

Corpos em deslocamento:
passagens pelo sertão de O Céu de Suely e Deserto Feliz

Marcelo Dídimo¹ e Érico Oliveira de Araújo Lima²

¹ Possui Mestrado e Doutorado em Multimeios / Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas. Pós-Doutorado em Film Studies no Film Studies Department da Columbia University, New York. Atualmente é Professor Adjunto III do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Autor do livro "O Cangaço no Cinema Brasileiro".

e-mail: mdidimo@hotmail.com

² Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual (LEEA-UFC).

e-mail: ericooal@gmail.com

Resumo

A busca por outros lugares move os corpos dos personagens em algumas narrativas audiovisuais contemporâneas. Neste artigo, tomamos dois filmes recentes do cinema brasileiro, *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), que são pensados em conjunto a partir de uma questão central, a do deslocamento. As duas obras tratam do movimento pelo espaço e dos desejos de evadir-se. Cada uma transforma essas questões em problemas cinematográficos de forma singular e situa a discussão num campo distinto do que habitualmente está associado aos *road movies*. As variações dão-se conforme as implicações dos percursos desencadeados e os dispositivos de passar e estar no Sertão.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Sertão; Deslocamentos; Desejos.

Abstract

The search for other places moves the bodies of the characters in some contemporary audiovisual narratives. In this paper, we take two recent films of Brazilian cinema, *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) and *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), which are thought together from a central point, the displacement. Both films deal with movement through space and the desire to evade. Each of these issues is turn into cinematographic problems and situates the discussion in a field that is no longer the field of road movies. Variations are given as the implications of the pathways and devices to pass through and be in the space of Sertão.

Keywords: Brazilian Cinema; Backlands; Displacement; Desires.

Introdução

É interessante notar que algumas produções cinematográficas recentes trazem um desejo de mudança, de deslocamento, de personagens em movimento que embarcam em seus sonhos e possuem uma forte conexão com o Sertão nordestino, mas que não pertencem mais a esse universo. São os fluxos de personagens, de imagens e de desejos que desencadeiam modos de habitar a paisagem sertaneja, maneiras de inventar um espaço e de constituir formas de vida. Multiplicam-se os olhares em torno de um lugar referenciado com frequência em trabalhos distintos do cinema brasileiro. São visualidades em vias de elaboração, em diálogos com o tempo e em busca de tomar também para si a tarefa de encontrar uma modalidade intempestiva de pôr-se em movimento com as temporalidades da história e da imagem. Nessas buscas, o fio comum do deslocamento se torce e ramifica para dar vazão a operações singulares de transitar. As variações dão-se conforme as implicações dos percursos desencadeados e os dispositivos de passar e estar no Sertão. E o que nos movimenta também no fluir dessas imagens? Que sensibilidades elas colocam em jogo, se é de deslocamento que se trata aqui?

Nosso recorte destaca filmes em que os personagens se deslocam em busca de saídas e linhas de fuga para a vida. Na nossa tentativa de compor um quadro de análise, essas obras se distanciam do gênero *road movie*, mais marcado pelo percurso na estrada, por um trânsito articulado às experiências transformadoras do contato com a viagem. Aqui há outras dinâmicas de relação dos corpos com o espaço. Existem desejos de evadir-se, saltos para outros lugares e inquietações com clausuras em territórios.

A discussão que trazemos aqui toca em preocupações de análise desenvolvidas por Gosciola e Magno (2011), que propõem o deslocamento como fio condutor para traçar costuras entre obras produzidas recentemente. Reunindo filmes com foco no trânsito dos personagens, os autores buscam pensar:

o modo como o cinema discute: as sociedades e os territórios imaginados sejam lineares ou complexos; as coletividades geradas por sentimentos em comum; as

imagens e sons definidores de novas coletividades; os territórios construídos pelos sentidos; o nomadismo contínuo como território articulador de sociabilidades. (GOSCIOLA e MAGNO, 2011, p.2).

Destacamos aqui os filmes *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007) e tentamos nos colocar em trânsito com as obras e seus personagens para buscar uma discussão em torno das andanças, das perambulações e dos movimentos migratórios postos em cena pelos realizadores. Cada filme constitui questões próprias em torno desses deslocamentos, na relação de uma imagem a outra, de um afeto a outro, de um personagem a outro.

O Céu de Suely lida com a dimensão do deslocamento numa atenção às utopias individuais de Hermila, um corpo desejante e desorganizador das forças que tentam estabilizar a vida. A protagonista do filme de Aïnouz havia tentado outras oportunidades em São Paulo e retorna para casa, em Iguatu, na companhia de um filho bebê, Matheus. No desconforto com o espaço, ela precisa gerar movimentos na própria existência, partir para outros lugares, fazer de si um ser que não consegue parar. Ilustrar um discurso sobre o Sertão, os sertanejos e o Nordeste não é tanto uma preocupação do filme. Há aqui uma desterritorialização e uma micropolítica dos desejos, se tentarmos colocar em contato algumas das discussões conceituais de Deleuze e Guattari (1995) com as buscas de Hermila em ocupar o mundo e inventar para si um outro lugar e novas maneiras de existir.

O Sertão de *Deserto Feliz* é o Sertão de Jéssica (Nash Lila), um espaço que transborda e precisa expandir, criar pontes para outros universos. Trata-se, como em *O Céu de Suely*, da força do indivíduo que precisa ir a outros lugares, sente o desconforto com a terra, busca outros caminhos para a própria vida. Isso vai ter particular destaque no filme de Paulo Caldas, que ao dialogar com uma série de experiências imagéticas do cinema contemporâneo e do cinema moderno, vai situar o espaço sertanejo em novas dimensões, trazido para o contato com o mundo.

O Sertão já não está isolado, tem fronteiras permeáveis com o espaço urbano, é ocupado por vontades distintas e permite fluxos que levam a outros lugares. Já a migração é uma constante, faz parte da própria cotidianidade, como é indicado

nas idas à cidade, para trabalho e estudos. Em *O Céu de Suely*, a cidade de Iguatu é local de passagem, e o pequeno vilarejo de Deserto Feliz, localizado na cidade de Petrolina, o ponto de partida para passagens e viagens por terras e fronteiras, para dialogarmos com as reflexões de França (2003) sobre as experiências de produção de territórios, nomadismo e sedentariedade, operadas no que ela identificou em filmes do cinema político contemporâneo.

Personagens em trânsito. Passagens por mundos. Migrar põe em contato afetos, desejos, sonhos. O cinema depara-se com o real para inventar mundos possíveis, relacionar o vivido, o visível e o dizível. Invenção de formas de olhar e de dizer, a arte cinematográfica mesma move-se pelos tempos e espaços, abre-se ao imponderável dos encontros entre as imagens de mundos. E assim, uma questão pode ser formulada: o que o cinema põe em movimento ao fazer mundos se encontrarem?

Corpos deslocados

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

aspectos naturais da região, mas sim uma presença natural e cotidiana, indicação de que Iguatu tem aproximações com outros lugares, não é um espaço seco e distante, território da completa alteridade, mas espaço em que são promovidos encontros.

O Sertão de *O Céu de Suely* é um local de passagem, lugar onde os caminhoneiros param para abastecer e almoçar antes de seguir viagem – não por acaso, uma das figuras mais recorrentes do filme é o posto de gasolina à beira da estrada e a própria estrada. Os habitantes da cidade estão o tempo inteiro em contato com pessoas de outros lugares, que não se fixam ali. Os ônibus, as motocicletas e os caminhões já são elementos integrantes da paisagem local.

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

É nesse lugar que a vida de Hermila se desenrola. É nesse espaço que o filme de Karim Aïnouz vai organizar suas estratégias de encenação, bastante interessadas em acompanhar a cadência dos corpos, em perceber os fluxos dos tempos, em trazer a errância como matéria para a escritura fílmica. Depois de ter passado um tempo morando em São Paulo, a personagem retorna à sua cidade natal para tentar construir possibilidades de viver ao lado do seu filho pequeno e de seu companheiro, que permanece em São Paulo para resolver últimas pendências. Hermila espera, mas seu projeto acaba sendo frustrado quando percebe que o pai de seu filho seguirá seu próprio caminho, que já não converge com as metas que ela tinha traçado. Abandonada, Hermila se vê sozinha em Iguatu. Está na casa de familiares, junto a sua avó e a sua tia, mas o inconformismo e o sentimento de deslocamento crescem na personagem. Ela não sente que pertence àquele lugar: o espaço físico a reprime afetivamente, e o que vai prevalecer é a vontade de sair, “ir para o lugar mais longe”, como diz em determinada cena. É nesse momento que ela decide rifar o próprio corpo para conseguir dinheiro e a partir desse mote nasce o processo dramático do filme. Hermila se torna Suely, uma nova forma de dizer sobre si, um desejo de vida nova.

Com esse nome, a personagem oferece ao vencedor da rifa uma noite no paraíso.

Surgindo como uma promessa de futuro já não mais possível, o filme é introduzido por um prólogo com imagens captadas em Super 8, na tessitura de uma poética mais lírica, um dos raros momentos em que a esperança de um projeto é apresentada no campo do visível. A narração em *off* fala dos sonhos e desejos, que acabaram frustrados no percurso da vida, o que se constatará ao longo das cenas que virão na projeção. Com a textura do filme caseiro, um movimento de câmera mais livre e atrelado ao balanço do corpo que registra o acontecimento, esse breve prólogo nos joga inicialmente para um regime de imagem do lampejo. É nessa ordem de relações que estamos aqui, um jogo temporal que a escritura opera, para orientar os caminhos a um instante do passado em que uma centelha de alegria atravessava as vidas e reverberava na imagem. Estamos próximos à tonalidade de um diário, que é convocado pelo gesto da montagem para fazer surgirem no corpo do filme a curva e a oscilação dos trajetos enfrentados por Hermila.

Esse retorno ao passado é como que um relance, para o qual não se volta mais. Resta como ruína de memória, como vestígio e reminiscência de viagem. Daí em diante, passamos a acompanhar os movimentos do corpo da personagem, perambulações pelo espaço e também reverberações das forças do mundo no corpo dela. É que no filme de Ainouz, esse deslocamento não é o constante trânsito de uma cidade a outra, é muito mais expresso como inquietação de um corpo na própria cidade, um movimento em potência ao longo de boa parte do filme, concretizado, sobretudo, na sequência final, quando a cidade de Iguatu fica para trás e a placa na estrada indica o início de uma saudade, a despedida de um lugar. O céu recortado pelo enquadramento é privilegiado na forma cinematográfica e a imagem de um horizonte aberto manifesta-se também como um porvir não verbalizado, ainda em gesto de elaboração, travessia que se anuncia.

Quando Hermila percebe que seu sonho vai se acabando pouco a pouco devido à demora do retorno do companheiro dela, fica cada vez mais claro que a

cidade de Iguatu não corresponde ao lugar em que seus sonhos poderiam se realizar. Aos poucos, Aïnouz aponta para outras motivações que envolvem a personagem e que não estão ligadas diretamente a aspirações sociais. É aqui que se encontra uma das singularidades desse filme: não estamos no campo das representações sociais e identitárias, na discussão a respeito do pertencimento ou da construção psicológica de personagens. Do ponto de vista do gesto analítico que nos anima aqui, parece ser mais interessante observar o quanto os movimentos em cena se dão por uma ativação física, matéria de desejos e de agenciamentos, no que dialogamos com o campo de pensamento de Deleuze e Guatarri (1995). Seriam, dessa maneira, agenciamentos coletivos de enunciação, que se traduzem como formas fílmicas e de linguagem cinematográfica, e agenciamentos maquínicos de desejo, que tomamos como operador conceitual para dizer de como o corpo de Hermila é uma máquina e, nesse sentido, tem uma potência muito mais produtora do que reflexiva de influências de um meio.

Em *O Céu de Suely*, Hermila não está descontente com a miséria, com a seca, com a fome. Seu inconformismo carrega uma dimensão desejanste: a felicidade que ela deseja não se satisfaz com transformações econômicas ou políticas totalizantes. O desafio aqui é traçar pontes entre o individual e o coletivo, que já não passem por sobre determinações gerais, mas que guardem a atenção às singularidades. Trata-se, sobretudo, de desejos e afetos. Seria uma maneira de tomar lugar no mundo com o corpo. É a exigência de ter um corpo, como já observava Deleuze (2011), ao retomar a filosofia de Leibniz. “Devo ter um corpo; é uma necessidade moral, uma ‘exigência’”. Em primeiro lugar, devo ter um corpo, porque há um obscuro em mim” (2011, p.147). Essa necessidade de ter um corpo, e de constituir o mundo a partir das forças que se tramam entre mundo e corpo, é o grande desencadeador dos movimentos de Hermila. É esse também o grande vetor contido no gesto político de rifar o próprio corpo. Aqui é preciso dizer que entendemos a política como ato de subjetivação, maneira de fazer tensão com regimes consensuais e instaurar uma reconfiguração das sensibilidades dadas, para fazer surgir uma experiência dissensual, no que estabeleçamos uma

interlocução com Rancière (1996). Nesse sentido, a subversão realizada por Hermila na relação livre que procura com o próprio corpo pode apontar para uma fissura com as maneiras já esquadrihadas de sentir, de afetar e ser afetado.

A preocupação, então, não está em representações totalizantes, mas volta-se para as pequenas inflexões do privado, na sua imediata ponte com o político. Não se busca mais uma ideia geral para representar um povo, não se elabora uma categorização social ampla e homogeneizante. Hermila não é um modelo idealmente concebido para representar uma classe ou um grupo social. Isso não significa que a conotação social e coletiva de cada personagem seja ignorada ao longo do filme. Ainda que o desejo de permanecer na terra ou de partir perpassa uma dimensão social do espaço, o impulso para a migração nasce de utopias individuais. E a própria concepção espacial também se reveste de um caráter produtivo, já que da mesma maneira que não existe um povo já dado, não há um sertão já suposto e orientado imagetivamente segundo características ideias e típicas. Dessa forma, quando Hermila decide rifar seu corpo a fim de comprar a passagem rumo ao “lugar mais distante dali”, ela efetua esse gesto, movimentada por desejos singulares e com a vontade de produzir outros espaços.

O céu no filme apresenta esse desejo: qualquer lugar em que se possa ser feliz. A esperança consiste em se mover, sair de um lugar que gera desconforto e tentar novamente a sorte em uma região distante, afastada do ambiente do sertão, que não acolhe os anseios da personagem. A meta pode nem estar bem clara: distanciar-se é o que motiva a ação de Hermila. Se a felicidade almejada será encontrada, não se sabe. Ser feliz é a grande mudança que Hermila quer operar em sua vida e não há nada certo quando ela parte em busca dessa meta: assim como seus planos iniciais foram frustrados, ela também pode não encontrar o sentido de sua vida no local para onde se dirige. Aqui se trabalha com a incerteza, com o risco: a esperança existe, mas a instabilidade cerca a personagem e ela pode ter de seguir vagando, em trânsito. Como já disse Agamben (2012), a respeito da ideia da felicidade, há um anseio por aquilo que não foi vivido, marcado no caráter e no rosto, como uma virtualidade.

O Sertão transnacional

Seria possível organizar a narrativa de *Deserto Feliz* em três momentos, ligados às passagens operadas pela imagem. *Deserto Feliz* (Petrolina), Recife, Alemanha. São territórios ocupados, lugares por onde Jéssica passa, movida pelo desejo de expandir-se e de estabelecer ligações com o mundo. Pela intercessão da personagem, o realizador vai propiciar uma experiência em que o deslocamento pelo espaço é a política de buscar sentidos para a vida. Na pequena cidade em que vive com a mãe e o padrasto (Servílio Holanda), Jéssica sente o desconforto, a repressão às possibilidades de buscar caminhos, como a Hermila de *O Céu de Suely*. Explorada sexualmente pelo padrasto, ela também pode ser comparada à Auxiliadora de *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007). A cotidianidade pauta o registro imagético, com cenas em que os gestos simples ganham relevo, os momentos banais têm destaque. Um lavar de roupas, um almoço, uma caça a um tatu. A câmera parada, por vezes, prolonga-se na situação, para observar sons, silêncios, cores, corpos.

Esse movimento terá dois momentos, com passagens por Recife e Berlim. A primeira inflexão na narrativa ocorre quando Jéssica abandona a cidade de origem, e a vida marcada pelo incômodo, e parte em busca de novas perspectivas em Recife, onde passará a morar no edifício Holiday e tentará a sorte como prostituta. O turismo sexual aparecerá como elemento que põe estrangeiros em contato e Jéssica conhecerá o alemão Mark (Peter Ketnath), numa relação que se constrói e ganha misturas de afetos, tensões que cedem espaço para dimensões possíveis do encontro, para além do que interessaria de forma mais pragmática aos dois. A passagem para Berlim será um salto, num giro de Jéssica abraçada a Mark, quando uma elipse na narrativa promove outra passagem na imagem, que terá novas tonalidades e outras sensibilidades, mas manterá o sentimento de desconforto na personagem, estranhamento com a língua, com o clima, com o enclausuramento na terra estrangeira. Pensamos que aqui vale uma

relação com o que França (2003) destaca a respeito da viagem à Europa pelos personagens de *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1996):

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

Na Alemanha, Jéssica ainda não encontra soluções para a busca por esse solo comum, por outras possibilidades de vida. Ela vai, ainda aí, sentir-se sem chão. A errância da personagem em *Deserto Feliz* permite-nos propor diálogos com outros filmes marcados por essa experiência do desenraizamento e da perambulação. Em uma obra como *Árido Movie* (Lirio Ferreira, 2005), já percebemos elementos híbridos provocados pela mistura entre litoral e Sertão, não mais o microcosmo que funcionava como alegoria para totalizações, nas formulações de Xavier para filmes do Cinema Novo (2007). Podemos compor com o pensamento em imagens de *Deserto Feliz* e falar numa ponte entre o Sertão e o mundo, já menos numa referência à dicotomia campo e cidade, Sertão e litoral, do que no sentido de uma mistura transnacional. Não é mais um Sertão que reúne características gerais e remete a uma totalização e a uma teleologia histórica. É todo o mundo que é movido pela personagem errante e pela estética constituída por Paulo Caldas, que põe personagens à deriva. A imagem carregada de intensidades e a terra como imagem, na expressão de França (2003), compõem estéticas transnacionais que articulam dimensões globais e locais, para além da perspectiva cultural, numa chave das potências do cinema enquanto arte. Será possível identificar, ainda compondo com França, uma “experiência recente de desterritorialização (humana, midiática, social) como aquilo que permite e enseja outras formas de comunidade e territorialidade, baseadas em uma nova cartografia – pós-nacional – feita de deslocamentos e mobilidades constantes” (2003, pp. 18 e 19).

França fala de comunidades imaginadas no cinema contemporâneo, capaz de ligar espaços, promover trânsitos pela imagem. São formações comunitárias que se constituem pelas potências das narrativas audiovisuais, que aproximam e lidam com novas perspectivas estéticas capazes de compor quadros transnacionais de referência. As fronteiras são atravessadas nesses filmes, constituem questão condutora para promover pensamento sobre o estar no mundo dos indivíduos, a situação de abandono de partes do planeta, os desejos e esperanças em relação a outros lugares. O lugar como foco daquilo que move os sujeitos e as narrativas. O lugar como o elemento de produção de errância, geradora de novos sentidos e sensações na operação do espaço-tempo. O esquadramento espaço-temporal operado pela câmera de Paulo Caldas indica preocupações estéticas com uma invenção de imagens do Sertão, desterritorializado, incorporado às trocas, permeável a influências permitidas pelo exercício do olhar.

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

O trânsito instalado pelas imagens de filmes como *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* faz inventários de mundos, compõe pontes, retira o Sertão do isolamento, para inseri-lo em dinâmicas outras, de influência e mistura. O sonho é produção



de espaços e impulsionador de movimentos. A passagem é uma linha de fuga que desestabiliza. Para retomarmos *Deserto Feliz*, na aproximação junto a Jéssica, a câmera constitui uma micropolítica do desejo, compondo com Deleuze e Guattari (1995). O olhar do realizador está mais atento às maneiras pelas quais as variações sensíveis incidem no âmbito das relações cotidianas do que na escala das estruturas, do Estado ou das formas de governar. É a própria abordagem fílmica que se dedica aos fragmentos da experiência, na busca por falar dos modos pelos quais as forças políticas também atravessam e operam na existência ordinária. Trata-se também de se deixar atravessar por devires minoritários e atingir zonas de vizinhança com formas de vida e de cinema que se distanciam de um padrão e de uma constante. Fazer o deslocamento e a travessia dentro da própria forma de fazer cinema.

Sonhos de mudanças

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

indiscernibilidades constituintes da própria dinâmica das imagens. Que indicaria a imagem de Jéssica que retorna a todo instante no filme? O plano prolonga-se, estende-se e instala-se para ir e voltar.

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

Como em *O Céu de Suely*, nada fica definido, pois se trata também de um final aberto em *Deserto Feliz*, uma incerteza rumo ao futuro. Mas essa é uma abertura à vida e ao imponderável. É essa possibilidade que as duas obras instalam. Sempre no risco, à deriva, as personagens seguem na insistência da busca por transformações. Seria como diz a letra da canção cantada por Jéssica em momentos diferentes do filme: num barco à deriva, espera-se de uma vez a terra prometida. O vagar será, então, uma postura que tateia sem segurança e sem certeza dos caminhos que precisam ser trilhados, mas há, sobretudo, esperança e vontade. Para Nagib (2006), nas discussões que faz sobre a utopia no cinema brasileiro, essa esperança se dá em chave de nostalgia, visto que os tempos do capitalismo globalizado seriam pós-utópicos. Nessa conjuntura, “em que projetos nacionais há muito deram lugar a relações e estéticas transnacionais,

a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação” (NAGIB, 2006, p.26). Mas o que a autora identifica como esvaziamento de propostas políticas poderia ser pensado como outra modalidade de a imagem implicar-se com a política, outro modo de pensar a noção mesma de política, que já não passa por um projeto nacional, efetivamente, mas por investigações próximas aos sonhos e aos desejos de inventar lugares outros, pelo movimento do corpo no espaço. Uma forma de acreditar no mundo e nas suas possibilidades, para produzir acontecimentos que, mesmo pequenos, escapam ao controle, de modo a instaurar novos espaços-tempos, compondo com Deleuze (1992, p.222).

No filme de Paulo Caldas, como na Hermila do filme de Karim Aïnouz, vai tratar não mais de uma política de caráter maior, mas de uma política menor. Essa seria uma potência dessas imagens, em que o político articula-se ao privado, numa política do micro, num devir minoritário, compondo mais uma vez com Deleuze e Guattari (2003). Esse devir menor vai ser produzido por minorias, que estão à margem dos sistemas constituídos. Jéssica e Hermila, exploradas por um ambiente repressor, carregam a força do menor e vão buscar linhas de fuga na errância, na busca por uma terra prometida, desconhecida e incerta, mas uma meta capaz de mover os sujeitos. “A minoria é o devir de todo o mundo, seu devir potencial por desviar do modelo”, nos dizem Deleuze e Guattari (1995, p.52). Dentro da caracterização do devir que os autores nos possibilitam, trata-se sempre de pensar um movimento potencial, uma escala de variação em relação às formas-padrão. Nesse sentido, para eles, maioria e minoria – maior e menor – nunca são questões de quantidade (nem de valor), mas de relações estabelecidas com as constantes. Um devir-minoritário é uma passagem traçada no sentido daquilo que escapa e tensiona com as normatizações. A maioria tem a ver com um estado de poder e de dominação, por isso ela nunca é devir. “Só existe devir minoritário” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.52). E aqui podemos falar de um devir-mulher, um devir-criança, um devir-animal, todos eles entendidos como maneiras de perturbar as formas majoritárias. “É a variação contínua que constitui

o devir minoritário de todo o mundo, por oposição ao fato majoritário de Ninguém” (idem, p.53). Aqui trazemos novamente França (2003), que destaca os fluxos migratórios materializados no cinema como uma vertente que pode apontar para novas formas de vida, desterritorializadas, desenraizadas de um modo de existir dominante e tendendo, portanto, para sensibilidades minoritárias.

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

Produtoras de sensações e de afetos, as imagens de *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* vão ter força por seus próprios atributos. O que falamos a respeito de devir dos personagens é possível pela intensidade constituída imageticamente, capaz de conter as potências da cor, do tempo, do espaço. A grande angular recorrente na direção do filme de Paulo Caldas articula em novas formas o visível e o invisível, carrega a imagem de outras pulsações. O céu amplo composto pelas imagens de Karim Aïnouz espalha-se pelo plano, marca-se pelas potências da cor, da luz e da vontade de ser feliz em Hermila. Serão maneiras de marcar um gesto produtor também pelo realizador, que já não considera o mundo como algo dado, a ser retratado pelas lentes da câmera. A busca dá-se, antes, por um apropriar-se do real, para fazer uma operação de esquadrihamento e de invenção de possíveis. França destaca também essas potências da imagem do cinema, de ir além de uma referência a um estado de coisas, de uma atitude simples de ilustrar, representar ou recortar uma realidade anterior e exterior à imagem – a questão será, antes, de uma operação para além do que está dado. “É essa a interferência, altamente eficaz, que a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes de sensações e de afetos” (França, 2003, p.56). As sensações das imagens de *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* pensam outros lugares para os errantes do Sertão, apostam no devir menor para gestar acontecimentos que, mesmo de pequeno alcance, já carregam uma força estético-política.

Considerações finais

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

Assim como falamos de um sertão de Jéssica, essa ideia de uma utopia individual tem ainda mais força em *O Céu de Suely*, também carregado de afetos e desejos. O sertão de Hermila também rompe isolamentos, mas isso acontece em um sentido mais amplo do que vemos em um filme como *Árido Movie*. Mais do que um movimento de cruzar referências, misturar universos, a força que move o filme de Karim Aïnouz é o corpo desejante, que quer se libertar de um espaço repressor. A esperança tem força ainda, mas não é mais para apontar rumos para a sociedade, como na teleologia histórica que modula as imagens de um filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) – a questão é a busca por caminhos para Hermila, não numa postura individualista, mas numa política que se efetiva no micro, na exploração da força das minorias. Apontamos, tanto para *O Céu de Suely* quanto para *Deserto Feliz*, que há a preocupação com uma micropolítica do desejo.

Que imagens esse cinema inventa para o sertão? São imagens múltiplas, tensionadas constantemente, complexas e revestidas de problemáticas próprias ao processo de pensamento com imagens. Voltar a câmera para um universo é um ato produtor, que vai além da reprodução – por isso, a noção de



invenção é tão importante para articular discussões sobre esse cinema. Filmar é invenção de olhar, articulação do visível com o dizível, exploração do sensível. Imersão em sensorialidades, os filmes pulsam sentidos e têm implicações éticas, estéticas e políticas, ligadas ao estar no mundo e à medida de crença nos possíveis dos sonhos, dos desejos e dos deslocamentos.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

AÏNOUZ, Karim. A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz. Entrevista. In: *Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias*, 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf. Último acesso: 18/set/2012.

AÏNOUZ, Karim. De Berlim para Veneza: “O céu de Suely”, novo filme de Karim Aïnouz. Entrevista. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2139989,00.html>. Último acesso: 18/set/2012.

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

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

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. São Paulo, SP: Ed. 34, 1995.

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

GOSCIOLA, Vicente & MAGNO, Maria Ignês Carlos. A construção do imaginário em deslocamento: um estudo da deslocografia no sertão do cinema brasileiro. In: *RAZÓN Y PALABRA*, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, NÚMERO 76, MAYO - JULIO 2011. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/02_Carlos_M76.pdf. Último acesso: 18/set/2012.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed.34, 1996.

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

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