

ENTRE O WESTERN E O NORDESTERN: OS POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE LIMA BARRETO E GLAUBER ROCHA NO CINEMA DE CANGAÇO (O CANGACEIRO – 1953 E DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – 1964).

ANDERSON RODRIGUES NEVES*

Ao questionar o conceito de cinema, Chris Rodrigues afirma que se trata de “imagens fotográficas em movimento, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade, criando a impressão de movimento. Por se tratar de uma arte baseada em imagens, e as imagens por si só podem não ser suficientes para contar-nos uma história em termos dramáticos, apóia-se tecnicamente em outros elementos, principalmente no som, para atingir sua principal característica, que é a necessidade de mostrar visualmente todo o contexto dramático da história ao espectador”(RODRIGUES, 2007:13)

Assim, partimos para uma concepção de cinema mais ampla, que nos permite pensá-lo não somente como uma produção ou reprodução fílmica, mas também como uma representação dotada de significação e interesses, seja para os indivíduos envolvidos com a produção cinematográfica, seja para a audiência que a recepciona. Para o “historiador de ofício” é necessário ressaltar que, ao olhar para o documento fílmico como um documento histórico, se faz necessário ir além do que é projetado na tela, e pensar a obra como algo que se deriva de um conjunto de particularidades, nas quais diversos embates caracterizam a dinâmica do processo. Vesentini aponta:

(...) entender a história como uma memória e perceber a integração que ocorre entre herança recebida e projetada até nós, e a reflexão a debruçar-se sobre o passado, constitui-se em questão e pareceu-me relevante para a aproximação do que é tomado tão somente por historiografia. Esta poderia deixar o leitor menos avisado a percepção de que o objeto mesmo sobre o qual ele se debruça – temas, fatos, agentes aí alocados – tem existência objetiva independente do seu engendramento no processo de luta e da força da sua projeção e recuperação, como tema, em cada momento específico que o retoma e o refaz.

(VESENTINI, 1997:18)

* Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Mestrando em História, Bolsista CAPES.

Em contato com a bibliografia referente ao cinema de cangaço e principalmente com o trabalho de autores que analisam e discutem o cinema brasileiro, percebemos uma grande tendência de supervalorização do cinema novo em detrimento de outros movimentos, como a chanchada e as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde Lima Barreto produziu o filme *O Cangaceiro*. Nesse ínterim pensamos a relação cinema e história, elencando as questões como o ideário político de Glauber Rocha, as resistências à ditadura militar, a arte enquanto forma de resistência, o cinema enquanto mecanismo de poder, a difusão de idéias e a estética adotada pelo autor para trabalhar para pensar como o grande público recebeu seus trabalhos e as motivações que nos levou, durante todo esse tempo, a colocar suas obras no “topo” da hierarquia do cinema brasileiro.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro foi o primeiro filme apresentado em cores pelo cineasta Glauber Rocha, que fez uso desse recurso com tom de exuberância, pois assim, conseguia disfarçar o cerne do filme para passar pelo crivo da censura. Filmes muito coloridos, como é o caso deste que citamos, não eram levados a sério no que se refere ao engajamento político, pois se ancorava em um tom de comédia: Rocha afirma a estética da fome¹ pelo exagero, e não pela carência.

O movimento do cinema novo foi, sem dúvida, importantíssimo para o cinema nacional como um todo, ora por apontar a possibilidade de um cinema genuinamente brasileiro, ora pela análise e discussão de questões sociais acerca das relações no interior do Brasil. No entanto, é preocupante a relação que muitos autores e críticos do cinema brasileiro estabelecem com o cinema novo, como se tratasse de algo acima de tudo que já fora feito até então, como uma vanguarda e resistência ao imperialismo e à influência estrangeira em nossa sétima arte.

Ismail Xavier, ao analisar o cinema novo, aponta que ele

¹ A estética da fome é tese de Glauber Rocha, apresentada em Gênova no ano de 1965, no congresso “Terceiro mundo e comunidade mundial” onde o cineasta discute o interesse antropológico dado a nós (sulamericanos/terceiro mundo) pelos europeus que se sentiam superiores e desenvolvidos em relação ao observado, assim Glauber aponta que a miserabilidade e as questões representadas no cinema não são objetos folclóricos para entreter o público europeu, mas, sim, uma contradição social, a qual ele, os europeus, sequer entendiam.

(...) recusa a reconstituição precisa da aparência e abandona a idéia de que é necessário mostrar a evolução de fatos particulares tal como aconteceram no passado – retórica do espetáculo do cinema industrial que exige recursos milionários e procura e procura sua legitimidade nesse ilusório transplante da vida autêntica de uma época para o imaginário da tela. Nessa recusa, afirma os princípios básicos da estética da fome, num movimento onde, num só golpe, o estilo cinematográfico se afina às condições de sua produção, marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento que o condiciona e transforma sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte de riqueza de significações.

(XAVIER, 2007:112)

Discordamos dos apontamentos de Xavier, pois ao nos atentar que, embora o caráter ideológico no movimento do cinema novo, principalmente com Glauber Rocha, muitas vezes vai contra a imposição ideológica do grande cinema industrial, esteticamente percebemos, em diversas passagens, uma grande aproximação e diálogo entre ambas as vertentes.

O tema cangaço conquistou um espaço significativo no cinema nacional, principalmente após o filme *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto. Esse filme comporta severas críticas tecidas pelos cinema-novistas, por aproximar-se, e muito, da estética do *western*, famosa devido aos filmes de faroeste, o chamado *banguê-banguê*. O que constatamos em nossas pesquisas é que o cinema de cangaço de Glauber Rocha (entende-se *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Deus e o diabo na terra do sol*), em termos estéticos, muito se aproxima do *western*, o que não desvaloriza em hipótese alguma os trabalhos do diretor, mas aponta que a supervalorização estética do cinema novo, que acaba por ser equivocada.

Com relação ao cinema nacional e ao movimento do cinema novo, Alcides Freire Ramos afirma:

(...) temos os cineastas vinculados ao Cinema Novo que, a pouco e pouco, estavam abandonando posturas mais autorais e deixando de lado a chamada “estética da fome”, em favor de modelos oriundos da grande indústria cinematográfica. Ao lado disso, denunciavam em altos brados a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, demonstravam grande desprezo pelo

trabalho na televisão e, por isso mesmo, aplaudiram a fundação da Embrafilme (em 1969), que poderia ajudar a produção/distribuição de filmes de custo mais elevados. Do ponto de vista político, estavam abrindo mão de idéias mais radicais (ou “revolucionarias”). Tornaram-se, portanto, “reformistas” e apostaram na “Resistência Democrática”, que é uma forma mais branda de enfrentamento contra a ditadura militar. É certo que foram tolhidos pela censura federal e tiveram que lutar pela liberação de muitos de seus filmes. Na prática, porém, parecem ter sido cooptados pelos ideólogos da ditadura militar. (RAMOS, 2009:43) (Grifo nosso).

Pensando o cinema novo como uma corrente que comporta acertos e erros, sem tomar as produções geradas sob suas propostas como o “supra-sumo” do cinema brasileiro, foi tecido um novo projeto de Iniciação Científica, a partir do qual esboçamos uma análise livre de preconceito acerca da obra cinematográfica *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e sua aproximação estética com o gênero *western*. Tal projeto foi aprovado e está atualmente em sua fase inicial, mas já encontramos algumas questões atinentes à temática que apontaremos nas linhas que se seguem.

A influência do *western* não pode ser simplificada ou reduzida a partir de sua inquestionável popularidade junto ao grande público, já que são perceptíveis as incorporações de seus elementos por parte de diversos centros de produção cinematográfica. O diálogo com a estética adotada pelo *western* não fica restrito ao Brasil, pois esse movimento adentra as fronteiras européias e conquista o interesse, por exemplo, de grandes cineastas italianos.

Depois de consolidado como um gênero que remete à idéia de desbravamento, da tomada de um espaço no qual o selvagem cai e uma ordem não menos selvagem se instala, o *western* passa a inspirar as produções de cineastas brasileiros.

Tomando por referencia as características aqui apresentadas, Lima Barreto constitui um marco na cinematografia brasileira ao filmar *O Cangaceiro*. Vale lembrar que tal obra foi constituída com o amparo teórico dos trabalhos de Euclides da Cunha. Ela nos mostra as condições hostis do sertão nordestino e apresenta a degeneração da raça humana, à luz do nordeste árido brasileiro, retratado como um lugar de homens valentes, representantes do “verdadeiro Brasil”.

Há que se entender que o sertão já havia sido representado como o lugar da brasilidade, no qual habitam os homens bravos. Faz-se necessário trabalharmos com a

relação estabelecida, nesse período, entre o cinema e a literatura. Percebemos que a dicotomia entre o sertão e o progresso, lugar-comum em filmes de *faroeste*, tão bem representada na obra de Lima Barreto, com destaque para a seqüência inicial, na qual Capitão Galdino, cangaceiro que, tal como Lampião, governa o sertão, impede o serviço de medição para abertura de uma estrada de rodagem. Tais questões já vinham sendo trabalhadas na literatura nacional: o cinema faz, então, um movimento de incorporação dessas discussões para projetá-las no telão.

Os contrapontos do filme de Lima Barreto parecem estar relacionados à ausência ou presença de instrução dos personagens que nos são apresentados: Teodoro, o mocinho da estória, é instruído, pois estudou em colégio de padres. Devido a essa instrução, a personagem demonstra descontentamento frente a algumas ações de Galdino, o vilão da estória. Assim, percebemos o uso da educação/instrução enquanto fator diferenciador entre os que apresentam e os que não apresentam uma conduta bem orientada.

Assim como o *western*, a forma brasileira denominada *nordestern* não almeja uma precisão histórica, pois não apresenta nenhuma intenção de reconstruir fatos tomados como verdade da história. Temos uma obra de ficção, o que não é diferente nos trabalhos de Glauber Rocha, na qual se pretende evidenciar as discrepâncias entre o sul, que representa a civilidade e a instrução, e o nordeste, local que comporta o atraso e para o qual se voltam os olhares na busca de uma origem nacional, questão essa já presente em diversos trabalhos desde o início da República, tomando o sertanejo como um bravo e exótico personagem.

Não pretendemos supervalorizar o trabalho de Barreto, como outrora diversos autores fizeram com as obras do cinema novo, mas sim pensar as “realidades” de cada produção, bem como suas limitações e propostas. Pretende-se questionar as propostas e motivações de cada trabalho, levando-se em conta suas singularidades e o contexto no qual se amparam.

Um estudo histórico que se propõe a dialogar com obras cinematográficas não pode se prender em preconceitos. Vale lembrar que, esteticamente, os filmes de Rocha e os de Barreto se aproximam em diversas ocasiões. Com esta pesquisa, pretendemos problematizar questões materiais de construção, o ideário político dos autores e o momento histórico no qual cada obra é pensada.

Sobre a relação do historiador de ofício com as fontes fílmicas no processo de construção do pensamento histórico, Rosenstone afirma:

*(...) relação entre filme histórico, especialmente o filme histórico dramático, e a história escrita. E, como nós não conseguimos fazer com que isso funcione, ninguém mais consegue. Quando falo de percorrer o caminho de trás para frente, andar de lado ou estar desalinhado, quero dizer o seguinte: há 25 anos, ou desde que os historiadores começaram a pensar ou escrever sobre filmes históricos estamos essencialmente **tentando** fazer com que o longa-metragem dramático se adapte às convenções da história tradicional, **encaixar à força o que vemos em um molde** criado pelo discurso escrito para si mesmo. Uma abordagem desse tipo garante que a história nos filmes seja vista como uma maneira em grande parte corrompida e trivial de representar o passado. **Aqueles dentre nós que desejaram se manifestar a favor dos filmes históricos muitas vezes se viram em uma posição defensiva, explicando os erros e invenções dos cineastas a colegas, jornalistas e estudantes céticos.** (ROSENSTONE, 2010:61) (Grifo nosso).*

Neste projeto, não buscamos e nem pretendemos encontrar a verdade histórica a partir das fontes que elencamos, mas sim refletir sobre sua historicidade, bem como sobre suas pretensões e possibilidades de abordagem, sem perder de vista os argumentos que utilizam e as suas possíveis conotações frente a um contexto particular.

O filme *O Cangaceiro*, ainda que trabalhe com a questão do nordeste, foi filmado em São Paulo, nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz². A incorporação de cavalos, o que confere um tom mais aventuroso ao filme, e o encontro de Teodoro com um indígena que desce um rio à canoa em meio a um cenário no qual se encontra presente o bioma caatinga, são considerados erros gritantes na obra de Barreto. Pretendemos, em nosso trabalho, adentrar nessas questões levando em conta que toda representação é dotada de sentido. O autor tem autonomia em suas escolhas e nós, historiadores, devemos questionar essas representações e refletir sobre as possíveis

² De 1949 a 1954, a Vera Cruz realizou 22 filmes de longa-metragem. Apesar de ter durado pouco, a qualidade técnica e artística marcaram época, os filmes ganharam prêmios internacionais e comprovaram a viabilidade do cinema brasileiro.

intenções que intercalam a obra para, assim, compreender qual é a relação que o autor estabeleceu com a temática e como a inseriu em determinada estética.

Ainda vale ressaltar que, internacionalmente, o Cinema Novo não se insere em um espaço vazio, mas confronta-se com o horizonte de esperto por Lima Barreto, a partir do qual as representações do homem e das paisagens nordestinas compuseram o imaginário europeu sobre o Brasil dos anos 50 e 60, incluindo no campo das representações cinematográficas a noção de cangaço e de sertão como partes constituintes do Brasil.³

Apresentadas as diretrizes e preocupações que fundamentam este trabalho, acreditamos que esta proposta de trabalho se enquadra nas orientações da linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica, pois uma de nossas prioridades é estabelecer um diálogo entre a histórica e representações situadas no campo das artes, mais especificamente do cinema.

Esta proposta de trabalho não decorre de uma tentativa de simplificação da escrita da história, a partir da qual o historiador tende a hierarquizar os gêneros a partir do grau de importância. À luz da hermenêutica, nos voltamos para as fontes fílmicas com nossos questionamentos e preocupações, sem a pretensão de aproximar as obras e autores sem os devidos critérios metodológicos (e vale lembrar que eles se distanciam bastante). O que se pretende é entender os pontos de convergência e as abordagens priorizadas por Barreto e Glauber que, apesar dos distanciamentos, aproximam-se no que se refere à adoção de recursos estéticos vinculados ao nordestern.

Para além de motivações intelectuais, acreditamos que academicamente o trabalho apresenta suma relevância, pois o que nos motiva a propor tal projeto em nível de mestrado é a homogeneização de posturas assumidas pela maioria dos autores que se dispõem a discutir o cinema nacional. Pretendemos aproximar, com os devidos critérios, os diálogos e compreender a historicidade de cada obra em seu momento, sem perder de vista a receptividade por parte da audiência.

Sobre a importância e o diálogo entre as obras de Glauber Rocha e Lima Barreto, Siega aponta:

³ A respeito dessas questões o trabalho SIEGA, Paula. A estética da Fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. In: *CONFLUENZE*, vol. 1, 2009, pp. 158-165. Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna,

*Glauber Rocha reconhece que é Lima Barreto a inaugurar o cangaço como gênero cinematográfico no Brasil, ressaltando o atraso com que o sertão irrompe nas telas em relação à literatura. É categórico, porém, ao afirmar que o diretor de O Cangaceiro não entendeu o romance nordestino, realizando somente uma trama de aventuras convencional e que, cinematograficamente, o “cangaço como forma de rebeldia” ainda não tinha acontecido(...) **Lima Barreto é desacreditado enquanto precedente cinematográfico** e dissociado de uma tradição cultural – o romance nordestino – que, em A estética da fome, Glauber fará confluir diretamente no movimento. Com essa operação, o cineasta **desatreia o Cinema Novo da tradição de cinema popular** que o precedera para ligá-lo através da literatura, à tradição intelectual nacional(...). (SIEGA, 2009:143) (Grifo Nosso).*

Essa ação de desatrear o Cinema Novo da tradição popular é, talvez, a gênese de nossas preocupações. Não se pretende questionar a genialidade de Glauber Rocha, quesito este que foge à nossa proposta, mas refletir sobre o papel deste diretor cinema-novista em meio a um amplo processo de construção do cinema nacional, do qual ele não pode ser isolado.

O cinema mundial, em linhas gerais, é pautado em grandes temáticas e recursos estéticos igualmente grandiosos, e no cinema de cangaço, é com isso que nos deparamos. As formas do *Western* estão tanto em Barreto quanto em Rocha, como nos foi possível constatar. O que não podemos fazer é ignorar as aproximações em nome de uma hierarquia cristalizada nos estudos da história do cinema brasileiro, devemos pensar o lugar de onde essas obras saem, como as mesmas são produzidas, e principalmente como elas são recebidas pelos expectadores, tão esquecidos.

Bibliografia:

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do Sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BENJAMIM, W. “*Sobre o Conceito de História*”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7ªed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERNARDET, Jean Claude e RAMOS, Alcides Freire, *Cinema e história do Brasil*, 2.ed. São Paulo, Editora Contexto, 1992.
- BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense 1980.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.
- FERRO, Marc. “*O Filme, como uma contra-análise da sociedade?*” in *História: novos objetos*, dir. Jacques Le Goff e Pierre Nora, 3ª edição, Rio de Janeiro: 1988.
- JASMIN, Élise, *Cangaceiros*, São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.
- LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa: UFPB/FUNAPE, 1982.
- MARSON, Adalberto. “*Reflexões sobre o pensamento histórico.*”. In: SILVA, Marcos A. *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero 1984.
- NASCIMENTO, José Anderson. *Cangaceiros, Coiteiros e Volantes*. São Paulo: Editora Ícone, 1994.
- RAMOS, Alcides Freire, *Canibalismo dos Fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. 2ed. São Paulo: Art. Editora, 1990.
- RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.
- ROSENSTONE, Robert. A. *A História nos filmes, Os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SIEGA, Paula. SIEGA, Paula. *A estética da Fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes*. In. CONFLUENZE Vol. 1, 2009, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna. P. 164.
- SIEGA, Paula. *Ressonâncias Sertanejas em Alberto Moravia e Gianni Amico: Leituras do Centro sobre a periferia*. In. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008. P. 2.
- SOARES, Paulo Gil. *Vida, paixão e mortes de Corisco o Diabo Louro*. Porto Alegre: L&PM editores, 1984
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP. 2001
- VESENTINI, Carlos. A. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec, 1997.