reviravoltas dão lugar a uma rede de pequenas ações e fatos cotidianos que, pela minúcia e banalidade do que apresentam, assim como pelo caráter circunstancial e localizado do que explicitam, aludem a uma certa desarticulação, fragmentação do olhar que põe em cena pequenos gestos não perfeitamente integráveis aos grandes enunciados da macronarrativa social, posto que a ela não raramente escapa a trama delicada dos afetos.

## **Conclusão**

No que diz respeito ao filme *O céu de Suely*, de Karim Ainouz - aqui tomado como referência para um modo de filmar que redimensiona uma concepção teleológica de história, ao mesmo tempo em que privilegia um tom menor na construção da narrativa - podemos afirmar que, aquilo que no âmbito do político implica a instauração de um recorte a partir do qual o olhar renuncia à precisão e abrangência do diagnóstico social em favor de uma narração mais atenta a detalhes, nuances e contingências se traduz, no plano formal, numa ênfase em ações cotidianas que engendram, simultaneamente, um incremento na impressão de realidade e uma distensão do tempo narrativo que acentua o caráter opressivo e sufocante das cidade interiorana onde se desdobram os fatos narrados. Convém ressaltar ainda que a dilatação do tempo, nesse caso, ocasiona não tanto um acúmulo, mas uma reiteração do tédio e da monotonia na cidade que, por sua vez, realçam a necessidade de fuga.

De um modo geral, afirmamos a partir da apreciação do conjunto de obras analisadas que seria possível apontar, no cinema brasileiro, um movimento (não-linear) que aponta para uma passagem: das construções emblemáticas que alegorizam a situação nacional a formas de representação da experiência nas quais o social perde seu horizonte de totalidade para dar margem à encenação de conflitos localizados, centrados na sutil dinâmica da vida cotidiana.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política, v.8, n.15, jul./dez.2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.
- [2] LOPES, Denilson. Nem favela, nem sertão ou por um cinema do cotidiano. In: Afrânio Catani; Wilton Garcia, Mariarosaria Fabris. (Org.). Estudos Socine de Cinema: ano VI. 1 ed. São Paulo: Nojosa, 2005, p. 293-300.
- [3] NAGIB, Lucia. A utopia no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- [4] RICHARD, Nelly. Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- [5] XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- [6] \_\_\_\_\_. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

---

## **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Ângela PRYSTHON, Profa. Dra. (orientadora)**  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
Programa de Pós-graduação em Comunicação  
[prysthon@gmail.com](mailto:prysthon@gmail.com)

<sup>2</sup> **Fábio RAMALHO, mestrando**  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
Programa de Pós-graduação em Comunicação  
[fabioallanm@gmail.com](mailto:fabioallanm@gmail.com)