

OS SERTÕES DO CINEMA

Sheila Schvarzman¹

Resumo: O presente texto procura investigar as representações, o uso, as adaptações d'*Os Sertões* de Euclides da Cunha no cinema brasileiro assim como a recorrência do tema, seus trajetos culturais, e transformações na forma de emprego e seus significados.

Palavras Chave: *Os Sertões*, representações, invenções do Brasil

Gostaria de abordar *Os Sertões* do cinema me valendo da ambigüidade na formulação do/no cinema, ou seja, observar como o cinema constrói e imageia esse espaço que é a um só tempo concreto - geográfico, geológico - e imaginário, resultado de formulação literária e política historicamente datada e que no entanto, dada a importância e a repercussão do livro desde sua publicação em 1902, passa a constituir também definição da nacionalidade e da urgência na sua construção. *Os Sertões* de Euclides da Cunha funda um olhar, uma teoria sobre o Brasil baseada na imagem de uma sociedade dividida entre um pólo atrasado, o interior impenetrável marcado pela supremacia da natureza sobre o homem, e um pólo civilizado no litoral, uma “civilização de copistas” formada por elites políticas e intelectuais com os olhos voltados para a Europa e de costas para o país (LIMA, 2009, 111). É no sertão (interior) no entanto que, contraditoriamente (por que impenetrável à cultura dos copistas do litoral), se aloja como rocha viva a autenticidade da nação: Barbaramente estéreis, maravilhosamente exuberantes... dirá d'*Os Sertões* Euclides da Cunha (CUNHA, 2009, 60).

Matriz recorrente sobre a cultura e o pensamento social brasileiro desde o início do século XX, manifesta-se também no cinema orientando a compreensão da história e da historiografia do cinema brasileiro, como se pode observar em Paulo Emílio Salles Gomes, notadamente em *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento* (1973), assim

¹ Sheila Schvarzman é professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. É doutora em História Social pela UNICAMP e pós doutora em Multimeios pela UNICAMP. sheilas@uol.com.br

como no próprio fazer cinematográfico em Glauber Rocha, aspecto sobre o qual Ismail Xavier já se deteve. No entanto sertões/ Os Sertões continuam a povoar o imaginário sobre o país. Cenários e reflexões que recortam o mapa do Brasil, que dividem os territórios demarcados também pela seca que cria não só o sertanejo como o retirante, e com eles a própria noção de Nordeste.

Como se vê, as construções sobre o sertão são muitas (e em sua maioria derivam e dialogam com a literatura), e como elas margeiam muito de perto outra articulação coincidente no tempo e sobre praticamente o mesmo espaço, que é a invenção do Nordeste (oriunda também da literatura, cf. Albuquerque, 1999). Irei me ater, mais diretamente a releituras e apropriações dos eventos de Canudos como foram narradas a partir de *Os Sertões* e, por extensão, ao seu significado na elaboração da cultura e da identidade nacional. Esse é um trabalho em desenvolvimento e não tem aqui a pretensão de cobrir toda a produção.

Nesse sentido, o que se pode observar de antemão é o quanto estas apropriações cinematográficas, se remetem a determinados eventos históricos tragicamente complexos e à importância do relato literário de um consagrado escritor, falam igualmente das vicissitudes, mas também de elaborações originais do cinema brasileiro, onde o sertão, como *Os Sertões*, tem importância singular, seja no nível mais superficial, como legitimação cultural de supostas grandes realizações, como é nítido durante o período da chamada Retomada (1994-2005), mas também de maneira fecunda como alegoria do Brasil com o Cinema Novo, ou ainda, mais próximo aos ideais de Euclides da Cunha, como um apelo por se descobrir, adentrar o Brasil, como se viu nos questionamentos de Glauber Rocha, em inúmeros documentários sobre Canudos, em empreendimentos como a Caravana Farkas, durante os anos 1960, ou na descrição, pelo vigoroso cinema pernambucano contemporâneo, de um sertão onde ainda convivem a antiga rudeza, o machismo, até o primitivismo muito explorado por Cláudio Assis, com o verniz de pós-modernidade das motos e celulares, do comportamento mais livre de algumas mulheres, como em Karim Ainouz (*O Céu de Suely*), até a prostituição globalizada muito bem observada por Paulo Caldas (*Deserto Feliz*).

Sendo assim, tendo em mente algumas dessas vertentes, gostaria de abordar filmes exemplares para a reflexão, em meio à constituição do cinema brasileiro.

Entre o sensacionalismo, a educação e a preocupação social

Se tomarmos por indicador a Filmografia do Cinema Brasileiro elaborada pela Cinemateca Brasileira a partir do Censo Cinematográfico realizado em 2007, assim como pesquisas realizadas em jornais como O Estado de São Paulo², ou na revista Cinearte³ abordando filmes lançados no Brasil entre 1897 e 2007, veremos que até 1930 não há nenhuma indicação de filmes posados (ficção), naturais (documentários) ou cinejornais relacionados a Os Sertões, Euclides da Cunha ou mesmo Canudos⁴.

Esse silêncio é certamente do cinema, uma vez que Euclides da Cunha e sua obra já estavam consagrados entre as elites intelectuais que tomam a si nesse momento a tarefa de descobrir, sanear e até mesmo salvar o Brasil, como se verá, entre outros, no voluntarismo por vezes autoritário e, como observa Sérgio Buarque de Holanda (HOLANDA, 1997) negador da realidade, de alguns positivistas, como Edgard Roquette Pinto entre outros. O cinema que se fazia no Brasil, entretanto, estava muito distante dessas preocupações.

O cinema brasileiro em seus primórdios era marcado por encenações de ocasião como Crimes da Mala (três em 1908, um em 1912)⁵, cantantes e falantes como a revista *Paz e Amor*, grande sucesso de 1910 (SOUZA)⁶, onde se glosava Nilo Peçanha; ou ainda reportagens e cinejornais patrocinados sobre eventos políticos oficiais, tais como chegadas às estações de ferro de autoridades, ou sensacionais, como enchentes do rio

² Filmografia Brasileira www.cinematecabrasileira.org.br/base

³ Cinearte (1926-1942) <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

⁴ Entre 1910 e 1930 há filmes como *Os Sertões de Mato Grosso* (1912-1913) do Major Thomaz Reis, *Os sertões do Avanhandava* (1924) ou *Os sertões do Ceará* (1935) que se referem à sertões como uma região despovoada, bravia, interior e em geral habitada por índios. Não incluímos esses filmes e esses sertões por fugirem à caracterização d' *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

⁵ Filmografia Brasileira www.cinematecabrasileira.org.br/base

⁶ De William Auler.

Tietê. Era marcado pelo caráter popular e regionalizado da realização e da recepção. Isso explica a ausência das temáticas ligadas a Canudos, ainda que durante a Primeira Guerra, e mesmo depois dela, em São Paulo, imigrantes italianos tenham se dedicado a encenações da literatura romântica, avessas em tudo ao tema e ao enfoque de Euclides da Cunha. Há pelo menos quatro *Guaranis*⁷ entre os anos 1910 e meados de 1920, além de *Iracemas* e demais assemelhados, todos, infelizmente, desaparecidos, mas que conforme os dados que nos chegam pela documentação e iconografia (NORONHA, 1987), e levando-se em conta filmes remanescentes⁸, estavam mais próximos do gênero romance histórico, tão freqüente e caro aos italianos e franceses nos anos 1910⁹. Segundo Maria Rita Galvão, alguns desses filmes produzidos durante a Primeira Guerra eram patrióticos e de afirmação nacional, realizados por italianos como Vittorio Capellaro, que buscavam reconhecimento e apreço entre os letrados e as elites de maneira a firmar a existência e o lugar de um cinema brasileiro e de seus realizadores no país (GALVÃO, 1987).

A primeira menção encontrável ao texto de Euclides consiste numa proposta de adaptação a ser realizada por Olímpio Guilherme – brasileiro selecionado num concurso promovido pela Fox americana no Rio de Janeiro em 1928 para atuar nas versões de filmes sonoros latinos em Hollywood. Não tendo sido por lá aproveitado para muita coisa além de algumas pontas, aparece em 1930 em *Cinearte*¹⁰ - a revista cinematográfica brasileira que militava pela existência de um cinema brasileiro -, propondo a adaptação do grande texto. Aqui é nítido o apelo a *Os Sertões* como forma de reconhecimento e enobrecimento da atividade cinematográfica por parte desse ator/realizador relegado ao ostracismo na Meca do cinema e resgatado através do grande esforço que representaria a adaptação e encenação de *Os Sertões*. Assim como sua

⁷ Baseiam-se em *O Guarani* (1857) de José de Alencar, mas no caso de cantantes, também à ópera de Carlos Gomes de 1870. *Iracema* é de 1875. Vittorio Capellaro é o autor de *O Guarani* de 1916 e 1926) e *Iracema* de 1917.

⁸ Como *O Caçador de Diamantes* de Vittorio Capellaro de 1934

⁹ Em cineastas como Albert Capellani ou Carlo Campogalliani

¹⁰ *Cinearte* 23.04.1930

carreira nos EUA, no entanto, também esse filme não vingou¹¹.

A primeira efetiva realização fílmica sobre o tema de que temos notícia por meio de documentação é o docudrama *Euclides da Cunha-1866-1909*, dirigido por Humberto Mauro em 1944, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo.

O I.N.C.E. surgiu em 1936 durante o governo Vargas, quando se procurou, a exemplo do que havia ocorrido na Itália ou na Alemanha, produzir documentários didáticos domando as possibilidades do cinema para o fim nobre da educação conforme era vista pelos regimes autoritários de então. A criação do INCE deve muito a Edgard Roquette Pinto, que vai dirigi-lo até 1947. Positivista e euclidiano, estudou no Colégio Aquino, a exemplo do escritor. Durante sua gestão na direção do Museu Nacional (1926 a 1936), montou uma Sala Sertaneja segundo os preceitos e como ilustração das descrições feitas por Euclides da Cunha em seu livro. O seu esforço de implantação do cinema educativo, assim como a realização e divulgação em todo país de seus filmes (o que acontece de forma muito distinta de sua imaginação voluntarista), era uma das formas mais eficazes e, ele acreditava, rápidas de transformar o Brasil, o seu atraso, suas carências, conforme o chamado do escritor em sua obra (SÁ e LIMA (orgs.) 2008; SCHVARZMAN, 2004).

*Euclides da Cunha*¹² é um filme vibrante, embora tenha tido perdida a banda de som, assim como os letreiros e as cenas iniciais. Certamente o mau estado da cópia remanescente atesta o fato de que foi muito exibida. Perderam-se a locução de Francisco Venâncio Filho¹³ (professor de física do Colégio Pedro II, discípulo de Roquette-Pinto, estudioso das obras do escritor e autor do roteiro) e as Bachianas n. 2 de Villa Lobos.

¹¹ Não por acaso *Guerra de Canudos* de Sérgio Rezende é uma grande produção de 1997, momento em que o cinema brasileiro tinha que mais uma vez provar sua necessidade de existir e a capacidade de expressar pelo cinema a nacionalidade. Tudo isso para justificar o apoio de empresas a esses 'produtos' de realização atrelada às novas formas de financiamento com renúncia fiscal

¹² *Euclides da Cunha -1866-1909*. 35mm., 395m., BP., colaboração do Itamaray e do Grêmio Euclides da Cunha. Cf. Souza, Carlos Roberto – Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 44

¹³ Venâncio Filho era também entusiasta do cinema educativo e autor com Jonathas Serrano de *Cinema e Educação*, Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional 1930

Em março de 1944, durante a elaboração do filme, Venâncio Filho participou de uma das Palestras Radiofônicas¹⁴ que eram proferidas semanalmente por Humberto Mauro na Rádio Ministério da Educação – antiga PRA-2 – para divulgar o trabalho do Instituto Nacional de Cinema Educativo¹⁵. Exaltou o INCE por se dedicar ao escritor. Ressaltou a exatidão dos dados apresentados, chamando a atenção para as filmagens em São José do Rio Pardo e outros locais caros a Euclides, o que funcionava como uma nova forma de dar a conhecer aos brasileiros a obra do escritor e o culto monumental em torno dele.

Em outra emissão Mauro explicou o caráter do filme que evocava a obra do “mais brasileiro dos escritores brasileiros”. Como *Os Sertões* “há de ser sempre um livro para as camadas cultas” o filme foi realizado para que o “povo pudesse conhecê-lo”. Segundo Mauro, Euclides “apresentou ao mundo, vigorosamente, a terra e a gente do interior do Brasil”. Por isso pôde dizer Roquette-Pinto que “ele revelou ao Brasil as forças secretas da sua própria existência”¹⁶. De que forma Mauro figurou na imagem dessas “forças secretas”?

A introdução biográfica com narração em voz *off* se detém em Santa Rita do Rio Negro, lugar de origem do escritor, em São José do Rio Pardo, e na ponte cujas obras fiscalizou enquanto vivia na cabana tosca (já então devidamente envidraçada), transformada em monumento que procura conter e concretizar em seu interior a manifestação do gênio e a inscrição excepcional do livro lá escrito. As condições penosas, a rusticidade e pobreza do lugar agregam ao filme a idéia do calvário do gênio sacrificado, onde narrador e narração se igualam na descrição da grandeza do sofrimento e do legado. Um mapa da Bahia e fotos de Antônio Conselheiro morto dão conta da história de Canudos. Na segunda parte do filme começa a encenação da obra, de que Mauro ilustra o “vigor da terra e da gente do interior”¹⁷ e os desafios que enfrenta. Da imagem de um livro

¹⁴ Programa Figura e Gestos A Cena Muda v.23, n.13, 1944 28/3/1944.

¹⁵ As 48 palestras semanais foram ao ar durante um ano entre 2 de agosto de 1943 e 2 de setembro 1944 às segundas feiras e depois aos sábados às 22 horas.

¹⁶ Figuras e Gestos, Palestras radiofônicas na PRA-2, Rádio Ministério da Educação, Rio de Janeiro. Palestra 46, 19-8-44.

¹⁷ Conforme suas palavras na Palestra Radiofônica. Transcrição de Carlos Roberto de Souza. Cinemateca Brasileira.

aberto, em primeiro plano, irrompe em meio às palavras do texto impresso o sertanejo como um vaqueiro audaz, que monta a cavalo, laça bois, conduz gado em meio à terra árida. Como os recursos do Instituto Nacional de Cinema Educativo eram escassos para viagens, Humberto Mauro utiliza-se de imagens produzidas por Silvino Santos para *No País das Amazonas* (1921). Portanto utiliza-se de um cenário geográfico e humano muito distinto d'Os Sertões. E “O sertanejo é antes de tudo um forte” tem uma tradução imagética literal: o sertanejo é forte. O quadro *Retirantes*, de Cândido Portinari, pintado no mesmo ano (1944), serve como ilustração da situação penosa dos sertanejos durante as secas e explica Canudos. Portinari é outro dos ícones consagrados daquele período e sua utilização agrega ao filme a importância do pintor social respeitado (FABRIS, 1990) e o caráter dramático de urgência que Os Sertões invocam. Entretanto, como já se disse, Portinari é sentimental e seu tratamento expressionista de deformação dos personagens, no caso os retirantes e da seca, apesar da preocupação social, invoca antes a piedade do que a urgência, como observa também o crítico Rodrigo Naves:

A questão é que, por suas soluções pictóricas(gda), o trabalho de Portinari tende a nos devolver sempre a um âmbito estritamente pessoal, em que confirmamos de modo reiterado nossas crenças e opiniões e mantemos uma intimidade imune aos desafios daquilo que é novo e imprevisto. E aí os sentimentos tendem ao sentimentalismo. (NAVES, 2007, p442)

Nas imagens de Mauro, em nenhum momento as bordas do livro desaparecem do enquadramento, com isso impedindo que o filme se sobreponha ao livro, como se as próprias imagens fossem criadas pelo escritor. A épica de Mauro leva de roldão a biografia soturna. O que conta é o sertanejo: sua destreza, seu vigor e a resistência enunciada nas palavras persistentes do livro e no quadro cinematográfico que as enquadra e perpetua uma vez mais. Consoante com seu momento histórico, Mauro não ilustrou apenas a parte que se considera a mais importante do livro, a que fala do “Homem”, mas erigiu na imagem, nas citações iconográficas, no uso da composição de Villa Lobos *Euclides da Cunha* algo que aspira a ser um monumento nacional: o todo espelha o caráter solene e excepcional que recobria a forma de encenar as biografias dos escritores tratados pelo INCE como os verdadeiros heróis – entes sagrados – a força, esteio da nação.

Nos anos 1950 começam a se adensar as preocupações sociais e políticas em relação ao Nordeste e ao sertão como lugares do flagelo das secas, do misticismo e do banditismo. O cangaço no cinema, segundo a documentação escrita já aparecia em documentários sensacionalistas, que exibiam barbaridades de Lampião, todas elas encenadas com violência e conteúdo sexual, mas que na percepção do público eram verdadeiras, já que apresentadas na forma de reportagens como em *Lampião, A Fera do Nordeste*, de 1930, realizado na Bahia por José Nelli, que mistura o documentário de berço esplendido a uma encenação sensacionalista sobre as maldades de Lampião. Segundo Cinearte:

"... meia dúzia de apanhados da capital (Salvador). Um horrível apanhado da feira de gados em Feira de Santana. Um canavial. (...) Lampião ataca um rancho qualquer. (...) Outra cena Lampião cerca uma fazenda. O coronel e a filha estão na sala de visitas. O coronel protesta. Assassina-mo pelas costas. Lampião entra para um quarto. Vem lambendo os beijos...". (Cinearte, 16.04.1930).

É bom lembrar que as imagens tomadas por Benjamin Abrahão em 1936, as únicas com o bando de Virgulino, jamais foram divulgadas como atualidades, conforme o projeto do cinegrafista, que teve o seu filme apreendido pelo DIP em 1937.

Por outro lado, em vista do que nos é possível entrever pelos títulos produzidos entre os anos 1920 e 1930, e até mesmo pelas imagens que nos chegaram do documentário de Benjamin Abrahão que alimentavam as salas de cinema das cidades ou as projeções ambulantes, Lampião é o grande personagem a ser mostrado, desvendado, inventado. Dado o caráter de suas ações e crimes alardeados pela imprensa ou pelo cordel, prestava-se à construção de docuficções, onde aventura, ação, violência e erotismo dão o tom. Elas e certamente a literatura, o cordel, a imprensa, a censura do DIP contribuem para forjar a matriz de um bandido/rebelde/herói que vai se tornar um dos principais personagens do cinema brasileiro, retomado à esquerda ou à direita, pela Vera Cruz, pelo Cinema Novo, pelo cinema comercial paulista, e até pela pornochanchada, sem falar em sua retomada na atualidade pelo cinema pernambucano.

Nos anos 50, o cangaceiro e os retirantes deixam o documentário e passam para a ficção com *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti, realizado em 1953 pela paulista Kinofilmes, que mescla a um melodrama familiar imagens das secas e de retirantes

conforme a matriz iconográfica composta por Portinari em 1944 e, como vimos, já utilizada no mesmo ano por Humberto Mauro para ilustrar o mesmo tema. Aqui como em *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1954), realizado pela Vera Cruz, a preocupação social que se esboçava em organizações políticas de esquerda, debates e revistas, e o Nordeste como centro, passam para o cinema numa chave pitoresca e exótica, onde se mesclam o então grande cinema mexicano e o faroeste americano.

Já *O Canto do Mar* é construído no formato de um melodrama onde os problemas e desencontros da trama tinham que derivar necessariamente do meio para ressaltar a realidade sofrida, em que os problemas sociais do Nordeste são inseridos. A uma trama familiar de aprisionamento (ARAÚJO, 2005), Cavalcanti parece querer juntar a fórceps, pelo viés da fatalidade, personagens do litoral e retirantes caros à iconografia sulista sobre a seca. O que sobressai, entretanto, é o melodrama, o que dá à seca e aos retirantes encenados segundo a formatação de Portinari um aspecto quase folclórico.

No caso de *O Cangaceiro*, Lima Barreto vai forjar o *nordestern*, conforme a expressão de Salviano Cavalcanti de Paiva, o gênero que moldava o cangaço nacional a um filme de aventuras à *la western*, que montava os cangaceiros em belos cavalos como no gênero americano, ainda que no sertão o que se vê é mesmo o jegue. A paisagem de Vargem Grande, assim como o sotaque, vem de São Paulo. O filme que é muito marcado pelo *western*, mas também pelo cinema mexicano da época (em particular pela fotografia de Gabriel Figueroa) já apresenta aquilo que pareceu caracterizar a estrutura de muitos filmes do gênero. Há sempre o bando, como observou Lucila Bernardet (CAETANO, 2005), a exposição das maldades, o erotismo, mas o personagem do herói que seguimos é alguém que está ali por alguma circunstância que ele não dominou. Seu objetivo é sair, o que faz com que, invariavelmente – e isso marca já o enredo de Lima Barreto –, aconteça uma luta entre o chefe e o personagem, que no fundo é bom. *O Cangaceiro* acaba se tornando o filme de consumo externo por excelência da Vera Cruz. A ele, Glauber Rocha oporá sua Estética da Fome, que não é para ser consumida, mas lançada à falsa consciência européia.

O Cangaceiro é reconhecido e premiado em Cannes como “melhor filme de aventura”. O exotismo da canção faz de Vanja Orico um ícone do Brasil no cinema internacional. Por outro lado, é importante destacar que o filme de cangaço passa a ser um gênero de realização paulista, ou seja, caracterizava-se o sertão como lugar de violência, aventura e sexo. A paisagem parecia importar pouco, como se viu num grande sucesso do gênero, *A morte comanda o Cangaço*, de 1961, de Carlos Coimbra. Sucessos que chamam a atenção de Glauber Rocha, que desde 1959 escrevia roteiros do que viria a ser *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e que inicialmente centrava-se em Corisco, o companheiro de Lampião que escapou da morte.

Entre *Os Sertões* e as preocupações sociais

Nesses trajetos de constituição do sertão como espaço da representação do nacional no cinema, a menção a *Euclides e Os Sertões* entretanto, não é habitual. Se existe, é a partir da tradição oral que se constitui em torno de Canudos, Conselheiro e demais acontecimentos. Até mesmo *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, editado em 1956 e rapidamente reconhecido, é mais presente nas representações cinematográficas. É interessante observar que nem Glauber Rocha foi ao original de Euclides da Cunha.

Segundo a meticolosa análise de Josette Monzani, que procedeu a uma análise baseada na crítica genética em seu “Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol” (MONZANI, 2006, p.34), estudando as nove versões do roteiro escritas entre 1959 e 1962, quando o filme começa a ser rodado, Glauber Rocha a princípio estava interessado em Corisco e no cangaço em sua apropriação popular. Para isso, mune-se de documentação que vai de relatos do cordel a romances de José Lins do Rego (*Pedra Bonita*, 1938 e *Cangaceiros* de 1953), Jorge Amado (*Seara Vermelha*, 1946) e até mesmo *Grande Sertão: Veredas* (1956), reportagens de jornal e livros sobre o cangaço, ou o contato com o major José Rufino, antigo caçador de cangaceiros. Ainda que na estrutura do filme e na sua localização em Monte Santo o apelo a Canudos e ao misticismo do Conselheiro sejam evidentes, Monzani acredita que Canudos vem antes do cordel e de uma tradição oral que vai se recompondo novamente em livros, romances ou reportagens sobre outros

beatos descritos por outros livros. O filme, que a princípio centrava-se no cangaço e em Corisco, entrelaça por fim o cangaço ao misticismo.

Segundo o próprio Glauber Rocha em entrevista ao Jornal de Brasília de 19 de junho de 1980, p. 17:

“A linguagem literária do filme é uma linguagem fundamentada numa tradição literária própria do Nordeste, porque toda a imagem literária do filme, toda a forma de falar e todas as palavras que são aplicadas, às vezes em tom poético, pertencem a uma tradição literária do Nordeste. E isso é encontrado desde Euclides da Cunha até José Lins do Rego, até Guimarães Rosa. Eu trabalhei dentro de uma tradição cultural(...)
(IN MONZANI, 2005,29)

Entretanto, no andar das nove versões do roteiro que foi elaborando, Glauber depurou seus temas e separou o misticismo do cangaço nas andanças do casal Rosa e Manuel, apontando, no entanto, o seu caráter de engano na esperança messiânica, na alienação, no atraso e entorpecimento da aceitação do autoritarismo do beato Sebastião. E é nítido pelo filme como Glauber vê no cangaço um fator positivo, se comparado ao messianismo, uma vez que expressava uma revolta contra a ordem estabelecida e, lembremos bem, em 1964 a violência não era vista como um mal, mas uma possibilidade legítima e mesmo necessária para a transformação do mundo.

É importante lembrar ainda que o Cinema Novo vai à literatura em adaptações excepcionais como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969); que aqueles que o produzem são jovens de classe média com forte formação cultural, com passagens pela Europa, tendo alguns estudado cinema no Centro Sperimentale de Cinema, em Roma. O cinema não é mais de fatura popular, deixa de ser obra de artesão, e a relação com a literatura regionalista dos anos 1930 torna-se privilegiada, como em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1964), *São Bernardo*, de Leon Hirzman (1971), ou *Menino de Engenho* de Walter Lima Jr. (1965). Será possível lembrar, ainda, filmes em que o retirante é visto já na grande cidade sulista, para a qual emigra, caso específico de *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues.

Em suas diversas vertentes, esses filmes expressam, efetivamente, um grande esforço de reconhecimento do Nordeste, bem como de valorização da cultura e dos problemas nacionais – um e outro temas não raro se recobrem. E não se tratava, neles, de reverenciar os grandes escritores ou músicos nordestinos, nem em ver o Nordeste como exótico cenário de uma luta bem tradicional entre homens bons e maus. Observava-se, sobretudo, o homem comum, o artesão, o autor anônimo que, no cordel, narrava uma história preservada dos cânones oficiais. E o Nordeste porque era a região brasileira a mais carente, a mais necessitada. Ou era assim que vinha se erigindo desde o início do século XX, quando o Norte perde a sua influência política e econômica para o Sul, divisão do mapa, consagrada por Euclides da Cunha, que agrega a ele também o interior e o litoral¹⁸.

Por outro lado, são também desse período, e mais fortemente dos anos 1970 e 1980, inúmeros documentários sobre Canudos, sobre sobreviventes e ex-combatentes. Muitos desses filmes, além disso, ao narrar os feitos de Monte Santo (1896-1897) passam a incluir nos relatos a memória da própria filmagem de Glauber Rocha, que se transforma por sua vez numa nova épica, condensada agora à de Canudos, Monte Santo, sua população, significado e desdobramentos vários. É o caso de *Memória de Deus e do Diabo em Monte Santo e Cocorobó* de 1984, direção de Agnaldo Azevedo.

Pode-se pensar também nos documentários da Caravana Farkas pelo interior do Nordeste, registrando práticas e modos de vida das populações como outra manifestação do desejo - nesse momento de mudanças políticas e restrição às liberdades democráticas - de voltar-se para o interior do Brasil como o lugar onde a cultura brasileira ainda se mantém mas corre o risco de se perder devido às mudanças que se impunham sob peso da dominação política autoritária, do milagre econômico e do imperialismo internacional. São realizados entre 1968 e 1970 dezenove (LUCAS, 2005) filmes de diretores como Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno. A idéia de sua produção, que surge com a demanda desses conteúdos para escolas, é interrompida pela edição do AI-5, que impede sua exibição. Aqui os sertanejos começam a ter sua

¹⁸ Sobre isso ver ALBUQUERQUE, 1999

própria voz, ainda que, em muitos dos filmes, como coadjuvantes da voz de autoridade do cineasta que os enquadra segundo suas próprias concepções¹⁹.

Ainda nos anos 1970 com as práticas de financiamento e incremento à exibição de filmes brasileiros, a Embrafilme sob a influência de políticas ditadas pelo MEC do então coronel Jarbas Passarinho incentiva o uso da Literatura e da História em enredos que recebiam seu financiamento. Ainda que a prática tenha dado lugar a significativas adaptações como *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, ou ainda *São Bernardo* (1971), que se valem da literatura ao mesmo tempo em que servem-se dela para questionar o regime e a sociedade, entre 1977 e 1979 encontramos pelo menos três títulos que se referem diretamente a *Os Sertões*.

De olho na legitimação cultural do texto e de seu autor, essas reconstituições históricas, não deixaram marcas culturais ou artísticas profundas, embora à época sejam ilustrativas do tipo de apropriação feita sobre o texto fundador. Em *Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos* de 1976 realizada e concebida inicialmente por Carlos Augusto de Oliveira para a TV Globo, torna-se em 1977 um longa metragem exibido nas salas de cinema. Além do elenco, participa um sobrevivente de Canudos como figurante! Entretanto, a versão liberada para a TV Globo em 19 de abril de 1977

*sofreu censura de algumas cenas consideradas violentas, como a morte detalhada de alguns jagunços durante a guerra, o fuzilamento dos quatro últimos sobreviventes do arraial por nada menos que cinco mil soldados e adcapitação do cadáver de Antonio Conselheiro*²⁰

A insistência e a apropriação da violência em 1977 falam sobre as condições do período, mas falam ainda mais sobre a sua censura. Infelizmente não dispomos ainda do filme para um aprofundamento.

Na mesma chave parece estar *Canudos* realizado em 1978 por Ipojuca Pontes e Teresa Rachel. Na falta do filme, a sinopse mostra um resumo dos acontecimentos de Canudos.

¹⁹ Nos referimos à Voz Sociológica, noção de Jean Claude Bernardet para definir o uso da voz *off* no documentário direto no Brasil, onde o uso do recurso contradiz a não intervenção proposta do formato. BERNARDET, Jean –Claude – Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003

²⁰ Jornal do Brasil 17.4.1977 IN pela Filmografia Brasileira.

O filme foi indicado pela Comissão de Filmes Para Festivais Internacionais da Embrafilme para representar o Brasil no Festival de Cannes e San Sebastian.²¹

Com a abertura política nos anos 1980, não só os saberes, mas, sobretudo as lutas sociais dos sertanejos, não só em Canudos, mas nos anos 1960 volta à cena quando Eduardo Coutinho retorna à cidade onde, em 1964, rodava um filme sobre as Ligas Camponesas, quando precisou abandonar os trabalhos precipitadamente, em seguida ao golpe de Estado. Agora, 18 anos depois, Coutinho voltava ao mesmo lugar, para saber o que se tinha passado o tempo em que as câmeras não puderam funcionar e o seu filme fora apreendido pela polícia.

Nesse momento, talvez se possa dizer, pela primeira vez as imagens do sertão voltam-se sobre si mesmas. Já não são produções exteriores ao local, que acontecem de fora para dentro, realizadas seja por pessoas da cidade, seja por intelectuais (em geral são ambas as coisas), a respeito das pessoas do lugar. *Cabra Marcado para Morrer*, com efeito, funciona como um espelho: já não é a face do sertão que o cinema mostra primordialmente, mas a sua própria face. O hiato de 18 anos revela, mais do que tudo, o enorme abismo entre o mundo “que sabe” e tem o Sul, e aquele desprovido de saber. Um mundo que ficara à margem mesmo do progresso urbano que o país conhecera nos primeiros anos dos governos militares. O sertão voltara a inexistir. Ou voltava a existir pela negativa.

Mas, o que o filme de Eduardo Coutinho assinala é uma mudança de paradigma. O sertão passa a ter voz própria. Ao mencionar essa voz própria, é claro que expresso a partir de um ponto de vista exclusivamente “sulista”, uma visão hegemônica que até há bem pouco tempo tem formatado a História e Historiografia do Cinema Brasileiro pois é a partir do Sudeste que essa história tem sido escrita e veiculada e é desse ponto de vista, e do ponto de vista da recepção e da recepção crítica no Sudeste que se consagraram diferentes filmes e movimentos artísticos e culturais. Isso se deve a fatores não distintos daqueles que formataram o Nordeste como a região desprovida, o negativo do Sudeste. Algo que o furor destrutivo sobre Canudos em 1896 e a análise d’Os

²¹ Informações do release na Filmografia Brasileira

Sertões em 1902 já sinalizava em todas as suas múltiplas contradições. Felizmente isso está mudando, e se Glauber Rocha não surge do nada na Bahia no final dos anos 1950 (CARVALHO, 2003), se temos significativas produções em Super Oito na Bahia e em Pernambuco nos anos 1970/1980 cujas temáticas em tudo se afastam das preocupações com os problemas do ‘nordeste’(HOLANDA, 2008), o cinema pernambucano que vai ressurgir com a Retomada nos anos 1990 parece ser um importante indicador de que as dicotomias fundadoras apontadas n’ *Os Sertões* estão em transformação.

O Sertão como viagem

Nas imagens do sertão que vem sendo desenhadas pelos filmes pernambucanos desde 1997 com *Baile Perfumado* de Lirio Ferreira e Paulo Caldas até *Viajo por que preciso, volto por que te amo* de Karim Ainouz e Marcelo Gomes de 2010, o sertão já não é uma entidade à parte, separada do Brasil, ou encoberta, ou por ser descoberta ou cuidada. Ele está lá, em permanente troca com a metrópole (ou as nordestinas ou as sulistas), ligada ao mundo pela telefonia e pela televisão, pelas inúmeras motos que substituíram os antigos jegues. O novo sertão cinematográfico é o antigo sertão menos todos os clichês que o Sul se acostumou a receber e a criar a seu respeito. Esse novo olhar, produzido de dentro, não procura nem valorizar o homem do sertão e seu mundo, nem focar a miséria produzida pelo mundo exterior (o sul, o estrangeiro, o imperialismo...). A miséria está lá, física ou moral, mas ela não é um produto autóctone, nem resultado da incompreensão do Sul sobre Canudos. Ela é o *cenário de um emocionante drama da história*, como escreveu Euclides (CUNHA, 1998, p 247).

Mas esse drama já não se limita a esse cenário, o “extracampo” do sertão hoje é vasto. É a favela, a periferia das grandes cidades onde vivem as jovens que se tornam prostitutas, os meninos do tráfico, como tão bem trabalhou e reuniu Jorge Furtado em sua *Matadeira*²²(1994 quando, fez um filme de encomenda para uma TV Alemã explicando o que foi Canudos e o seu significado até hoje no Brasil²³.

²² Adaptação focada sobre um canhão. Apesar do seu interesse, não pudemos incluí-lo no presente texto..

²³ Há ainda a ilustração histórica de Sérgio Rezende, *Guerra de Canudos* de 1997. Mas ela interessa menos por Euclides da Cunha e mais pelos mecanismos de incentivo fiscal às empresas que marcaram o primeiro momento da Retomada, mas isso é uma outra história que fica para uma outra vez, mas que é tremendamente elucidativa dos caminhos e apelos ao sertão e a *Os Sertões*.

Assim, nota-se que o sertão mudou, expandiu-se. A sua natureza persiste, mas passa a habitar e a significar outros espaços. E os filmes pernambucanos enunciam isso pois são marcados antes de tudo pela busca, busca de um país, busca do que é em essência esse Nordeste que vai deixando de ser uma caracterização, uma mancha indistinta de vários estados para fazer aparecer as diferenças e identidades justamente. O gênero recorrente é o filme de viagem, o *Road movie*, gênero de matriz americana marcada pelo deslocamento dos personagens. A viagem não é só um caminho a seguir, mas um ambiente de descoberta para os personagens e de experimentação para os realizadores. Ele se estabelece não só como metáfora para estrada, mas como um movimento de fuga, escapatória, fluxo, troca e os filmes se servirão muito bem dessas possibilidades múltiplas que terminam por erodir visões e abordagens formais e temáticas consagradas.

Baile Perfumado narra através dos itinerários de Benjamin Abrahão, o projeto e as filmagens de Lampião e seu grupo, suas expectativas e fracassos que acompanham a própria história do país e suas transformações com o golpe do Estado Novo em 1937. Falam significativamente de Lampião e de sua imagem aqui resgatada - como construção imaginária e no uso das preciosas imagens de arquivo, e ainda do seu papel provável na direção do próprio filme. Falam ainda do cinema possível de se praticar no Brasil então e das suas expectativas abortadas. Mas certamente o que mais impacto causou filme foi não só que o emissor não vinha do Sudeste, mas sobretudo a sua representação: o arrojo nas filmagens, o verde de forte contraste com a aridez costumeira, o *mangue beat* ao invés dos sons habituais associados à cultura nordestina, sendo aqui *nordestino* outro conceito genérico que começava a fazer água.

Escapando das dicotomias habituais entre essa região tida como mais atrasada, cruenta ou carente de civilização *Cinema, Urubu e Aspirinas* de Marcelo Gomes de 2005 desmancha as polarizações ao unir pela amizade no período da 2ª. Guerra um alemão e um nordestino. O filme focado na itinerância do distribuidor de aspirina pelo sertão utilizando-se do cinema como chamariz, se contrapõem o carisma das máquinas como o caminhão ou o próprio cinema - que funciona aqui também como um importante personagem da trama - ao suposto atraso das populações que encontra em seu caminho, constrói-se ao invés disso sobre a amizade, a partilha, a cumplicidade entre esses dois

mundos representados por cada uns dos personagens que poderia afastar ou subjugar. O outro e o mesmo (o brasileiro, o ‘nordestino’) se constroem de formas distintas. A busca, a intinerância é de ambos assim como os encontros, as mudanças, a partilha na dor. É um outro olhar que se lança sobre o mundo.

O céu de Suely é também elucidativo de idas e voltas, agora de uma personagem do nordeste vivendo no sul em seu retorno à cidade de origem em que, sem encontrar possibilidade de se fixar, depois do leilão frustrado do próprio corpo, condena-se ainda a nova busca e itinerância. Em *Árido movie* o percurso se repete, agora com um final se não feliz, possível. Afastado de suas origens no nordeste, publicitário que vive em São Paulo chamado para ali voltar no enterro do pai assassinado, não cumpre o papel vingador que se esperava dele naquele lugar. Interrompe as práticas tradicionais. Volta à sua vida no sul.

Há muito para se falar sobre *Sertão de Acrílico Azul Piscina* o documentário de Marcelo Gomes e Karim Ainouz de 2003 e, sobretudo do expressivo *Viajo por que preciso volto porque te amo* de 2010 dos mesmos autores, onde uma nova narrativa se instala sobre as imagens de 2003, entretanto é *Deserto Feliz* (2007) que melhor retrata o que se pode pensar como a visão do sertão hoje. No filme, Paulo Caldas retratou o problema atualíssimo da prostituição das meninas e de suas relações com estrangeiros. E aqui aparece novamente um alemão. Entretanto, ao contrário das convenções, ao contrário do estabelecido, na trajetória da moça do interior que se prostitui em Recife, mas que conhece um jovem estrangeiro que gosta dela e a leva para viver em seu país, o final não é feliz, mas ao mesmo tempo o responsável não é o alemão, a Alemanha, maldades ou a exploração. Ao contrário, à moça se oferecem oportunidades para estudar, para sair do gueto de brasileiros e do costume. Entretanto ela é incapaz. A pobreza é sua, é interna. Ainda que essa pobreza possa ser explicada por grandes conjugações sócio-históricas, ela está antes de tudo na sua falta de recursos – um deserto.

Esse filme parece sintetizar uma nova e importantíssima mudança e percepção: o chamado às elites contido n’*Os Sertões*, as condições do meio ambiente, as secas, o misticismo, o caritativismo e a culpabilidade do Sul, a urgência da Estética da Fome que reverbera Euclides, tudo passa ao largo pela constatação da própria pobreza interna, da

falta de recursos para aproveitar o novo. A pobreza não é só uma condição material – que vem sendo em alguma medida minorada – e é essa pobreza essencial da consciência, da educação, é isso que condena ao atraso e que o filme enfoca sem buscar ou responsabilizar ninguém em especial ou diretamente.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR, Durval M. – A invenção do Nordeste e outras Artes. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 1999

BERNARDET, Lucila e RAMALHO Jr., Francisco - Da vontade de se sentir enquadrado IN CAETANO, Maria do Rosário (org.) Cangaço – O nordestern no Cinema Brasileiro. Brasília: Avathar. 2005, p.33. Texto original de 1966

CARVALHO, Maria do Socorro – A nova onda baiana. Salvador: Edufba, 2003

CUNHA, Euclides – Os Sertões. São Paulo: Ática, 2009

Euclides da Cunha -1866-1909. 35mm., 395m., BP., colaboração do Itamaray e do Grêmio Euclides da Cunha.Cf. Souza, Carlos Roberto – Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 44

FABRIS, Annateresa – Portinari Pintor Social. São Paulo, 1990

GALVÃO, Maria Rita. O cinema silencioso brasileiro. In: CINEMA brasileiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

HOLANDA, Karla – Documentário Nordestino: Mapeamento, história e análise. São Paulo: Annablume, 2008

HOLANDA, Sérgio Buarque de – Raízes do Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1997

LIMA, Nísia Trindade – O Brasil como Sertão IN SCHWARCZ, Lilia e BOTELHO, André – Um enigma chamado Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2009

LIMA, Nísia Trindade e SÁ, Dominichi Miranda.orgs- *Antropologia brasiliiana. Ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto.* Belo Horizonte: UFMG, Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008

LUCAS, Meize – Caravana Farkas: Itinerários do documentário Brasileiro. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS. 2005 ; RAMOS, Fernão –

MONZANI, Josette - Gênese de "Deus e o Diabo na Terra do Sol". São Paulo: Annablume, 2006

NAVES, Rodrigo – Portinari: a fera e o belo IN O vento e o moinho. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 442

NORONHA, Jurandyr – No tempo da manivela. Rio de Janeiro: Brasil-América, Kinart e Embrafilme, 1987

SCHVARZMAN, Sheila – Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. São Paulo: Edunesp. 2004

SOUZA, José Inácio Melo Souza – Imagens do Passado. São Paulo: SENAC, 2004

XAVIER, ISMAIL – Sertão Mar. São Paulo: Cosac & Naif. 2008