

LUZ, CÂMERA, SERTÃO: BRAVURA E FÉ NA CINEMATOGRAFIA DE ROSEMBERG CARIRY.

IZA L. MENDES REGIS

Mestre em História
Universidade Federal do Ceará
izaregis@zipmail.com.br

Por ser uma invenção tecnológica, que acompanhou a busca pela modernidade em meio à revolução industrial e à afirmação da burguesia enquanto classe social mais próspera economicamente, a realização do cinema sempre ocupou, principalmente, os centros urbanos. Mas não foi este o único espaço registrado pelas câmaras cinematográficas. O campo sempre figurou entre os temas preferidos da recente arte, primeiramente para ser visto como lugar “exótico” ou para mostrar a capacidade do novo aparelho, a câmara, de capturar imagens em lugares distantes e trazê-las para serem vistas onde se desejasse. Sobretudo no cinema nacional brasileiro, as imagens do campo foram exaustivamente alvo das produções cinematográficas.

Quando o cinema brasileiro traz o sertão para ser cenário ou enredo, as histórias contadas estão, constantemente, mais próximas do drama do que de qualquer outro gênero. Um bom exemplo disso são filmes que compõem a recente filmografia nacional, que escolheram o Ceará como ambiente para as locações de cena externas.¹ Os filmes que privilegiaram o litoral correntemente contaram um romance ou fantasia; os que foram filmados no sertão geralmente trouxeram histórias de sofrimento, como se a beleza praiana fosse um cenário perfeito para as bonitas histórias de amor, e o sertão, com sua sequeidão e sol escaldante, para falar de tristeza, fome, miséria e atraso.

O instrumento que veicula a imagem de Nordeste e do nordestino, no sentido que é capaz de transportar um discurso elaborado por um sujeito, restringindo-se ao sertão e ao homem sertanejo, sobre a qual nos deteremos na elaboração deste trabalho, é o cinema, para ser mais precisa, a filmografia de longas metragens do cineasta cearense Rosemberg Cariry. Neles buscarei perceber qual a imagem de sertão e de homem sertanejo que este cineasta leva à tela, bem como as formas narrativas usadas por ele para fazê-lo.

Elegi para o desenvolvimento deste texto, filmes de longa metragem, que de alguma forma aproximam-se da tendência de imprimir uma característica comum ao sertão e ao homem sertanejo, atribuindo-lhes formas de comportamento que se cristalizaram não só na produção cinematográfica, mas também na pintura, na literatura e em canções que se registram com a assinatura de regionalistas, talvez por não conseguir fugir dos vícios do cinema nacional,² com a diferença de ressignificar tais características como parte de um poder transformador também inerente ao homem sertanejo. Os filmes trazem também essa marca do cinema produzido no Ceará, buscando mostrar os valores, crenças, vivências e lutas do homem que habita o sertão cearense.

Dentre as produções fílmicas, figuram as obras do cineasta cearense Rosemberg Cariry. Farei uso somente da filmografia por ele dirigida, por motivos vários: além de caber no recorte temático sobre o qual derramo minhas questões, esse cineasta faz dos seus filmes uma só obra. É o seu projeto cinematográfico reproduzido na película, sua ideologia, suas influências que estão expostas quadro a quadro no seu trabalho, sua relação com o cinema e a função que atribui a este último figuram com destaque no universo que projeta no filme, trazendo para tela um texto que, por vezes, parece se chocar com o veículo que o transmite. Letramento, fanatismo, tecnologia, revolta, luta e conformidade fazem parte do mesmo rolo de fita e, às vezes, do mesmo fotograma que parece tentar transmitir uma dualidade de espaços e tempos só presentes num mundo que permanece e que se transforma ao mesmo tempo, simultaneamente. A filmografia selecionada foi a seguinte: *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, documentário de 1986; *A Saga do Guerreiro Alumioso*, ficção de 1993; *Corisco e Dadá*, ficção de 1996. O cinema construtor de imagens e textos nos mostra um sertão percebido, interpretado, apropriado e representado a partir das leituras feitas por quem o produz.

Diante do diálogo com a historiografia, sobre o sertão e o homem sertanejo, e as percepções extraídas dos filmes, podemos explicar pontos relevantes que ganharão destaque neste texto.

Quando pressupomos que nossos cineastas escolheram arquétipos heroicizados (beatos, vaqueiros, cangaceiros), situações estereotipadas (sofrimento, desigualdade social, mandonismos, violência) e uma imagem cristalizada (seca, fome, religiosidade) de sertão e de sertanejo, não negamos em nenhum momento que esses tipos e espaços existem ou existiram, só observamos seu processo de homogeneização e por isso argüimos quais os motivos das escolhas desses elementos.

As questões para as quais sinalizo, ganham ênfase a partir do fato de que Rosemberg Cariry traz uma construção diferente para o sertão e o homem sertanejo, quando coloca este último na condição de transformador e, portanto, construtor do seu meio – tirando assim, da cidade, o privilégio da construção; e, do campo, a carga, quase pejorativa, de ser determinado pela natureza. Nestes filmes o meio rural vive um constante revolver de espaços e situações, colocando o homem sertanejo como principal agente destas forças de mudança.

O discurso cinematográfico criado por Cariry tem matrizes que vão além das fronteiras da sétima arte, buscando conceitos construídos em espaços tanto culturais como científicos. Sua proposta de trabalho unida ao suporte do qual lança mão, nos permite fazer um análise de seus textos – os filmes – a partir do seu conteúdo e da sua forma.

Cada filme vem mostrar um sertão, construções extraídas de outras construções, nas quais o sertanejo fala do seu sertão e vice-versa; e a obra cinematográfica, por sua vez, faz uso de muitas narrativas para falar de ambos.

Cariry faz nos três filmes o que ele quer para sua obra como um todo: mostrar um Brasil profundo com riquezas menosprezadas pelos que falaram e construíram a idéia do que é o sertão. Quando lemos nas palavras do próprio autor, compreendemos melhor em que medida o sertão é dado a ver por ele –

“O sertão é um conceito em mutação e aparentemente é imutável. O sertão tem a dimensão cósmica do eterno. É nesse cenário, aparentemente estático, que o homem luta pela construção do seu destino, expulso que foi do paraíso, condenado a provar o sangue do irmão e tirar leite das pedras. Para mim, a acepção da palavra é SER-TÃO, no sentido do ser-no-mundo em demasia, do homem levado ao seu limite. Daí a opção pela narrativa trágica mostrando o homem em construção, para além da realidade ordinária, em um universo também mítico na concepção do tempo e do espaço. Tenho uma visão de sertão diferente do positivismo de Euclides da Cunha, do realismo de Nelson Pereira/Graciliano Ramos, da metafísica de Guimarães Rosa ou mesmo do sertão épico-barroco de Glauber Rocha. No entanto, todos esses sertões, todas essas visões, enquanto sentimentos e percepções estéticas, são incorporadas na minha visão de um sertão trágico e cósmico.”³

“...muitos lhe acompanha para rezar o rosário da santa virgem e muitos vão pelo seu pirão”. *“O direito à propriedade está na Bíblia”* . *“O sertão é como o mar, sertão de lonjuras”*. Estas são falas dos filmes *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, *A Saga do Guerreiro Alumioso e Corisco e Dadá*, respectivamente, e trazem em seu sentido um pouco do que as obras mostram como sendo os sertões, isto é, são descrições de espaços e relações que os sertanejos estabelecem uns com os outros e com a natureza, a terra, que os acolhe. Para entendermos que homem sertanejo esses filmes levam às telas é necessário antes compreendermos o espaço construído a partir do conhecimento de sertão, onde este homem vive. Quais os significados de sertão/sertões que a história apreendeu e atribuiu aos espaços rurais das regiões interioranas do Nordeste.

O sertão é compreendido neste trabalho como um espaço de sentidos múltiplos, que como todo espaço é composto por dualidades, por formas ambíguas, “um lugar incomum”⁴, mas que por causa de sua formação dentro dos interesses políticos, econômicos e culturais é lido de maneira universalizante, congelado em formas discursivas que denotam como elementos de composição deste espaço fatores já expostos neste texto: a seca, e com ela a pobreza; o sofrimento e a “animalização”; o cangaço e o messianismo que, em certa medida, são vistos como causadores da brutalização e do fanatismo; o poder local que sustenta a fartura de uns em detrimento da miséria de outros; e, por fim, a união disso tudo que desemboca na falta de civilização.

Olhando para a obra de Cariry, aqui representada nestes três filmes aos quais lançamos nossa reflexões, vemos uma busca de construir uma outra imagem de sertão e de homem sertanejo, vemos a transformações do meio sertanejo sendo delegadas às atitudes de seus habitantes. Vemos não só a morte de Corisco ou de Cristino, mas também de Lampião e Maria Bonita, dos cabras do governo e dos cangaceiros, de Severino Tavares, do capitão José Bezerra, do beato José Lourenço, de Baltazar, do coronel Abigail, de Genésio. Porém, outros personagens marcantes sobrevivem:

Dadá, Zé Rufino, Perpétua, Matilde, Rosário, o prefeito e o padre de Aroeiras, os remanescentes do Caldeirão, os coronéis Góes de Campos Barros e Cordeiro Neto. Desta forma, o autor permite que se façam conhecer os personagens que participaram dos acontecimentos sertanejos e os mostra como agentes construtores ativos de suas histórias; envia-nos a um sertão de conflitos e o ressignifica nas narrativas que faz, no presente, do passado.

*“Suas histórias de sertão e secura (da terra e da alma), de cangaço e repressão, de messianismo e penitência, de latifúndio e mandonismo, não devem ser observadas como mero registro de uma exasperante realidade imobilizada no tempo – melhor dizendo, as marcas de atavismos a condenar projetos por uma nova existência. Em seu cinema de cunho autoral, Rosemberg traduz a hodierna e cotidiana luta. Uma luta de martírios, mas que anuncia o possível transformar do homem ou de parcela da sociedade. O diretor trata, sobretudo, do sonho construtor do novo, por mais que o tema proposto aparente ser historicamente distante ou, ainda, arcaizante.”*⁵

E assim vemos através dessas histórias, sob as interpretações do diretor, o recontar do espaço. As histórias remontam do início do século XX até os anos de 1940 – período de vigência do cangaço e época em que foi construída e destruída a comunidade do Caldeirão – 1960 e 70 – período em que se situa a história d’A Saga. Contudo, a estas histórias são levados os problemas ainda presentes no sertão nordestino.

Temos um sertão que quando assassina o homem, não o faz através da “impiedosa natureza”, mas a partir dos conflitos nos quais aquele se envolve, em sua maioria, em defesa da terra que acredita poder ser sua. Assim, Rosemberg Cariry tanto permite ainda que se perceba um sertão com características enquadradas nas tradicionais formas de se ver o espaço sertanejo, como faz um enquadramento próprio dessas características quando lhe concede como morador um sertanejo que luta para defender sua sobrevivência e dignidade, deixando nos fotogramas enquadrada a perspectiva de transformação; um sertanejo que luta pelo espaço que julga seu: o sertão.

A dificuldade em definir quais as partes dos filmes que tinham como foco principal o espaço, e as que traziam no centro da discussão o homem, foi muito grande, e sei que muitas dúvidas permaneceram, porque o cineasta não consegue perceber – a ponto de poder demonstrar – uma representação do homem sertanejo que seja desvinculada à terra, acredito que nem eu saberia fazer esta leitura. Tanto que ficamos presos à forma euclidiana de narrar o sertão. Porém, não é mesmo pretensão deste trabalho instigar o divórcio de uma união há tanto tempo e por tantas vezes consolidada.

Mas é intenção desta pesquisa perceber de que forma esses elementos se entrelaçam e se comunicam dentro dos filmes de Rosemberg Cariry, no intuito de construir um homem sertanejo presente nos espaços e tempos do sertão.

Talvez por esta razão, e não só por coincidência, falamos de um *sertão em movimento*, que trará as marcas do homem impressas no sertão a partir da linguagem cinematográfica, na qual

Cariry abusa da história estigmatizada do sertanejo para mostrá-lo atuante e vivo no sertão de agora. A fim de alcançar este fim, ele enfatiza a bravura e a fé do homem sertanejo, através dos movimentos do cangaço e do messianismo, remetendo ambos à luta por um espaço de sobrevivência, confronto esse que os leva à terra, lugar de onde vêm e do qual nunca partiram, o que faz surgir a questão agrária, o movimento camponês apresentado como raiz e fim último das recorrentes manifestações de bravura e fé atribuídas ao comportamento e às práticas do ser sertanejo.

Os elementos trazidos em destaque na análise dos filmes são, portanto, esses três: a fé (o movimento messiânico), a bravura (o movimento do cangaço) e as lutas camponesas (o movimento camponês). Os dois primeiros não são antítese, mas encontram sua síntese no terceiro. Os três elementos estão presentes em todos os filmes, porém, cada um deles dá uma importância maior a um determinado elemento, tomando-o como idéia central da narrativa fílmica. Explico melhor: *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* enfatiza o messianismo, mas o faz a partir de uma leitura que nos leva a ver esta forma de manifestação religiosa como um indício de rebeldia do camponês ante as forças dominantes; *A Saga do Guerreiro Alumioso* centra-se na questão agrária, no latifúndio, na luta pela terra e no poder local, trazendo, no embate entre as autoridades e o povo, o cangaceiro como símbolo de resistência; *Corisco e Dadá* enfoca o movimento do cangaço, mas enriquece este universo com a religiosidade e a indignação sofrida pelos que erram nos difíceis caminhos das disputas do sertão.

Os elementos apresentados na tela para caracterizar o sertanejo são suas relações com a terra, com as crenças e com a “brutalização”, que podem ser claramente lidos nos filmes respectivamente como: 1) ao ter uma única cultura econômica, baseada na articulação da agricultura com a pecuária, portando vínculos de enraizamento com a atividade e a matéria-prima que lhe provém o sustento, para grande parte da historiografia este homem traz atitudes sociais muito mais tidas como naturais do que culturais – o que nos deixa no mínimo pensativos, quando observamos que o que difere o homem dos outros animais é justamente sua capacidade de transformar seu meio, adquirindo uma cultura própria, diferenciada entre os próprios homens. Porém, se nos filmes essa percepção é transformada numa caracterização de identidade e força – contudo, apesar de os filmes trazerem outras propostas de olhar para o sertão, as já existentes não são anuladas, podendo também ser vistas em todo o conjunto da obra; 2) a crença que remete o homem sertanejo ao sofrimento, imposto como algo que lhe é inerente. Um sofrimento que só lhe permite esperar que seus santos e “padrinhos” façam o que para eles não parece ser possível, porque está além da sua capacidade, e o único instrumento para vencer o sofrimento é a sua fé; 3) o terceiro elemento é a desobediência aos dois primeiros – que se faz melhor representada na figura do cangaceiro. É a insubmissão que o torna um revoltado, mas que, contraditoriamente, não o desprende nem da terra, que é o seu meio

de sobrevivência – mesmo que por vezes venha fazer uso de outros recursos – nem da fé, que faz acreditar que tudo que sobra ou falta é mandado por Deus. Talvez por isso, os filmes deleguem a este terceiro – o cangaceiro – uma condição de herói, de salvador, juntamente com o líder religioso.

É claro que os elementos que poderiam caracterizar o sertanejo não se restringem a estes. Não se pode negar também que estes são realmente componentes destas características. Mas geralmente, apenas esses três fatores são exaustivamente explorados. Dos filmes, não são extraídas as belezas, elas se articulam com as ações dos homens, mas também não são escondidos os sofrimentos, eles se transformam em motivação para a luta.

Este cinema parece primar pelo cuidado de que o filme possa ser tanto entretenimento como construção de uma realidade social que precisa ser conhecida. Talvez por isso traga nos seus enredos temas referentes a experiências vividas e que perpassam as construções de sertão e de sertanejo, que se convencionavam conhecer, em âmbito nacional, como “tipos nordestinos”, sem deixar de mostrá-los como parte de um todo que se transforma, a partir de lutas internas e não por determinantes externos.

Nas construções narrativas dos três filmes aqui estudados, foi possível observar que de algum modo seu diretor destaca a importância da arte cinematográfica na *produção e reprodução de imagens*, em tempos e espaços que, por vezes, parecem destoar dos meios de elaboração e exibição desta expressão artística. Cada um dos filmes traz em si exemplos da promoção do cinema enquanto suporte que veicula um sentido para além das fronteiras do narrado e do lido.

Vários exemplos são levados ao espectador, intencionando mostrar esse entrelaçamento entre o cinema, veículo que “revela” uma imagem de sertão, e o próprio sertão como espaço que faz uso da imagem, para se fazer visível, ou para conhecer outros espaços que permitem ser olhados. Em *Corisco e Dadá*, em meio à “caatinga bruta”, aparece um personagem que se encontra com o grupo de Lampião, identificado como Cego Aderaldo, a fim de exhibir um filme para o bando de cangaceiros,⁶ assim como também surge outro, o cinegrafista Benjamim Abrão, com intenção de filmar o bando de cangaceiros e mostrá-lo ao mundo; n’*A Saga do Guerreiro Alumioso* o prefeito da cidade inaugura uma televisão em praça pública, anunciando-a como símbolo de civilização, a modernidade entrando na pequena cidade de Aroeiras; e ainda n’*O Caldeirão*, o cinema ganha forma de documento para contar a história daquela comunidade, levando assim a arte cinematográfica para falar do sertão, trazendo às telas um período da história sertaneja ainda pouco narrado pela historiografia. Tanto que, posteriormente, esse filme ganha os meios acadêmicos, sendo apresentado na disciplina de história do Ceará,⁷ para fazer “visível” o que acontecera na comunidade do beato José Lourenço: de que forma era organizada, como foi construída e como foi destruída – versões de episódios que não divergem das interpretações historiográficas.⁸ Não que isto seja um argumento para que tratemos a obra como um relato fiel do real, mesmo porque o

próprio Rosemberg Cariry reconhece que “*mesmo quando temos a ilusão de documentar o real, estamos reinventando determinada realidade segundo a nossa própria sensibilidade e a nossa particular e intransferível visão de mundo*”,⁹ mas nos indica que houve, por parte dos realizadores, um rigor na pesquisa histórica.¹⁰

As obras trazem de volta temas imprescindíveis à história do país e principalmente do Nordeste, por ela figurar num período de mudanças decisivas para a nova forma do fazer artístico no Brasil, que marcou a retomada do cinema nacional brasileiro, sobretudo depois da tentativa de ‘assassinato’ perpetrada pelo Governo Federal à sétima arte. Portanto, a ressignificação do sertão e do homem sertanejo presente nos filmes do cineasta traz também um significado novo para o próprio cinema, que toma fôlego dentro de uma obra que tem sua elaboração completamente calcada numa estética sertaneja.

E como numa moviola, onde ele pode encaixar as cenas, montando as seqüências do modo que desejar, o cineasta desliza entre os tempos da história, trazendo em sua narrativa um passado menos remoto, um futuro menos impossível e um presente vestido de agente do fazer histórico, para mostrar um sertão gigante, que não pode ser engolido nem pelo mar, nem pela cidade, nem pela “civilização”, nem pela modernidade, nem pela miséria, nem pela fome, nem pela seca, nem pela violência, nem pelo atraso..., porque em seus filmes, o sertanejo, o homem que neste sertão habita, não é só sua cria, é também o seu dono.

¹ Como exemplos destes filmes que usaram os cenários praianos, podemos citar: *A Ostra e o Vento*, de Walter Lima Júnior (1997); *Bela Dona*, de Fábio Barreto (1998); *O Noviço Rebelde*, de Tizuka Yamasaki (1998); e entre os que foram rodados no sertão temos: *Sertão das Memórias*, de José de Araújo (1997).

² Neste instante eu também não escapei ao vício de classificar cinema nacional distinto de cinema cearense, reflexo de uma “mania nacional” de considerar o Nordeste para além da periferia do Brasil. Caio no erro de insinuar que o cinema cearense chegaria no máximo a ser regional. Não foi como cinema regional ou cearense que *O Sertão das Memórias* de José Araújo ganhou prêmios nos Estados Unidos e na Alemanha, foi com o título de cinema brasileiro – apesar de não ter tido, no Brasil, a mesma receptividade que outros filmes rodados no eixo Rio-São Paulo. A seleção que faço aqui é meramente de recorte metodológico, para possibilitar a viabilidade da feitura da pesquisa, sem imprimir carga de valor artístico ou comercial aos filmes com os quais trabalho, uma vez que este é um trabalho de história e não de crítica de cinema.

³ DEBS, Sylvie. “Rosemberg Cariry volta à tragédia da caatinga” – In *O Estado de São Paulo*, 30.04.1997.

⁴ BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar-incomum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*, Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

⁵ HOLANDA, Firmino. *Cinema Alumioso do Sertão-mar*. Fortaleza, 15 de 2003. Mimeo

⁶ LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a Era do Cinema: pesquisa histórica (1891/1934)*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1995. p.95. Este autor traz informações sobre a prática de exibição de filmes no Ceará antes da construção de salas fixas, mostrando em seu livro um “quadro sinóptico” dos exibidores ambulantes no período de 1897 a 1915, contendo informações sobre o ano da projeção, a empresa, o diretor do filme, o local de exibição e o equipamento utilizado.

⁷ Eu mesmo tive meu primeiro contato com este filme durante esta disciplina.

⁸ O filme traz nos seus elementos de constituição, em sua grande maioria, os mesmos apresentados por historiadores ou sociólogos como Régis Lopes e Maria Isaura Pereira de Queiroz. O primeiro declara, na introdução do seu importante trabalho sobre o Caldeirão, que foi justamente quando assistiu ao documentário que se decidira pelo tema. E ainda podemos ver que a composição dos capítulos do seu livro parece seguir a mesma seqüência narrativa que o diretor adota em sua obra.

⁹ Perguntas a Rosemberg Cariry sobre “*Lua Cambará*” - *Material de divulgação*, 2002.

¹⁰ A pesquisa foi feita tanto por Rosemberg Cariry como pelo historiador Firmino Holanda, ambos roteiristas do documentário, o que lhes possibilitou lançar artigos referentes ao tema, os quais já citei anteriormente como fontes historiográficas neste trabalho.