

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

RONNY VIEIRA BRAYNER

**MEMÓRIA, FORMAÇÃO E PERMANÊNCIA DO SERTÃO NO CINEMA
BRASILEIRO**

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BA
JULHO DE 2023**

RONNY VIEIRA BRAYNER

**MEMÓRIA, FORMAÇÃO E PERMANÊNCIA DO SERTÃO NO CINEMA
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação

Projeto Temático: Memória, Cinema, Audiovisual e Processos de Formação Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão

Coorientador: Prof. Dr. Euclides Santos Mendes

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BA
JULHO DE 2023**

B838m

Brayner, Ronny Vieira.

Memória, formação e permanência do sertão no cinema Brasileiro. /

Ronny Vieira Brayner, 2023.

128f.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Coorientador: Prof. Dr. Euclides Santos Mendes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2023.

Inclui referência F. 125 – 128.

1. Memória - Cinema. 2. Sertão - Cinema Brasileiro. 3. Símbolos. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 791.437

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory, formation and permanence of the sertão in Brazilian cinema

Palavras-chave em inglês: Memory. Cinema. Sertão. Symbol.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da memória

Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (Presidenta), Prof. Dr. Euclides Santos Mendes (coorientador), Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Titular), Profa. Dra. Izabel Fátima Cruz Melo (Titular).

Data da Defesa: 24 de julho de 2023.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO

RONNY VIEIRA BRAYNER

MEMÓRIA, FORMAÇÃO E PERMANÊNCIA DO SERTÃO NO CINEMA BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 24 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão
- Presidente
Instituição: UESB

Ass.:  _____

Prof. Dr. Euclides Santos Mendes –
coorientador
Instituição: UESB

Ass.: Euclides Santos Mendes

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira
Instituição: UESB

Ass.: Rogério Luiz Oliveira

Profa. Dra. Izabel Fátima Cruz Melo
Instituição: UNEB

Ass.: Izabel de Fatima Cruz Melo

RESUMO

Na história do cinema brasileiro, filmes relevantes destacaram uma região em particular: o sertão. A terra rachada, a presença de rostos cansados e sofridos, a pobreza, o banditismo, o sol forte, a seca, a vegetação escassa, cangaceiros e jagunços, coronéis, líderes messiânicos, retirantes e a luta pela subsistência são apenas alguns dos cenários, temas e personagens em comum nos filmes que tratam dos dramas sertanejos. Essas características estiveram presentes em obras que marcaram o cinema brasileiro, passando por premiados filmes das décadas de 1950 e 1960, pelo Cinema Novo, seguindo, mais adiante, pelo período conhecido como Retomada e alcançando relevância em filmes contemporâneos. Neste trabalho, buscamos compreender a relação entre a memória e a construção simbólica do sertão pelo cinema, assim como os mecanismos que propiciaram o nascimento de uma certa tradição fílmica voltada para o espaço do sertão e seus personagens. Neste sentido, foi realizado um estudo sobre a trajetória histórica da formação simbólica do espaço do sertão no Brasil. Tendo como base teórica a bibliografia de estudos do cinema, assim como as teorias de autores como Norbert Elias (1990), acerca da transmissão dos conhecimentos e manutenção de conceitos na sociedade, e Didi-Huberman (2015), que toma o anacronismo nas artes analisando a sobrevivência das imagens, buscaremos compreender a manutenção do sertão e os seus símbolos no cinema e também na sociedade. Na parte final do trabalho, com base em teorias e metodologia discutidas, a dissertação é finalizada com a análise de três filmes de diferentes períodos da história do cinema brasileiro: **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto), **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha) e **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira).

Palavras-chave: Memória; Cinema; Sertão; Símbolos.

ABSTRACT

In the history of Brazilian cinema, relevant films have highlighted one region in particular: the sertão. The cracked earth, the presence of tired and suffering faces, poverty, banditry, the strong sun, drought, sparse vegetation, cangaceiros and jagunços, colonels, messianic leaders, retirantes, and the struggle for subsistence are just some of the scenarios, themes, and characters in common in films dealing with backwoods dramas. These characteristics have been present in works that have marked Brazilian cinema, including award-winning films from the 1950s and 1960s, the Cinema Novo, followed later by the period known as Retomada, and reaching relevance in contemporary films. In this work, we seek to understand the relationship between memory and the symbolic construction of the sertão by the cinema, as well as the mechanisms that propitiated the birth of a certain filmic tradition focused on the space of the sertão and its characters. In this sense, a study was carried out on the historical trajectory of the symbolic formation of the space of the sertão in Brazil. Having as theoretical basis the bibliography of cinema studies, as well as the theories of authors such as Norbert Elias (1990), about the transmission of knowledge and maintenance of concepts in society, and Didi-Huberman (2015), who takes the anachronism in the arts analyzing the survival of images, we will seek to understand the maintenance of the sertão and its symbols in cinema and also in society. In the final part of the work, based on the theories and methodology discussed, the dissertation is finalized through the analysis of three films from different periods in the history of Brazilian cinema: *O cangaceiro* (1953, by Lima Barreto), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, by Glauber Rocha) and *Baile perfumado* (1996, by Paulo Caldas and Lício Ferreira).

Keywords: Memory; Cinema; Sertão. Symbol.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto.	38
Imagem 2- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	40
Imagem 3- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	41
Imagem 4- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	42
Imagem 5- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	43
Imagem 6- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	44
Imagem 7- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	45
Imagem 8- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	45
Imagem 9- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	47
Imagem 10- O cangaceiro – (1953)- Lima Barreto.....	48
Imagem 11- O cangaceiro- (1953) – Lima Barreto.....	50
Imagem 12- O cangaceiro - (1953) – Lima Barreto.....	51
Imagem 13- O cangaceiro - (1953) – Lima Barreto.....	52
Imagem 14- O cangaceiro - (1953) – Lima Barreto.....	53
Imagem 15- O cangaceiro - (1953) – Lima Barreto.....	54
Imagem 16- O cangaceiro - (1953) – Lima Barreto.....	55
Imagem 17- Aruanda – (1960) – Linduarte Noronha	59
Imagem 18- Vidas secas (1963) - Nelson Pereira dos Santos	60
Imagem 19- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	67
Imagem 20- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	68
Imagem 21- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha/Tempos modernos - (1936) – Charles Chaplin	69
Imagem 22- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	71
Imagem 23- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	74
Imagem 24- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	75
Imagem 25- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	83
Imagem 26- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	85
Imagem 27- Guerra de Canudos – (1996) - Sergio Rezende.....	92
Imagem 28- Central do Brasil - (1998) – Walter Salles	93
Imagem 29- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	95
Imagem 30- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	96
Imagem 31- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	97
Imagem 32- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	98
Imagem 33- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	100
Imagem 34- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	101
Imagem 35- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	102
Imagem 36- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	104
Imagem 37- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	105
Imagem 38- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	111
Imagem 39- O cangaceiro – (1953) – Lima Barreto	112
Imagem 40- Deus e o diabo na terra do sol - (1964) – Glauber Rocha	113
Imagem 41- Baile perfumado – (1996) – Paulo Caldas e Lírio Ferreira	114

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	8
2. SERTÃO: ESPAÇO SIMBÓLICO E CINEMA BRASILEIRO	16
2.1 Paisagem, espaço e sertão simbólico	16
2.1.1 Identidade e sertão	19
2.1.1.1 Cinema, memória, anacronismo e permanência do sertão simbólico	22
2.1.1.1.1 O espaço simbólico do sertão no cinema brasileiro.....	27
3. “O CANGACEIRO” (1953): O SERTÃO VERSUS CIVILIZAÇÃO	33
3.1. Lima Barreto, Vera Cruz e Nordestern	33
3.1.1 “Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros”	37
3.1.1.1 Dicotomias: Norte x Sul, civilizado x incivilizado	47
3.1.1.1.1 “Olha, olha a terra, olha a terra do meu sertão”	52
4. “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” (1964): O SERTÃO COMO SÍMBOLO DA NAÇÃO	56
4.1. Glauber Rocha, Cinema Novo e a trilogia do sertão	56
4.1.1 O sertão glauberiano como alusão ao Brasil	62
4.1.1.1 “O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão”	73
4.1.1.1.1 “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas ‘arma’ para mudar o destino”	81
5. “BAILE PERFUMADO” (1996): O SERTÃO VERDE, AQUÍFERO E POP	87
5.1. O sertão de volta à cena na Retomada	87
5.1.1 Baile perfumado: O sertão virou mar	93
5.1.1.1“Olha capitão, nós sabe que amigo gosta de dinheiro, e nós também gosta”	99
6. UMA PAISAGEM, TRÊS SERTÕES E UMA CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

Assim como milhões de pessoas espalhadas pelo globo terrestre, sou mais um apaixonado pelo cinema. A sétima arte, como veio a ser conhecida, remonta ao final do século XIX, quando invenções de equipamentos como o cinematógrafo dos irmãos Auguste e Louis Lumière possibilitaram à humanidade capturar e reproduzir imagens em movimento. É certo que, assim como grandes invenções tecnológicas trouxeram mudanças na sociedade, podemos afirmar que, após a criação do cinema, o mundo não foi mais o mesmo. Em poucas décadas de existência, o cinema passou a ser uma importante prática social em diversos países, tornando-se uma indústria que se expandiu e popularizou. Seja nas salas de exibições de Paris ou em salões de cidades do interior da Bahia, por meio do cinema os cineastas conseguiram transportar para as grandes telas histórias que emocionaram, geraram conhecimento e entretenimento, fizeram sorrir e chorar pessoas de diferentes países, classes sociais, cor, gênero e religião.

Esse amor pelo cinema se espalhou pelo mundo e chegou ao Brasil. Em poucos anos em terras brasileiras, a sétima arte tornou-se uma das práticas sociais mais comuns, sendo o nosso país um grande exibidor e consumidor de filmes. Mesmo em face a todas as dificuldades financeiras e de estrutura, muitas pessoas dedicaram suas vidas ao fomento do cinema e à produção de filmes no Brasil. Neste aspecto, foram realizadas obras que, ao longo do tempo, conferiram relevância mundial à cinematografia brasileira, tendo estes filmes alcançado reconhecimento em premiações internacionais e valorizados também pela crítica especializada. Com uma grande variedade de filmes, temáticas e gêneros em mais de um século de produção cinematográfica no país, é possível conferir que estão presentes nos filmes aspectos que dialogam diretamente com a identidade nacional brasileira de diversas formas.

Observando a cinematografia brasileira, o cineasta Walter Salles afirmou que: “a história do cinema brasileiro exprime, antes de mais nada, o desejo de refletir uma identidade nacional em construção na tela” (DESBOIS, 2010, p. 10). Não por acaso, ao assistirmos a um filme realizado no Brasil, é quase certo que encontraremos presentes nessa obra características específicas do país e da sua população, como sotaques, vestimentas, arquitetura das cidades, manifestações culturais características das regiões brasileiras e também atributos singulares da população. Por conseguinte, entendemos que os filmes têm o poder de refletir e dialogar com aspectos políticos, culturais e do cotidiano, sendo a sétima arte um “espelho” que busca entreter, refletir ou questionar o contexto histórico em que está inserido.

Pela sua força imagética, discursiva e pela possibilidade de alcançar e sensibilizar milhões de pessoas, o cinema carrega em si um poder de construção simbólica em relação a personagens, lugares e histórias. Segundo Sidney Ferreira Leite (2003, p.7), a cultura veiculada pela mídia, com ênfase no cinema, contribui na construção de teias que envolvem a vida cotidiana. Leite (2003) entende que o cinema exerce um grande poder na sociedade e que isso pode ser observado na quantidade de tempo que se é dado ao lazer de ver um filme, assim como a capacidade de modelar opiniões políticas, comportamentos sociais e fornecer materiais que forjam identidades. Neste sentido, o autor conclui que essa cultura de mídia fornece o material com que muitas pessoas constroem diversos aspectos relacionados à sua visão de mundo, como as noções de classe, etnia, raça, nacionalidade, sexualidade, podendo também definir o que é considerado bom ou mau, positivo e negativo, moral ou imoral (LEITE, 2003, p.7).

O cinema brasileiro não está fora das observações realizadas por Leite (2003). Falando especificamente da sétima arte produzida no Brasil, é possível afirmar que uma região em particular passou por um processo de criação simbólica incutida de sentidos pelos filmes: esta região é o sertão. Neste mais de um século do cinema no país, o sertão foi temática recorrente de obras em diferentes décadas, contextos e movimentos cinematográficos. Boa parte dessas obras cinematográficas não versa apenas sobre o sertão regional e físico, mas utilizam aspectos da identidade da região, que aqui entendemos como o conjunto de símbolos criados para o espaço, para questões que vão além do debate do sertão em si. Por este fator citado, é comum, ao assistirmos aos filmes que são ambientados no sertão problemáticas nas tramas que refletem debates acerca da nação, da população brasileira, das manifestações culturais e modos de vida do país, assim como a discussão das mazelas sociais mais latentes do Brasil.

É interessante conferir essa presença do sertão no cinema brasileiro em diferentes períodos e por uma gama de cineastas tendo em vista que o caminho que leva à escolha de uma temática, à construção de um roteiro e à realização de um filme são diversos. Ao analisarmos que vários cineastas brasileiros de diferentes culturas, regiões e estilos cinematográficos fizeram esta escolha de levar o sertão ao cinema durante décadas e em contextos históricos diversos do país, temos aqui uma problemática a ser estudada. O sertão foi tema no cinema brasileiro por diretores e roteiristas identificados com a cultura nordestina, como os cineastas baianos Glauber Rocha e Geraldo Sarno, mas, também, por cineastas de outras realidades sociais e culturais em relação ao espaço, como os paulistas Lima Barreto e Nelson Pereira dos Santos.

Aliado à essa variedade de autores, o sertão também foi encenado em diversos gêneros cinematográficos. Neste quesito estão incluídos filmes de “banguê-banguê” do chamado **Nordestern como A morte comanda o cangaço** (1960, de Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta), passando pelos filmes épicos e que trazem uma realidade crua e dura do sertão no Cinema Novo como **Vidas secas** (1963, de Nelson Pereira dos Santos). Inúmeros documentários também retrataram o universo sertanejo, dentre eles **Aruanda** (1960, de Linduarte Noronha) e **Viramundo** (1964/1965, de Geraldo Sarno). A temática também se fez presente em comédias como as realizadas pelo grupo “Os trapalhões”, como o filme **O cangaceiro trapalhão** (1983, de Daniel Filho). A partir da metade da década de 1990, no período conhecido como Retomada, uma série de filmes voltou suas lentes para o sertão; um dos maiores sucessos foi a bem-humorada adaptação **O Auto da compadecida** (2000, de Guel Arraes). Em meados dos anos 2000, temos a afirmação de filmes realizados por autores pernambucanos que também versam sobre o sertão, como **Árido movie** (2005, de Lírio Ferreira) e **Bacurau** (2019, de Kleber Mendonça Filho).

Sendo o cinema uma arte reflexiva em que, pela escolha de planos, ângulos, imagens, temáticas e sons, cineastas expressam seus pensamentos, é possível propor a seguinte questão: por que tantos cineastas brasileiros, durante décadas e momentos diferentes da nossa história, buscaram retratar o sertão nos seus filmes? Para responder a esta questão, vale ressaltar que a persistência da temática do sertão em filmes de diferentes décadas e contextos indicam uma tradição fílmica duradoura no Brasil. Foram estas observações que viabilizaram a motivação para pesquisar a relação entre cinema, sertão e memória. Nesta pesquisa, buscamos compreender a trajetória memorialística que motivou e possibilitou a criação e a continuidade de símbolos imagéticos e discursivos que são identificados ao espaço sertanejo no cinema brasileiro. É possível afirmar que esta tradição simbólica sobreviveu ao esquecimento e que continua na contemporaneidade relacionada à identidade imagética e discursiva acerca da ideia de sertão e também de Brasil.

Ao pensarmos na relação entre cinema e memória, para conjecturar as possibilidades que levaram à permanência do sertão como temática no cinema brasileiro, é possível visualizar características em comum. Consideramos o cinema como uma arte que, dentre outros aspectos, tem o poder de afetar a memória no sentido de trazer ao espectador emoções diversas relacionadas à história que está sendo narrada, podendo gerar uma identificação de quem assiste com personagens, grupos e regiões representados no cinema. Retomando a citação de Leite (2003), o cinema tem o poder de interferir na construção das ideias de gosto, de adjetivações

em relação a ideologias, comportamentos, culturas e também na construção identitária de grupos ou regiões.

Avaliamos também que o cinema em si é uma expressão das memórias dos seus autores, memórias estas que, nas obras cinematográficas, se relacionam com lembranças e saberes sociais. Essa relação é possível tendo em vista que uma das características da produção cinematográfica é a de expressar e espelhar aspectos da sociedade e das relações interpessoais que são compartilhadas, identificadas e até vivenciadas por uma infinidade de pessoas. Pela encenação dos mais variados aspectos da vida pelo cinema podemos refletir tendo como base nossas próprias experiências e conhecimentos adquiridos, assim como as obras cinematográficas nos possibilitam adquirir novos saberes pela possibilidade de entrar em contato com inúmeras temáticas, culturas e contextos sociais diversos.

Outro fator interessante a se observar nesta relação entre cinema e memória é que podemos considerar a sétima arte como um suporte material para a preservação de imagens e conceitos relacionados a diferentes momentos da história. Neste aspecto, os filmes são verdadeiros documentos imagéticos e também reflexos dos contextos históricos em que foram produzidos. Esses “documentos” tornaram-se ainda mais acessíveis devido à recente popularização das múltiplas plataformas digitais de *streaming*. Por conseguinte, pelas imagens captadas pelas câmeras, podemos pensar o cinema também como um meio de preservação memorialística, um agente que garante a sobrevivência não só das imagens, mas também dos símbolos relacionados a elas, possibilitando no presente voltarmos ao passado pelas imagens. Temos como exemplo a obra do movimento neorrealista italiano **Alemanha, Ano zero** (1948), de Roberto Rossellini, em que temos contato com registros documentais de uma Berlim em destroços após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O cinema também traz em si o aspecto de ser testemunho do seu tempo, contendo temáticas, discussões e comportamentos vigentes na sociedade em que está inserida no seu momento temporal e histórico. A partir dos filmes, podemos tecer análises sociais observando, por exemplo, as relações de poder entre personagens, as configurações familiares e também de trabalho, assim como as características do sistema político presente, os costumes, práticas e cultura da população. Por fim, o cinema se relaciona ao futuro, tendo em vista que um filme não termina após o seu lançamento, sendo a obra cinematográfica um elo entre o passado registrado através das câmeras e um documento que pode ser acessado a posteriori e ganhar novas conotações e sentidos com o passar dos anos.

Pensando especificamente acerca do sertão no cinema brasileiro, chegamos ao questionamento da temporalidade, da sobrevivência dos símbolos relacionados ao espaço sertanejo no cinema e também das construções simbólicas que foram realizadas na sétima arte sobre o tema. Nestas sete décadas de tradição cinematográfica do sertão no Brasil é possível observar que alguns símbolos se tornaram comuns em relação ao espaço: a terra seca e árida, um espaço hostil, isolado e mostrado como fora do desenvolvimento dos grandes centros, em que estão presentes práticas violentas e fanáticas que são encenadas por cangaceiros, fazendeiros, beatos e humildes camponeses que interagem em diferentes contextos.

Apesar de existir uma certa homogeneidade em relação à identidade do sertão no cinema, principalmente na construção da paisagem e dos personagens característicos, observamos que existem construções de sentidos e abordagens que apresentam visões diversas em relação ao mesmo espaço. Neste sentido, chegamos à questão do trabalho que nos leva a pensar na relação entre memória, cinema e os símbolos que foram construídos acerca do sertão, assim como a permanência desta temática durante décadas no cinema brasileiro e os diferentes sentidos construídos em relação ao mesmo espaço. Para entender estas problemáticas relacionadas à construção simbólica do sertão vamos ao encontro dos pensamentos de Norbert Elias (1990) e Georges Didi-Huberman (2015).

Para Elias (1990, p.26), os termos ou conceitos, que ele entende como elementos de expressões coletivas, só morrem na sociedade quando as funções ou experiências sociais na vida concreta deixam de se vincular a eles. Contudo, o autor indica que estes conceitos podem apenas adormecer: “Em outras ocasiões, eles apenas adormecem, ou o fazem certos aspectos, e adquirem um novo valor existencial com uma nova situação.” (ELIAS, 1990, p. 27). Olhando especificamente no caso do sertão no cinema brasileiro, vamos trazer o debate da forma com que os símbolos construídos em relação ao espaço sertanejo sobreviveram e os conceitos relacionados à região foram utilizados em diferentes contextos sociais, políticos e também cinematográficos. Neste debate, que percorre a encenação do sertão no cinema brasileiro durante o século XX, é possível perceber que os símbolos criados acerca do sertão permaneceram e continuaram a remeter tanto às características clássicas, citadas aqui, como também novos sentidos foram agregados para o mesmo espaço influenciados também por contextos políticos e sociais do país.

Partindo da premissa de Elias (1990) em relação a sobrevivência de conceitos, que neste trabalho entendemos como os símbolos e imagens relacionadas ao sertão conhecidos no corpo social; adormecem e podem ser “acordados” ganhando novo valor existencial, como, por

exemplo, as imagens produzidas do cangaço na década de 1930 pelo fotógrafo libanês-brasileiro Benjamin Abrahão (1890-1938). Responsável por produzir as únicas imagens em movimento de Lampião e o seu bando, Abrahão conseguiu registros singulares dos cangaceiros em momentos de descontração, orando, dançando e até posando para fotos. Na época em que Abrahão realizou as filmagens de Lampião, o cangaço era um dos inimigos do então Estado Novo (1937-1945) que utilizou o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) para censurar o filme. As imagens que retratam estes personagens e simbolizam um momento histórico do sertão e também do Brasil ficaram desconhecidas do público por quase vinte anos. Abrahão, que fora assassinado em 1938, morreu sem ver o seu filme exibido.

Contudo, na década de 1950, em outro contexto político do país, apesar do presidente ainda ser Getúlio Vargas, os rolos do filme foram recuperados na sede do DIP por Alexandre Wulfes e Jurandyr Noronha que tornaram o filme **Lampião, O Rei do Cangaço** (1937) público (AMARAL, MENDES, 2018, p.4). As imagens icônicas captadas por Abrahão que ficaram “adormecidas” por conta da censura foram utilizadas em diversos momentos e de diferentes formas na história do cinema brasileiro. Existem fragmentos dessas imagens nos filmes **Memória do Cangaço** (1964, de Paulo Gil Soares), **A musa do Cangaço** (1981, de José Humberto) e **Baile Perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira). Neste aspecto, vamos ao encontro do que afirma Elias (1990, p. 27) ao indicar que certos conceitos são lembrados porque alguma coisa no estado presente da sociedade encontra expressão na cristalização do passado.

Outro debate que trataremos neste trabalho se dá em relação ao conceito de anacronismo das imagens cunhado por Georges Didi-Huberman (2015). O autor entende que as imagens podem ser analisadas não pela sua temporalidade específica no momento em que foram produzidas, mas por um processo de entrecruzamento de tempos heterogêneos que dialogam entre si (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15). Neste sentido, Didi-Huberman (2015) afirma que, independentemente do quão antiga seja a imagem, o presente nunca irá cessar de trazer novos olhares e interpretações. Este conceito de anacronismo das imagens dialoga diretamente com o que está proposto no trabalho que é analisar e trazer possíveis debates em relação às diferentes construções simbólicas que foram realizadas pelos filmes em diferentes períodos cronológicos, políticos e sociais no cinema brasileiro tendo o sertão como potencialidade de sentidos.

Como veremos, apesar de os filmes que serão analisados pertencerem a momentos históricos distintos, é possível perceber nessas obras debates e características acerca da identidade nacional emulada cinematograficamente no espaço do sertão. Realizar esse percurso

de análise da construção simbólica do sertão no cinema brasileiro é também conferir um diálogo entre gerações de cineastas e da história da cinematografia brasileira durante o século XX; neste percurso, estão presentes contextos históricos do país e debates acerca das questões sociais e culturais brasileiras que se entrelaçam à sétima arte e a sua relação com o sertão. O conceito de anacronismo trabalhado por Didi-Huberman (2015) traz este aspecto de reencontros de temporalidades diversas nas artes e como este fator atua na sobrevivência das mesmas. Por este viés, observamos as construções em relação ao espaço sertanejo realizadas em contextos, períodos e filmes de diferentes épocas e movimentos cinematográficos do país. Com este intuito, selecionamos três obras para análise: **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto), **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha), e por último, **Baile perfumado** (1997, de Paulo Caldas Lício Ferreira).

Os filmes que iremos analisar neste trabalho cobrem um período de 50 anos de encenação do espaço sertanejo no cinema brasileiro durante o século XX. Nas três obras temos em comum a temática do movimento do cangaço e o período que cada um está inserido, que é a década de 1930. Porém, estes filmes não se limitam ao debate acerca do banditismo social e trazem aspectos que remetem às noções de país, da sociedade brasileira, da sua cultura e das suas mazelas. Em vista disso, cabe citar que as três obras, apesar de versarem sobre o mesmo espaço que é o sertão e terem como semelhança o cangaço, construíram diferentes espaços simbólicos, trazendo aspectos próprios da paisagem, da cultura, dos discursos e sentidos em relação ao mundo sertanejo que apresentam contrastes marcantes.

O primeiro filme a ser analisado será **O cangaceiro**, filme que remete ao período cinematográfico da era dos estúdios, em que a companhia paulista Vera Cruz buscou implantar uma espécie de Hollywood à brasileira. Consequentemente, à Vera Cruz investiu em técnicos estrangeiros, em equipamentos e na produção de filmes com temáticas identificadas com o Brasil, porém seguindo narrativas e técnicas comuns ao cinema clássico popular nos filmes da Europa e dos Estados Unidos. O segundo filme é **Deus e o diabo na terra do sol**, um dos clássicos do Cinema Novo que tem como característica a realização de um cinema que negava as técnicas e os modos de realização industriais, buscando no filme o debate das questões sociais e formas de se fazer cinema adaptado à realidade brasileira, ao mesmo tempo em que existia a busca por um realismo cinematográfico que envolvia as formas de produção, passando pelas técnicas de filmagem, atuação, direção e montagem.

O terceiro filme é **Baile Perfumado**, lançado no período conhecido como Retomada do cinema brasileiro. Este período demarca o retorno de produções brasileiras após a sua quase

estagnação devido ao fim do modelo de financiamento da Embrafilme no governo Fernando Collor (1990-1992). Contrastando a imagem comum do sertão seco e isolado, em **Baile perfumado** temos uma releitura pop do espaço sertanejo, trazendo diferenças marcantes na construção da paisagem e dos sentidos relacionados ao cangaço e ao universo sertanejo, incluindo uma desconstrução do sertão como espaço isolado e colocando a região na dinâmica de trocas comerciais e também de negociatas realizadas entre os cangaceiros, políticos, fazendeiros e pelo personagem principal da trama o mascate Benjamin Abrahão.

Compreendendo essa relação entre cinema e memória, buscamos tecer análises sobre a importância do cinema na formação de uma série de sentidos relacionados ao espaço do sertão que foram introduzidos e reproduzidos em larga escala no cinema brasileiro. Ao analisar essa tradição histórica do sertão na sétima arte, temos como principais questões desta pesquisa: quais mecanismos influenciaram, possibilitaram, construíram e mantiveram uma tradição fílmica brasileira tendo o sertão simbólico como temática dos filmes? Quais símbolos foram construídos em relação ao espaço do sertão no cinema brasileiro? Existem diferenças de sentidos relacionadas ao mesmo espaço no cinema? Se sim, quais fatores sociais e cinematográficos influenciaram as diferentes construções simbólicas relacionadas ao espaço do sertão?

Pela análise destes três filmes importantes da cinematografia brasileira buscaremos compreender os mecanismos de sobrevivência do sertão como temática recorrente no cinema nacional. Além disso, este percurso do trabalho acaba se confundindo com a discussão de momentos políticos e sociais importantes do Brasil; neste sentido, analisaremos como estes contextos acabaram influenciando a forma como o sertão veio a ser simbolizado em cada um dos três filmes. Desta forma, a jornada a ser percorrida no trabalho também se confunde com a história do cinema brasileiro no século XX, tendo em vista a amplitude do período a ser abordado no trabalho, assim como os diferentes movimentos, cineastas e debates em relação à sétima arte no país. Com base nas referências bibliográficas e filmográficas deste trabalho, buscamos responder às principais questões da pesquisa, que envolvem a construção simbólica do sertão no cinema, a sua relação com a memória, assim como a manutenção de discursos e identidades na história da cinematografia brasileira relacionadas ao espaço sertanejo que, em certo sentido, emula uma visão de Brasil.

2 SERTÃO: ESPAÇO SIMBÓLICO E CINEMA BRASILEIRO

2.1 Paisagem, espaço e sertão simbólico

Geograficamente falando, o sertão é uma das paisagens mais características dos estados da Bahia, Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e também de Minas Gerais, cobrindo um território vasto e com milhões de pessoas vivendo nestas regiões. Durante décadas, a formação da identidade e da memória deste espaço foi sendo alimentada no imaginário popular através de discursos presentes no jornalismo, na política, na sociologia e nas artes. Desta forma, ao pensarmos nos sentidos que a palavra sertão carrega, é praticamente impossível desassociá-la das imagens e sentidos criados sobre este “lugar”, como a seca, a vegetação escassa, a miséria, os rostos cansados pelo sol, pela sede e pela fome, animais desnutridos e personagens que se tornaram característicos da região, como cangaceiros, líderes messiânicos, retirantes, coronéis e vaqueiros, por exemplo.

Referimo-nos a esta região como “lugar” por entendermos que o sertão não é apenas uma singularidade física e específica, tendo em vista que mesmo geograficamente está presente em diferentes estados e regiões do Brasil; compreendemos e abordamos neste trabalho o sertão como um espaço simbólico. Neste aspecto, entendemos que o sertão se enquadra na diferenciação realizada pelo geógrafo Milton Santos (2006) acerca dos conceitos de paisagem e espaço. Para Santos (2006, p.67), paisagem e espaço não são sinônimos: o autor define a paisagem como um conjunto de objetos reais-concretos, convivendo com objetos passados e presentes, numa construção definida como transversal; já o espaço estaria sempre no presente, sendo uma construção horizontal que pode estar em constante transformação. A paisagem está ligada às condições físicas e climáticas do lugar, com características quase que permanentes; já o espaço pode ser entendido como a construção social de uma região, com sentidos e imagens que vão além da paisagem.

Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (SANTOS, 2006, p. 67).

Por meio das explicações de Santos (2006), é possível diferenciar o sertão-paisagem e material do sertão-espaço e simbólico. O sertão-paisagem corresponde aos aspectos materiais da região, como o clima semiárido, as temperaturas elevadas, a escassez de chuvas e a vegetação típica da caatinga que constituem a sua condição geoclimática, que, sem dúvida, interferem diretamente na realidade e na cultura das populações sertanejas. Este sertão material, que engloba a sua paisagem e questões sociais, carrega em si imagens e significados que seriam escolhidos e utilizados por uma gama de artistas no momento da formação do sertão simbólico. Encontramos nas artes um sertão que versa não apenas sobre a região, e sim debates que são emulados no espaço sertanejo que vão além do seu espaço físico e regional.

Para melhor compreensão do sertão como espaço simbólico partimos da análise sobre o conceito de símbolos realizada pelo sociólogo Norbert Elias (1994) na obra **Teoria simbólica**. Segundo Elias (1994, p.5), durante a história da humanidade foram geradas diversas representações simbólicas que tinham como intuito a transmissão e a geração de conhecimentos; ele cita como exemplos mapas para representar cidades e até a língua que falamos, escrevemos e compreendemos através dos símbolos e dos seus padrões sonoros. Elias (1994, p. 5) observa que os seres humanos armazenam na memória a informação contida nesses símbolos e, assim, podem transmiti-las de uma geração para outra. Para o autor, o que não está simbolicamente representado na língua de uma comunidade não é reconhecido pelos seus membros (ELIAS, 1994, p.5).

A partir da reflexão de Norbert Elias (1994), compreendemos que uma mensagem, para fazer sentido, ser reconhecida e identificada no seu meio social, precisa que os símbolos que ela carrega sejam compreendidos. É assim que os símbolos, linguísticos e áudio-imagéticos, como forma de criação e transmissão de conhecimentos são mobilizados pela humanidade há milênios. No caso específico em relação ao sertão e o cinema, temos uma tradição cinematográfica que, além de incorporar símbolos relacionados ao espaço sertanejo advindos de outras artes (como a literatura, a música e o cordel), popularizou estes símbolos através de filmes, transmitindo para gerações em diferentes décadas uma ideia de sertão, ao mesmo tempo em que essa transmissão de conceitos acabou por influenciar novas construções, ou, neste caso, desconstruções simbólicas em relação ao espaço sertanejo.

Ainda em relação à teoria simbólica, outra importante análise de Elias (1994) incide sobre a criação de símbolos a partir de observações abstratas dos seres humanos, ou seja, daquilo que não necessariamente existe no mundo físico ou em fatos concretos, sendo denominado pelo autor como “símbolos da fantasia” que se referem à criação de mitos na

história na humanidade presentes na religião, nas artes e na cultura de forma geral. A formação dos símbolos através da fantasia não os destitui de conhecimento; no fim das contas, como afirma o autor, eles são o “pai e a mãe da arte” (ELIAS, 1994, p. 73).

No andamento deste trabalho, buscaremos demonstrar que o território simbólico do sertão é fruto de construções observadas tanto na realidade espacial e física do lugar como na sua população, nos meios de vida, nos mitos, discursos e sentidos criados na cultura, especialmente no cinema, que geraram novos sentidos e reflexões atreladas à simbologia do espaço que vão para além da região físico-geográfica. Nessa mistura entre paisagem e a história do sertão, estão embutidos nos filmes certos “símbolos da fantasia” que englobam uma discussão maior acerca do Brasil, da sua identidade, das suas manifestações culturais e, de forma substantiva, das suas mazelas sociais. Estes símbolos em relação ao sertão foram difundidos pelo cinema e tornaram-se conhecidos para uma grande quantidade de pessoas no território brasileiro e também fora do país, tendo em vista a repercussão e as premiações destas obras em importantes festivais internacionais.

Os símbolos construídos em relação ao sertão remetem ao interior do país, onde estariam escondidas as “raízes brasileiras”: as cidades pequenas, rurais, isoladas, um povo humilde, mestiço, simples, honesto e iletrado, que, apesar das dificuldades impostas pelo meio em que está inserido, ama a sua terra, um povo com costumes e formas de falar que o diferem em relação às outras populações do país. O sertão também é simbolizado como um lugar fora do desenvolvimento social e industrial, estando distante dos grandes centros urbanos, da modernidade e das influências estrangeiras, sendo um lugar em que a sua população produziu uma cultura típica e única. Um lugar com sol escaldante, chão de terra e sem chuva, onde se planta, mas nem sempre se colhe, um lugar inóspito para plantas e animais (que, assim como os humanos, sofrem as consequências da fome e da sede), um lugar com um clima homogêneo, que teria gerado também uma população homogênea, como afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011, p. 138).

Este mesmo sertão que emoldura, com seus símbolos, aspectos da identidade do Nordeste do Brasil, também ganhou características que o elevam a conter símbolos nacionais. Essa observação advém dos elementos culturais em referência às manifestações populares dos sertanejos, assim como da sua paisagem, sendo o cacto, tradicional planta da caatinga, um dos símbolos mais comuns nas artes relacionados à identidade nacional brasileira. Todas estas características citadas dos símbolos do sertão advêm de uma construção que teve como base o aspecto demográfico e histórico da região, como a seca, a vegetação da caatinga, as cidades

rurais e interioranas, assim como aspectos da sua população, seus modos de vida e personagens que, dentro da cultura própria do sertão, se tornaram típicos do lugar, como o cangaceiro, o vaqueiro, os coronéis, o sertanejo humilde e honesto, líderes messiânicos, dentre outros.

Esses conjuntos de símbolos que foram sendo formados sobre o espaço do sertão acabaram tornando-se a identidade da região. A partir do momento que essas imagens relacionadas ao sertão passaram a figurar em uma variedade de produções artísticas dotadas de sentidos e discursos, este sertão simbólico não se restringiu mais ao seu aspecto material e regional, sendo a região um espaço metafórico para debates que envolvem todo o país. Para Albuquerque Júnior (2011), o sertão tornou-se uma “imagem-força” que congrega vários aspectos, como um lugar onde a nacionalidade se esconde livre das influências estrangeiras, ao mesmo tempo em que conjuga elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida e fatos históricos do país. Neste aspecto, Albuquerque Júnior (2011, p. 67) afirma que: “O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes”.

No próximo tópico deste capítulo, iremos debater com maior profundidade essa criação da identidade do sertão pelos meios culturais e a forma como os símbolos que foram sendo agrupados na identidade da região passaram a ser utilizados sob diversos vieses na história da cinematografia brasileira. Como veremos, a construção da identidade do sertão e a sua reminiscência nas artes foi fundamental para a permanência da temática e a fácil identificação no corpo social em relação aos símbolos que foram sendo construídos em relação ao espaço sertanejo.

2.1.1 Identidade e sertão

Até o início do século XX, a identidade do sertão como conhecemos atualmente não existia. A região era desconhecida para grande parte dos brasileiros. Contudo, na contemporaneidade, não nos faltam referências quando a temática é sertão, encontradas em músicas, livros, pinturas, telenovelas, na cultura popular e em uma infinidade de filmes durante a história do cinema brasileiro. Nesse ponto, acreditamos que o conhecimento do sertão se deu, sem dúvida, através da inserção do espaço sertanejo nas mais diversas manifestações artísticas do país. A partir do momento em que uma gama de produções artísticas passou a ter o sertão como tema, novos sentidos foram agregados à simbologia do espaço. Seja por criações artísticas

realizadas por nordestinos identificados com essa cultura, como a literatura de cordel e o repente, seja por produções realizadas por autores não nascidos no sertão e que através de um olhar “estrangeiro” utilizaram os símbolos sertanejos como inspiração para suas obras em diferentes campos da cultura.

A formação deste sertão como espaço simbólico aconteceu principalmente nos meios culturais que trouxeram imagens, sentidos e discursos que passaram a pertencer à memória da população brasileira durante este processo. Seja por palavras, músicas, filmes, quadros ou imagens, o sertão ganhou conotações antropológicas, históricas, sociológicas e políticas que vieram a compor o imaginário social em relação ao seu espaço. Sobre a temática da formação de identidades nacionais e regionais, Sandra Jatahy Pesavento (1994, p. 151) argumenta que todas as sociedades elaboraram um sistema de ideias e imagens para se representarem coletivamente e que, neste sistema, são atribuídas identidades, valores e normatização de condutas. A autora entende que, pelo processo de criação das identidades, as imagens têm um papel fundamental, pois “as imagens fariam parte do que se convencionaria chamar de imaginário social, este vasto campo de representação do real [...]” (PESAVENTO, 1994, p. 151).

Ainda citando a importância das imagens na fixação de conceitos no imaginário social, Pesavento (1994) compreende que as imagens são simbólicas e acabam por exprimir uma metaforização social, sendo as imagens o veículo visual de uma ideia, o objeto que foi simbolizado.

As representações coletivas, compostas de imagens e discursos, não são, necessariamente, o reflexo das condições concretas da existência, mas com elas guardam uma aproximação e, por sua vez, são geradoras de práticas sociais. O imaginário social é, pois, representação, ou seja, a tradução mental e visual de uma realidade exterior percebida. (PESAVENTO, 1994, p. 151).

Com base nessas informações citadas, podemos compreender que uma identidade confere uma série de características próprias a um espaço/população. Esses atributos particulares são alimentados, lembrados e mantidos vivos por intermédio de diversos meios de permanência da memória, dentre eles o cinema, a arte das imagens em movimento. Albuquerque Júnior (2011) afirma que a sociedade aprendeu a viver por imagens e, desta forma, nossos territórios existenciais são imagéticos. Neste sentido, podemos compreender que as identidades são geradas no campo mental da sociedade por meio de discursos e signos que lhes

trazem sentidos e podem gerar identificação; por fim, essas narrativas formam imagens que, teoricamente, representam o lugar e seus habitantes.

Neste trabalho pretendemos compreender também a sobrevivência da simbologia do espaço, e aqui nos referimos ao espaço segundo o conceito de Milton Santos (2006) já citado, do sertão no imaginário popular pelo cinema. Essa formação indica uma trajetória de décadas, em que a identidade, ou as identidades, do sertão e seus símbolos são permanentemente lembrados, reconhecidos e reproduzidos na memória da população. Neste aspecto, a conexão entre memória e a identidade corresponde ao que pontuou Joël Candau (2019, p. 10), de que a “memória e identidade estão indissolivelmente ligadas”. Trazendo a frase de Candau (2019) para as questões referentes ao sertão, podemos compreender que a identidade e os sentidos que configuram o espaço sertanejo estão intrinsicamente conectados às memórias construídas sobre esse espaço simbólico. Por esse ângulo, observamos a manutenção do sertão simbólico na memória popular como um reforço mútuo entre identidade e memória.

Por conseguinte, observamos essa relação entre a memória e a construção da identidade do sertão a partir do conceito de Candau (2019). Segundo o autor, a memória é a identidade em ação, já que ambas se reforçam mutuamente e estão unidas de formas indissociáveis; neste aspecto, Candau (2019, p. 19) afirma: “Não há busca identitária sem memória, e inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente”.

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAU, 2019, p. 16).

Contudo, há de se observar que a própria produção cultural, em que estão incluídas as diversas manifestações artísticas, como a música, o cordel, a pintura, a literatura e o cinema, assim como uma produção da área da sociologia e história, resultaram em uma diversidade de narrativas e sentidos em relação ao sertão. Como veremos neste trabalho, na história do cinema brasileiro o mesmo espaço sertanejo foi simbolizado sob diferentes vieses. Em algumas obras cinematográficas, o sertão aparece como um espaço incivilizado, sem lei, em que a violência é regra de uma população vista como “bárbara”, que expressa manifestações violentas e também fanáticas, constituindo-se, assim, um espaço à parte do Brasil.

Em outras vertentes, o espaço do sertão foi apresentado como “berço” da nação, local que preservaria os verdadeiros traços culturais brasileiros e que não foi “contaminado” por culturas estrangeiras devido ao seu isolacionismo geográfico e social. Ao contrário dos grandes centros urbanos, em que sua população vive na lógica mercantilista e está cercada das problemáticas das cidades grandes, o sertão aparece em obras como, por exemplo, o filme **Central do Brasil** (1998) de Walter Salles, com um povo mestiço que carrega em si qualidades simbólicas da população brasileira, como as virtudes ligadas à honestidade, às raízes regionais, ao apreço pelo trabalho, a fé religiosa como uma saída para as dores e também como um amuleto de esperança de mudança social.

Por essas narrativas diversas relacionadas ao mesmo espaço, concordamos com o que fora observado por Albuquerque Júnior (2011, p. 38): “Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor espelhar estas realidades, mas criá-las”. Neste sentido, as imagens que são geradas e construídas sobre a paisagem são subjetivadas por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos e da cultura de forma geral, sendo que por meio desses processos é possível transformar as paisagens reais em espaços abstratos (ALBUQUERQUE JR, 2011). Com veremos no próximo tópico, a região do sertão passou por uma série de criações, em que só é possível pensar na sua formação e sobrevivência por uma trajetória da memória e, neste percurso, o cinema brasileiro é uma das peças fundamentais para compreender a formação de sentidos relacionados ao espaço sertanejo.

2.1.1.1 Cinema, memória, anacronismo e permanência do sertão simbólico

Ao pensarmos na formação e permanência do sertão e seus símbolos na cultura brasileira chegamos à questão da memória. Afinal, como esta formação simbólica que vem sendo construída há tanto tempo ainda permanece na contemporaneidade? Quais as dinâmicas que possibilitam a sua permanência como uma temática recorrente do cinema brasileiro e também do imaginário social? E qual a relação existente entre memória, identidade (que pode ser também entendida como um corpo de símbolos) e cinema na formação do sertão simbólico? A busca por respostas para tais questões relacionam a temática deste projeto aos estudos da identidade, do cinema, do anacronismo, e, por fim, da memória.

Na sociedade, temos uma infinidade de tradições, símbolos e identidades criados, como o sertão simbólico a que nos referimos, que permanecem vivos no imaginário social mesmo tendo sido formulados em períodos longínquos. Neste ponto surge o questionamento: como eles

sobrevivem ao tempo e ao esquecimento? O historiador e filósofo Paolo Rossi (2010) traz interessantes análises na forma como a sociedade busca manter viva suas memórias e os significados atrelados aos símbolos. Segundo Rossi (2010, p. 23): “O mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que têm a função de trazer algo à memória”. O autor complementa a ideia citando os exemplos da utilização de imagens como objetos mantenedores da memória:

Algumas dessas imagens, como acontece nos cemitérios, nos lembram pessoas que não mais existem. Outras, como nos sacrários ou nos cemitérios de guerra, relacionam a lembrança dos indivíduos à dos grandes eventos ou das grandes tragédias. Outras ainda, como acontece nos monumentos, nos remetem ao passado de nossas histórias, à sua continuidade presumível ou real com o presente. Nos lugares da vida cotidiana, inúmeras imagens nos convidam a comportamentos, nos sugerem coisas, nos exortam aos deveres, nos convidam a fazer, nos impõem proibições, nos solicitam de diversas maneiras. (ROSSI, 2007, p. 23).

Analisando as ideias de Rossi (2007), é possível conjecturar a importância das imagens na cristalização, transmissão e permanência de memórias no corpo da sociedade. Também é possível citar influências dos suportes imagéticos, como o cinema, que possibilitam a propagação de ideias para um grande número de pessoas. Consideramos também o cinema como um agente capaz de manter vivo estes símbolos criados há décadas através da reminiscência de certas temáticas presentes nos filmes.

Trazendo o conceito citado acima, analisamos que as características do sertão - em que aspectos da sua paisagem, cultura e de personagens específicos estão em uma grande variedade de obras cinematográficas - foram fundamentais para manter estes símbolos vivos e identificáveis na sociedade. É nesta perspectiva que entendemos o cinema brasileiro como um agente significativo na formação e sobrevivência dos símbolos do sertão no imaginário social, tendo em vista que a memória necessita de artifícios para manter viva as suas lembranças, como cita Pierre Nora (1993, p. 9): “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.”.

Ainda citando a relação entre memória e poder de manutenção de sentidos através da imagem, citamos o conceito de Nora (1993, p. 13) que assinala que não existe memória espontânea e, por esse motivo, a humanidade buscou durante a história meios de manter vivas tradições, símbolos e conhecimentos. Neste sentido, Nora (1993) entende que, visando vencer o esquecimento gerado pelo tempo, a humanidade acabou criando o que ele define como “lugares de memória”. Segundo Nora (1993, p. 13):

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, notariar alas, porque essas operações não são naturais. [...] Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varrerá.

Trazendo essas reflexões de Nora (1993), podemos refletir que o próprio nascimento da sétima arte advém desse anseio milenar da humanidade em preservar o passado e transmitir informações para o futuro. Nas formas de atingir esse objetivo de “vencer” o tempo, o esquecimento e preservar memórias para além da existência corpórea finita, a humanidade, durante os séculos de sua evolução, foi também aperfeiçoando suas formas de transmissões de saberes e, conseqüentemente, de memórias. Em relação à busca que levou ao surgimento do cinema, Sidney Ferreira Leite (2003, p.16) cita que: “O filme é a expressão do descontentamento do homem com a fotografia, que apenas lacrava a imagem no instante”. O autor compreende que o sucesso que o cinema veio a alcançar ao redor do mundo muito se deve ao fato de que possibilita à humanidade estar em frente à representação do real, ou na ilusão de estar diante dela (LEITE, 2003, p. 15).

Pensando na relação que a sétima arte veio a interagir com a realidade pelos filmes, Walter Benjamin (1987) compreende que o cinema modificou a percepção e a experiência estética coletiva, trazendo uma aproximação da arte com as massas, ao mesmo tempo em que normaliza um aspecto transitório e reprodutivo da imagem. Para Benjamin: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1987, p. 169). Por este viés de pensamento, é possível afirmar que o desenvolvimento e a popularização do cinema ao redor do mundo possibilitaram mudanças significativas na percepção da sociedade em uma variedade de temas, sendo os filmes importantes vetores de influência no campo cultural e na construção de sentidos e memórias. Essa ideia vai ao encontro da afirmação de Eric Hobsbawm (1995, p. 191) ao citar que homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através de lentes e câmeras, e que, a partir do momento em que o cinema se tornou arte, os seus realizadores passaram a intervir na história.

Partindo das premissas levantadas pelos autores citados, compreendemos que o cinema foi uma das expressões culturais mais importantes para a formação da identidade imagética e discursiva do sertão. Além disso, observamos a existência de uma tradição cinematográfica no cinema brasileiro de pelo menos setenta anos em que o espaço do sertão foi, e continua sendo, temática constante em produções de grande visibilidade e também de relevância artística.

Durante estas mais de sete décadas de tradição fílmica, é possível perceber semelhanças advindas de influências de sentidos e técnicas entre os filmes que tiveram o sertão como pano de fundo.

Analisando essa relação de sentidos semelhantes em relação à encenação do sertão no cinema brasileiro em diferentes contextos e realizado por diferentes autores, citamos o conceito de interdependência formulado por Norbert Elias (1994) na obra **A sociedade dos indivíduos**. Elias (1994) analisa as interligações existentes entre o indivíduo e o que é chamado de sociedade, assim como os processos gerados no meio dessa relação que possibilita a criação e transmissão de conhecimentos entre gerações, assim como a construção de figurações sociais, como a família, o trabalho, a formação de estados etc. No conceito de interdependência cunhado por Elias (1994) observa-se a interligação entre pessoas, grupos, instituições e as relações sociais, que formam uma ordem invisível que constituem “teias humanas”:

[...] cada pessoa singular está realmente presa; está por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que as prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e a nada mais, que chamamos “sociedade”. (ELIAS, 1994, p. 24).

Sendo os filmes importantes meios de transformação das percepções coletivas, neste trabalho buscamos compreender a relação entre essas “teias” de interdependência existentes no cinema brasileiro e sua relação na formação simbólica do sertão enquanto espaço imagético para debates e reflexões acerca do país, da sua identidade, cultura e povo. Como citamos, esta formação simbólica do sertão no cinema brasileiro se deu em diferentes décadas, por diferentes autores, narrativas e contextos históricos diversos. Contudo, mesmo existindo contextos sociais distintos e produções que apresentaram o sertão sob diferentes vieses no cinema, é possível ver uma construção contínua de sentidos acerca da temática sertaneja no cinema produzido no Brasil. Temos como exemplo as referências estéticas e de narrativas utilizadas nos filmes do período conhecido como Retomada do cinema brasileiro, na segunda metade da década de 1990, e também em obras contemporâneas que tomam o sertão como espaço e nitidamente fazem alusão aos filmes do Cinema Novo.

Levando em consideração a sobrevivência, reminiscência e utilização desses símbolos em diferentes filmes durante as décadas, observamos essa construção simbólica do sertão no cinema brasileiro pela perspectiva analítica de Norbert Elias (1990). Segundo o autor, ao

analisar mudanças nos modos de vida das sociedades europeias e como, no meio dessas transformações, existia a permanência de certos conceitos, Elias (1990) observa a sobrevivência, cristalização e transmissão de ideias entre gerações:

Uma geração os transmite a outra sem estar consciente do processo como um todo, e os conceitos sobrevivem enquanto esta cristalização de experiências passadas e situações retiver um valor existencial – isto é, enquanto gerações sucessivas puderem identificar suas próprias experiências no significado das palavras. (ELIAS, 1990, p. 26).

Trazendo essa análise para a temática deste trabalho, observamos, como afirma Elias (1990), que os conceitos têm vida e assim estão suscetíveis a sofrer a ação do seu tempo histórico – neste caso, específico, na relação cinema e sertão observaremos essas mudanças a partir da análise dos filmes de décadas e contextos diferentes. Neste aspecto, podemos realizar um diálogo entre as ideias de Norbert Elias (1990) e Georges Didi-Huberman (2015). Pensando na cristalização de conceitos abordadas por Elias (1990), trazemos o debate para o campo das imagens e conseqüentemente para o cinema. Didi-Huberman (2015), na sua análise acerca da sobrevivência das imagens e a sua relação com a temporalidade, observa, através do conceito de anacronismo, que os pensamentos e interpretações da imagem não se limitam à sua temporalidade específica, mas, sim, por um diálogo entre tempos heterógenos.

Didi-Huberman (2015, p.24) entende que a imagem é sobredeterminada em relação ao tempo, tendo em vista que ela abre várias frentes de possibilidades simbólicas em diferentes temporalidades. Ele cita como obras de arte ganharam diferentes interpretações séculos após a sua realização; ao mesmo tempo, o autor observa que, assim como a imagem, a memória também é sobredeterminada: “Isso implica reconhecer, numa certa *dinâmica da memória*, o princípio dessa sobredeterminação. [...] Ora, a memória também joga em várias frentes do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24). Neste aspecto, Didi-Huberman acredita em um diálogo entre as diferentes temporalidades e afirma que: “Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Com base nas explanações de Didi-Huberman (2015) acerca do anacronismo e sobrevivência das imagens em uma memória social, como veremos nas análises dos filmes aqui escolhidos, seus autores utilizaram o espaço do sertão dentro de um cenário social e político específico, que é o da década de 1930. Porém, em cada filme os seus autores versaram dentro

do seu espaço simbólico criado acerca de temáticas vigentes nos seus contextos específicos, ou seja, da década de 1950, 1960 e 1990 respectivamente. Esse encontro de diferentes temporalidades e visões presentes na arte cinematográfica dialoga diretamente com a ideia de anacronismo trazida por Didi-Huberman (2015).

A partir da análise dos filmes citados anteriormente, iremos debater as dinâmicas e contextos que possibilitaram, influenciaram e transformaram o sertão em um dos espaços mais importantes do cinema brasileiro, a ponto de existir uma tradição fílmica em relação ao sertão que perdura até a contemporaneidade. Neste sentido, estaremos dialogando diretamente com a ideia de anacronismo de Didi-Huberman (2015), tendo em vista que olharemos do presente para obras do passado e realizaremos aproximações discursivas entre filmes com diferentes temporalidades, mas que versam sobre o mesmo espaço simbólico do sertão. Com base nestes conceitos apresentados, buscaremos compreender as dinâmicas que possibilitaram a cristalização e sobrevivência dos símbolos construídos em relação ao universo sertanejo dentro do cinema.

2.1.1.1.1 O espaço simbólico do sertão no cinema brasileiro

Na história do cinema brasileiro, dois espaços simbólicos ocupam lugar de destaque, tanto em número de produções, quanto em importância cinematográfica: a favela e o sertão, como bem pontuou Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 121). Estes dois espaços, tipicamente brasileiros, serviram de inspiração para uma gama de diretores que buscavam realizar filmes com temáticas que envolviam questões sociais para pensar o Brasil e o seu povo. Oricchio (2003) destaca que a favela e o sertão podem ser considerados locais com “cenas” privilegiadas para a observação do país e afirma que: “Da articulação desse olhar, esperava-se viria um paradigma do real brasileiro, um laboratório sociológico no qual seriam observáveis, *in vitro* e *in vivo*, as contradições que organizam o funcionamento do país”. (ORICCHIO, 2003, p. 121).

De certa forma, os dois espaços compartilham, no cinema, algumas destas contradições, como: a questão violência, do banditismo e de terras sem leis, ou pelo menos com leis paralelas; a contradição da fome, da pobreza e o aspecto de serem lugares marcados pelo desamparo estatal, em que os braços do Estado normalmente aparecem nos filmes pelas forças de segurança pública. Ao mesmo tempo, a favela e o sertão são apresentados no cinema como espaços de um povo humilde, honesto e que carrega em si símbolos e manifestações autênticas da identidade e cultura brasileiras, uma população que, aquém das injustiças que lhes são cometidas,

apresentam na sua religiosidade a fé em um futuro melhor, em que não haverá mais miséria, um futuro em que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, como afirma o beato Sebastião no filme **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha), inspirado nas frases do líder messiânico Antônio Conselheiro.

Na história cinematográfica brasileira, as primeiras aparições da temática do sertão remetem aos primórdios do cinema no país. Há registros de filmes que já apresentavam as cidades rurais interioranas do Nordeste, assim como aspectos culturais da sua população, como aponta Sylvie Debs (2010, p. 27):

No domínio cinematográfico, a representação do Nordeste conheceu seu apogeu com a produção do Cinema Novo, mas ele já vinha sendo representado desde a eclosão dos primeiros ciclos regionais em 1912, depois com a criação da produtora Aurora Filme, em 1923, no Recife, que marcou o início do ciclo regional de Pernambuco, paralelamente ao clico da Paraíba. O sertão será igualmente um dos componentes dos filmes de ficção onde fará um contraponto ao meio urbano.

Apesar dessas aparições esporádicas nas primeiras décadas do cinema brasileiro, consideramos que é a partir da década de 1950 que a temática do sertão, de fato, recebe destaque na produção cinematográfica do país, iniciando uma tradição fílmica. Como citamos, selecionamos três obras de momentos distintos da cinematografia brasileira para fazer uma análise mais profunda deste sertão simbólico: **O cangaceiro** (1953), **Deus e o diabo na terra do sol** (1964) e **Baile perfumado** (1996). É importante assinalar que esses três filmes apresentam a temática do sertão através da realização de enredos que têm como protagonismo a encenação do movimento do cangaço. Porém, frutos de contextos históricos dessemelhantes, estes filmes versam sobre o espaço simbólico do sertão e também do cangaço de maneiras distintas. O crítico de cinema Laurent Desbois destaca essa ligação histórica entre os três filmes e a temática do cangaço:

O cangaceiro (1953) deu início ao ciclo dos “filmes de cangaço” e criou o gênero “*nordestern*”. Carlos Coimbra se tornou o mestre desse faroeste tipicamente brasileiro, em que as grandes paisagens do oeste norte-americano são substituídas pelo deserto do sertão nordestino, e em que os caubóis são substituídos pelos bandidos que aterrorizavam as estradas nos anos 1920 – que o Cinema Novo também representará (*Deus e o diabo na terra do sol*) e que a Retomada atualizará (*Baile perfumado*). (DESBOIS, 2016, p. 19).

Vale destacar que, apesar da popularidade dos filmes de cangaço ter começado a partir da década de 1950, já havia registros da utilização do personagem do cangaceiro em filmes

mais antigos do cinema brasileiro. Jean-Claude Bernardet (2007) destaca que o personagem do cangaceiro já havia aparecido em obras das décadas de 1920 e 1930, época em que o cangaço ainda era uma realidade social no Nordeste:

A personagem não é recente no cinema brasileiro: já aparece em filmes pernambucanos de 1925/27 (*Filho sem mãe e Sangue de irmão*), num momento em que o cangaceirismo ainda não era fenômeno do passado. Nesses filmes, o cangaceiro parece ter papel secundário, mas já é personagem central num filme de ficção de longa-metragem, *Lampião, fera do Nordeste*, realizado na Bahia em 1930, antes da morte de Lampião. (BERNARDET, 2007, p. 59).

Cabe citar que o fenômeno do cangaço teve o seu surgimento em cidades do interior do Nordeste como reação às injustiças e à violência a que os sertanejos comuns estavam suscetíveis, seja pela exploração de trabalho e abusos realizado pelos coronéis, ou pelas próprias dificuldades existentes no sertão, em que a fome, a pobreza e a desigualdade social eram gritantes. No ambiente da caatinga, com pouco desenvolvimento socioeconômico e escassas oportunidades de trabalho, foi desenvolvida principalmente uma economia pastoril, mas que, na sua origem, estava associada à produção açucareira e ao fornecimento de carne, couro e bois de serviço (RIBEIRO, 2015, p. 250). Essa realidade social resultou em um modelo de trabalho, como observa Darcy Ribeiro (2015), que era diferente do regime de escravidão (apesar de haver suas semelhanças), como observa o autor: “Em cada curral viviam as famílias do vaqueiro e dos seus ajudantes, geralmente aprendizes, à espera de um dia receberem também uma ponta do gado para criar e zelar” (RIBEIRO, 2015, p. 252).

Nesse sistema de trabalho, os donos das terras detinham uma relação hierárquica e de poder sobre o vaqueiro e a sua família, o que gerava um sistema que favorecia diferentes tipos de abusos por parte dos coronéis. Esse modelo, com o tempo, gerou desgastes e uma sensação de injustiça e revolta por parte dos sertanejos. Como pontua Darcy Ribeiro (2015, p. 262), o cangaço também é fruto de um enquadramento social próprio do sertão, em que este sistema senhorial existente no latifúndio pastoril incentivava o banditismo através do aliciamento dos jagunços como capangas dos coronéis, principalmente quando havia disputas de terras entre os fazendeiros.

Em um meio onde existia a revolta contra situações de injustiças, desamparo por parte do Estado e dos abusos cometidas por coronéis, surge o cangaço, com homens vestidos como vaqueiros, munidos de armas e que a cavalo corriam de cidade em cidade no sertão, realizando saques a grandes fazendeiros, mas também outros delitos contra pequenos camponeses. Os motivos que levaram uma infinidade de homens a entrarem no cangaço são diversos, mas, de

maneira geral, variavam entre a busca de realizar uma vingança contra uma ofensa à honra pessoal ou familiar, mas também como fuga das forças policiais ou como sobrevivência face à extrema pobreza e seca vividas no sertão. Vemos esses motivos nos filmes **O cangaceiro** e **Deus e o diabo na terra do sol**, em que o cangaço surge para os personagens principais, Teodoro e Manoel respectivamente, como uma opção de escapatória para a difícil situação em que se encontravam após uma fatalidade em que ambos cometeram homicídios em uma situação de briga.

Durante as décadas de sua existência, o cangaço foi lido sob diversas óticas em relação às suas práticas. O movimento do cangaço ficou conhecido por realizar saques às fazendas de ricos coronéis, sendo uma força de contraponto aos abusos cometidos pelos fazendeiros. Em alguns casos, os cangaceiros também ficaram famosos por compartilharem com as populações carentes do sertão alguns dos ganhos obtidos nos saques. Por outro lado, os cangaceiros também invadiam e violentavam comunidades humildes do sertão, existindo então uma relação paradoxal entre admiração e medo da população para com o cangaço e também os jagunços, como observa Darcy Ribeiro (2015, p. 262):

[...] é o fato de que toda a população sertaneja, renegando embora os jagunços pelo pavor que lhe infundiam, tinham neles padrões ideias de honorabilidade e de valor, cantados nos versos populares, e via, nos seus feitos mais violentos, modelos de justiça realçados e louvados. Por tudo isso, o cangaço e seus jagunços, sanguinários, mas pios e tementes a Deus e aos santos de sua devoção, temidos, mas admirados, condenados, mas também louvados, constituíram um produto típico na sociedade sertaneja.

Destacamos que as três obras que iremos analisar neste trabalho podem ser consideradas como “filmes de cangaceiro”. Porém, para além da temática comum do cangaço, é possível observar nestes filmes diversos outros aspectos referentes aos sentidos de sertão e aos debates em relação ao Brasil. É por esse viés que se faz presente a aplicabilidade dos símbolos do sertão no cinema brasileiro, tendo em vista que o espaço fora utilizado com um signo para questões que vão muito além da sua região geográfica e refletem debates sobre a sociedade, cultura e identidade nacional brasileira. Pensando na relação do simbólico com o cinema, concordamos com a visão de Marcel Martin (2003) nas suas reflexões sobre a temática: “A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente” (MARTIN, 2003, p. 93).

Martin afirma que tudo que é mostrado na tela do cinema tem um sentido e que, na maioria das vezes, existe uma segunda significação que só aparece através da reflexão. Por esta

via de pensamento, o autor afirma que o mérito de filmes de qualidade está nessa sugestão, tendo em vista que toda imagem implica mais do que explicita; ele cita como exemplo a utilização do mar em algumas cenas, que pode simbolizar a plenitude das paixões, ou de um punhado de terra, que representaria a ligação com a terra natal (MARTIN, 2003, p. 94). Essa técnica simbólica da terra citada por Martin (2003) curiosamente está presente no final de **O cangaceiro**, em que é construída uma cena na qual temos o personagem principal à beira da morte, segurando nas mãos um punhado da terra do sertão, ao mesmo tempo em que faz juras de amor ao espaço e, em um jogo de montagem, vai desaparecendo aos poucos da tela como se estivesse se fundindo com o espaço.

Podemos concluir que o cinema é uma arte simbólica por excelência, levando em consideração que são diversas as formas para se construir signos pelos filmes, dotá-los de sentidos, formar analogias, metáforas etc. Os filmes **O cangaceiro**, **Deus e o diabo na terra do sol** e **Baile perfumado** estão repletos de símbolos explícitos e implícitos. Para a compreensão dos sentidos que estes símbolos carregam em cada obra, é necessário observar os filmes por diversos aspectos, a começar pelo contexto histórico em que cada obra foi produzida e, assim, conferir nos filmes a presença de debates relacionados a cada época específica. Outras análises importantes para a compreensão dos símbolos estão na construção da paisagem do sertão realizada nas obras, nas características dos personagens e suas relações com o meio inserido, na fotografia, trilha sonora, escolhas de planos e diálogos, na montagem, construção do roteiro, dentre outros aspectos técnicos e discursivos que formam cada filme.

A partir da análise dos três filmes, dos seus discursos e símbolos, responderemos às questões: o cinema brasileiro contribuiu para a formação simbólica do sertão? O cinema contribuiu para uma permanência dos símbolos relacionados ao sertão e seus personagens mais característicos? Quais são as semelhanças e diferenças de sentidos de sertão construídos nos filmes analisados? O contexto histórico em que cada obra está inserida influenciou a abordagem de sertão utilizada na construção do filme? Quais são as distinções existentes nos filmes selecionados em relação a questões referentes às narrativas e linguagens que levaram o espaço do sertão ao cinema?

Nas respostas a estas questões, buscaremos compreender a importância do cinema na construção simbólica de uma memória em relação a imagens, discursos e símbolos relacionados ao sertão, que, dentre outros aspectos, remete ao Brasil, à sua população, à sua cultura, à identidade nacional e à história do cinema brasileiro. Para realizar tais análises, seguiremos o roteiro da ordem cronológica dos lançamentos dos filmes. O primeiro filme a ser analisado será

O cangaceiro, lançado em 1953; posteriormente **Deus e o diabo na terra do sol**, de 1964; por fim, **Baile perfumado**, de 1996.

3 O CANGACEIRO (1953): SERTÃO VERSUS CIVILIZAÇÃO

3.1 Lima Barreto, Vera Cruz e Nordeste

O cangaceiro é um filme escrito e dirigido por Lima Barreto. Quando o lançou em 1953, o diretor paulista já tinha uma certa experiência no cinema, sendo ele o responsável pelo premiado curta-metragem documental **Painel**, lançado pela companhia de cinema Vera Cruz. Para escrever **O cangaceiro**, filme que veio a ser o seu maior sucesso, teve como inspiração o fenômeno social do cangaço, que surgiu no sertão brasileiro no final do século XIX. O movimento do cangaço perdurou até o momento em que os famosos líderes Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, e Cristino Gomes da Silva Cleto, chamado de Corisco, foram assassinados por tropas do governo brasileiro nos anos de 1938 e 1940, respectivamente. Até a sua extinção, o cangaço havia ganhado repercussão nacional nos veículos de comunicação e se tornara uma preocupação do governo federal, a ponto de o Estado formar tropas específicas para caçarem cangaceiros por todo o Nordeste. Essas tropas ficaram conhecidas como volantes e estão presentes no filme de Lima Barreto.

Ao analisarmos o recorte realizado pelo diretor paulista para o filme **O Cangaceiro**, temos uma obra de aventura inspirada nos moldes do *Western* norte-americano, contendo romance, violência e cenas de ação. O filme é fruto de um desejo da companhia cinematográfica Vera Cruz de produzir e lançar obras com temáticas essencialmente brasileiras, mas com as qualidades narrativas vistas nos filmes de Hollywood e da Europa. Neste aspecto, a companhia construiu grandes estúdios na cidade de São Bernardo do Campo, na região metropolitana de São Paulo, investiu em equipamentos e mão de obra estrangeira; exemplo disso é que a fotografia do filme de Lima Barreto ficou a cargo do inglês Chick Fowle, que trouxe à obra técnicas e enquadramentos típicos dos clássicos filmes de *Western*.

Sylvie Debs (2010, p. 99) analisa que a Vera Cruz buscava se distanciar do cinema popular que estava em voga no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, sendo as comédias musicais, conhecidas como chanchada, a sua principal representação. No entanto, o intuito da companhia cinematográfica paulista era buscar outras temáticas para os filmes que viriam a ser realizados. Os produtores da Vera Cruz tinham como objetivo expressar maior qualidade técnica e apuro estético, além de conter enredos mais intelectualizados, se distanciando das produções com características populares vistas na chanchada. Sidney Ferreira Leite (2005) traz as mesmas observações acerca da companhia, afirmando que a Vera Cruz desqualificava e rejeitava o

modelo dos filmes populares no Brasil realizados principalmente pela produtora carioca Atlântida e que fizeram bastante sucesso:

A Vera Cruz procurou investir em outra seara, pois, aos olhos da elite paulista que a dirigia, o cinema nacional não deveria continuar levando para as telas um país mulato, atrasado e festivo que não correspondia com as aspirações estéticas e culturais dessa elite. Nessa ótica, seus esforços deveriam se concentrar na produção de um cinema “sério”, caracterizado pelo rigor técnico baseado nos dramas pequeno-burgueses que tão bem caracterizaram o surgimento do melodrama na cinematografia hollywoodiana clássica desde as primeiras películas dirigidas por D. W. Griffith, o criador das estratégias narrativas mais típicas do cinema norte-americano. (LEITE, 2006, p. 78).

Outra intenção da Vera Cruz era conquistar o mercado internacional e, com este intuito, buscou realizar obras contendo temas locais e culturais do Brasil, o que por si só as diferenciariam das obras realizadas internacionalmente. Neste contexto, foram lançados filmes com temáticas brasileiras variadas, a começar pelo melodrama **Caçara** (1950, dirigido por Adolfo Celi) e também pelo drama histórico **Sinhá Moça** (1953, dirigido por Tom Payne e Oswaldo Sampaio). É neste cenário que o sertão, a sua cultura e os seus personagens, vistos como exóticos pelas suas diferenças em relação aos do Sul e Sudeste do país, ganharam destaque nas telonas. Tendo como característica a influência do cinema norte-americano, a Vera Cruz apoiou a ideia de Lima Barreto de realizar uma obra de faroeste à brasileira.

Vale citar que **O cangaceiro** foi o filme de maior sucesso da companhia cinematográfica paulista, com mais de 800 mil espectadores no Brasil, sendo exibido em 23 países e com premiações importantes em festivais. A obra de Lima Barreto foi o primeiro filme brasileiro a ser premiado no Festival de Cannes, no sul da França, onde a trilha sonora da obra, com a música “Mulé rendêra”, também teve destaque na premiação. Pela popularidade do filme, a temática do cangaço passou a ser vista com bons olhos por diretores e produtores do cinema brasileiro que buscaram reproduzir nos seus filmes as características mais marcantes do filme de Lima Barreto. Neste aspecto, apesar de não ser o pioneiro na apresentação do fenômeno social do cangaço no cinema, foi pelo sucesso desta obra que nasceu o gênero denominado de *Nordestern*, neologismo que junta as palavras Nordeste e *Western*. Destacam-se como filmes do gênero: **A morte comanda o cangaço** (1960, dirigido por Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta), **Três cabras de Lampião** (1962, dirigido por Aurélio Teixeira), **Nordeste sangrento** (1962, dirigido por Wilson Silva, 1962) e **Lampião, o rei do cangaço** (1964, dirigido por Carlos Coimbra), entre outros filmes.

As semelhanças entre o *Western* e o *Nordestern* são imensas. Em comum há a presença de uma paisagem com aspectos de deserto, uma terra apresentada como distante da sociedade e das suas normas, imperando nela leis paralelas instituídas por forças locais. As características técnicas também são semelhantes, com marcantes planos abertos da paisagem. Além disso, há em comum as cenas de invasões, perseguições a cavalo, a violência grupal e o conflito entre mocinho e bandido. As vestimentas características, os modos de falar e agir tornaram o cangaceiro um “bandido social” com características diferentes, o que acabou por lhe dar uma aura cinematográfica atraente para o cinema. **O cangaceiro** seria para a nossa cultura uma figura ímpar e com aspectos que o tornaram um personagem cinematográfico simbolicamente marcante do cinema brasileiro, assim como o *cowboy* para os filmes estadunidenses e o *samurai* para os filmes realizados no Japão.

Outro ponto de semelhança entre *Western* e *Nordestern* se faz na questão discursiva em relação aos contextos históricos e o debate em torno da nação. No *Western* estão presentes as dicotomias que buscam trazer uma superioridade moral, social e econômica dos povos ligados aos aspectos urbano-industriais do povo norte-americano, em contraponto às populações do Oeste dos Estados Unidos. O crítico André Bazin (1991, p. 201) indica que o mito da saga do Oeste já existia antes em formas literárias ou folclóricas e que o nascimento do gênero *Western* se deve ao encontro da mitologia com um meio de expressão, neste caso, o cinema. Bazin também identifica os discursos de valores presentes no gênero, que valorizam um tipo de sociedade, paisagem e povo, em detrimento de outras formas sociais existentes dentro do mesmo país:

As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um novo mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissolivelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A segurança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção de grandes estradas de ferro importa talvez menos que a instauração da justiça e de seu respeito. (BAZIN, 1991, p. 201).

É interessante observar as características citadas por Bazin em relação ao *Western* e que nitidamente estão incluídas narrativamente em **O cangaceiro**, contando, inclusive, com uma cena que faz alusão à construção de uma estrada de ferro no sertão, mas que é impossibilitada pelo atraso simbolizado no filme pelo cangaço. Ainda em relação à semelhança discursiva entre

os gêneros *Western* e *Nordestern* presentes na obra de Lima Barreto, Albuquerque Júnior (2011) aponta a existência desse debate de nação apresentado no filme como uma reprodução de discursos já existentes nos campos políticos, literários e das ciências sociais no Brasil em relação à identidade nacional do país: “A perspectiva do filme de Lima Barreto caminha na direção da política que se desenhava, desde a década de trinta, de construção da nação ética burguesas, pela dissolução dos códigos de valores tradicionais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 300).

O cangaceiro está dentro desse contexto histórico dos anos 1930, em que Getúlio Vargas propagava uma visão desenvolvimentista e industrial para o Brasil. Essa visão de exaltação da “modernização” do país pelo desenvolvimento industrial e a desvalorização do mundo rural pelos valores urbanos se farão presentes no filme de Lima Barreto. Fernão Pessoa Ramos (1987) identifica que o próprio nascimento da companhia Vera Cruz advém do pensamento desenvolvimentista da época:

A implantação dos grandes estúdios surge no bojo de uma ideologia nacional-desenvolvimentista de crença e euforia nas possibilidades, então vislumbradas, de desenvolvimento industrial brasileiro em setores antes não explorados. Entre os setores aparece o cinema. (RAMOS, 1987, p. 301).

Podemos perceber que o contexto histórico em que **O cangaceiro** está inserido influenciou diretamente na construção de um sertão simbólico. Pela análise da obra, apontaremos como o roteiro do filme busca demonstrar a distância existente entre o homem da cidade e o do sertão, colocando entre os dois uma separação de valores, que remete ao embate entre o civilizado e o primitivo, entre a parte do país que cresce e se desenvolve e a outra que está ligada ao atraso econômico e social. Albuquerque Júnior (2011) salientou esse aspecto no filme de Lima Barreto:

É o Nordeste visto a partir da estética do *Western*, estética voltada para mostrar o distanciamento entre estes dois polos da sociedade americana: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial, e o da barbárie, representado pelo Oeste. Sociedade que se constituiu no passado da nação da lei, da ordem e da disciplina. Constrói-se um espaço fora do tempo, um espaço mítico, usando clichês imagéticos para, por oposição, validar a sociedade do presente e seus códigos de valores. Para construir o espaço do Nordeste, em um filme rodado em São Paulo, o autor buscará alguns estereótipos imagéticos da região, impregnados da própria visibilidade do Oeste americano. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 300).

Para além das questões narrativas, cabe destacar a importância que **O cangaceiro** teve ao popularizar o cangaço e o sertão no meio cinematográfico. Destaca-se o fato de o filme ter

atraído uma grande quantidade de público no Brasil e também no exterior. Porém, mesmo com mais de 800 mil de público no Brasil e as premiações internacionais, a Vera Cruz não obteve os lucros esperados com o filme devido a um acordo desfavorável de distribuição da obra, que ficou sob o controle da Columbia Pictures. Como aponta Leite (2006, p. 83), todo o dinheiro obtido com a bilheteria do filme foi utilizado para pagar as dívidas da companhia. Não muito tempo após o lançamento de **O cangaceiro** e devido aos problemas financeiros, a companhia Vera Cruz veio a fechar. Destaca-se que nessa sua curta existência a companhia notabilizou-se por ter lançado dezoito filmes, constituindo-se como uma das experiências cinematográficas mais significativas da história do cinema brasileiro.

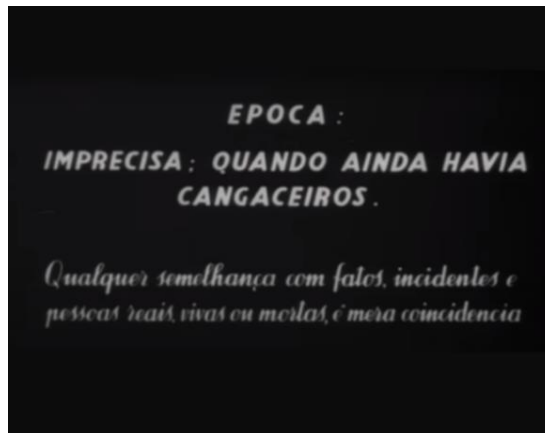
No próximo tópico iremos adentrar especificamente na análise do filme **O cangaceiro**. Percebemos que a obra segue o padrão narrativo presentes nos filmes do cinema clássico e, neste aspecto, é possível dividi-los em três momentos: o primeiro ato é o da ambientação; o segundo, o do conflito; o terceiro, o da resolução. Este tipo de filme utiliza uma narração e montagem lineares, visando facilitar o entendimento dos fatos e proporcionar uma imersão ao espectador, tendo em vista que a montagem é realizada de forme suave e quase imperceptível.

3.1.1 “Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros”

No seu primeiro ato, o filme do diretor Lima Barreto buscará apresentar ao espectador as informações gerais da obra. O aspecto da ambientação de **O cangaceiro** aparece logo nos segundos iniciais; primeiro, é inserido o aspecto temporal, em segundo vem a paisagem e, por último, as características dos personagens principais. O filme tem início com uma mensagem em uma tela preta, em que aparece a legenda indicando que a obra está situada numa época que não existe mais: “Época imprecisa; quando ainda havia cangaceiros. Qualquer semelhança com fatos, incidentes, pessoas reais, vivas ou mortas, é mera coincidência”. A memória, neste caso, é a do tempo em que os cangaceiros “reinvam” no sertão e a sua presença era marcante, temida, respeitada e também mitificada.

Lima Barreto tomou como referência o fenômeno social do cangaço, o seu habitat natural que é a caatinga, os símbolos relacionados à cultura nordestina, assim como os modos de vida e características do movimento do cangaço, para construir uma história de aventura com base no mito de Lampião e seu bando.

Figura 1 - Legenda inicial do filme indica que a ação acontece em um passado sem definição certa no tempo.



Fonte: Frame de *O cangaceiro* (1953, de Lima Barreto)

Com a temporalidade do filme situada no passado, é interessante notar o cinema como uma obra capaz de evocar a memória de fatos e personagens históricos pelas suas lentes, sendo possível “retornar”, reconstituir uma memória e mantê-la viva na cultura de uma sociedade. Especificamente em relação ao movimento do cangaço, é possível observar uma longa tradição artística que insere a temática, sendo o cinema um dos principais responsáveis pela sobrevivência dessa memória. Analisando a questão temporal da obra, Ismail Xavier (2019) entende que o filme não aprofunda questões sociais referentes ao nascimento do cangaço e a sua trajetória histórica, sendo a delimitação “época imprecisa; quando ainda havia cangaceiros” suficiente ao enredo. “De sua origem não se fala, pois não interessa relacionar a sua existência com as condições sociais que a tornam possível ou necessária” (XAVIER, 2019, p. 173).

Outra observação é que o filme, ao começar no estilo clássico do “era uma vez”, traz ao narrador um distanciamento não só temporal, mas também físico do sertão. Assim sendo, o narrador aqui assume a postura de quem vai contar uma história advinda de um olhar estrangeiro, de alguém que conta uma fábula fora da sua realidade. Para Célia Parecida Ferreira Tolentino (2001, p. 67), esse distanciamento aparece logo no início da obra: “[...] observamos que esse narrador pensa-se como parte de um mundo civilizado, moderno, enquanto observa o cangaço num suposto mundo pregresso, arcaico”. Por conseguinte, o narrador e sua visão “forasteira” representam um olhar comum ao contexto-histórico da década de 1950, em que o sertão e a sua população eram observados como apartados do restante do país devido às suas diferenças socioeconômicas e culturais em relação aos grandes centros urbanos.

É possível observar esse distanciamento a partir dos “choques” e das dicotomias que marcam o filme, principalmente na relação Norte x Sul e o embate entre civilizados e não

civilizados. Como já citamos, esse tipo de abordagem dicotômica é uma característica do *Western* e foi reproduzida em essência em **O cangaceiro**. O filme apresenta o sertão como um espaço ainda a ser integrado à civilização brasileira. Neste aspecto, o filme segue a cartilha das características do *Western*, como observou Gomes de Mattos (2004) ao afirmar que a trajetória narrativa de qualquer *Western* tende a acionar a oposição dominante entre civilização e selvageria. Essa oposição, que no *Western* é em relação ao Leste versus o Oeste dos Estados Unidos, no Brasil acaba por ser representada pelo Norte/Nordeste face ao Sul/Sudeste.

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim por diante. (MATTOS, 2004, p. 17-18).

Outra análise acerca da escolha de Lima Barreto por colocar o cangaço em um passado extinto é que abre possibilidade para retratar o tema de forma mais “romântica” e menos documental, estando presente no filme características mais simbólicas do cangaço do que propriamente histórico-sociais. Xavier (2019) observa que o diretor do filme buscou realizar um reconhecimento *post-mortem* à figura do cangaceiro, assim como outras figuras emblemáticas relacionadas à identidade nacional brasileira, como o índio que aparece no filme: “Tal como o índio, ele é redimido e homenageado como fator da nacionalidade no momento em que a tarefa do extermínio tornou sua presença menos efetiva e mais simbólica” (XAVIER, 2019, p. 174). É este cangaceiro simbólico, e diria que estereotipado, que vemos no filme de Lima Barreto.

Após a legenda que introduz o espaço temporal do filme, tem início a música-tema do longa-metragem: a canção popular “Mulé rendêra”, que é um típico xaxado nordestino cantado em coro. Com a música, o filme busca iniciar a ambientação do espectador ao universo sertanejo. Não familiarizado com a cultura e paisagem do sertão, Lima Barreto buscou utilizar diversas referências que já haviam sido tratadas na literatura regionalista para construir o seu sertão em **O cangaceiro**. Neste sentido, estão presentes no filme as características que se tornaram comuns em relação à identidade da região na literatura e, posteriormente, no cinema, como os modos de vida, as danças típicas, as roupas e personagens característicos, como o padre, o vaqueiro, o cangaceiro e o camponês.

Figura 2 - O filme começa com um clássico enquadramento ao estilo do Western.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Ao mesmo tempo em que as primeiras cantorias aparecem na obra, em um close aberto temos a imagem de um cenário que remete à caatinga e ao clima semiárido. Neste habitat, surgem as formas dos homens montados sob os seus cavalos em uma marcha lenta e ordenada em fila. No primeiro momento, o diretor escolhe utilizar um plano aberto, claramente inspirado nas tomadas dos filmes de *Western*, e, curiosamente, imita até a paisagem de montanha vista nos filmes de *bangue-bangue*. Procurando criar um clima de mistério, nesta tomada não vemos a fisionomia dos personagens, temos contato apenas com suas silhuetas junto aos cavalos. Apesar dos personagens não estarem nítidos na tela, as vestimentas, principalmente o típico chapéu do cangaço, acabam por identificá-los como um grupo de cangaceiros seguindo em marcha pela caatinga.

Vemos nestas cenas de ambientação símbolos que se tornariam tradicionais no cinema em relação à paisagem sertaneja: ossadas, pedras, cactos, chão de terra e uma presença grandiosa da natureza. É importante citar que as filmagens de **O cangaceiro** não foram realizadas nas rotas originais do movimento do cangaço, tendo em vista que a obra não foi rodada no Nordeste brasileiro. Na realidade, as imagens que vemos em **O cangaceiro** foram filmadas no interior do estado de São Paulo, próximo à cidade de Itu. Para construir o seu sertão filmado em São Paulo, Lima Barreto buscou colocar na tela aspectos físicos similares aos da caatinga, neste sentido, as cenas de uma vegetação seca e o com o chão de terra ganham destaque.

Vale destacar que estes símbolos identificados com o sertão já haviam sido descritos na cultura brasileira em décadas anteriores. Neste sentido, a literatura foi fundamental na construção imagética que o sertão veio a ter nos filmes. Dentre estes livros, a obra seminal **Os sertões** (1902), de Euclides da Cunha, é sem dúvida uma referência fundamental para a formação do espaço simbólico do sertão, com análises sobre a natureza e o homem sertanejo

que se tornaram verdadeiras fontes de inspiração para obras que vieram a ser lançadas tanto na literatura quanto no cinema.

Figura 3 - O cacto e a vegetação seca apresentam inicialmente a paisagem do sertão no filme.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Analisando aspectos da construção do espaço sertanejo em **O cangaceiro**, é possível observar que a paisagem do sertão assume um aspecto menos violento e mais acolhedor com o desenrolar do filme. Para Sylvie Debs (2010), um dos motivos para isso é a fotografia realizada pelo inglês Chick Fowle, que, tendo como influência o *Western*, optou por utilizar uma luz menos densa em relação à luz natural do Nordeste, tornando o ambiente menos asfixiante e mais afável. Essa opção também é vista na escolha de enquadramentos clássicos em que se buscava a estética, e não o realismo da paisagem. Neste sentido, Debs (2010, p. 178) afirma que “o espectador deve poder admirar não apenas a beleza dos atores, mas também o das paisagens e ser levado, por sua vez, pelos aspectos romanescos da intriga que evoluem dentro de um quadro idílico”. A formação desse sertão mais romanceado e menos hostil é visto durante toda a obra, principalmente em cenas que buscam trazer um aspecto romântico ou em homenagem à cultura sertaneja, como também observa Debs (2010, p, 78):

Assim, as seqüências de confidências amorosas entre Teodoro e Olívia se beneficiam de uma natureza complacente e protetora de onde estão ausentes os mandacarus e os xiquexiques. As cenas do acampamento dos cangaceiros também não mostram uma natureza hostil.

No primeiro contato com grupo de cangaceiros, somos apresentados à fisionomia e características dos personagens. O encontro do bando se dá com um grupo de técnicos vindos

do Rio de Janeiro enviados pelo governo para realizar a medição de terras visando à construção de uma estrada de rodagem. Acompanham os técnicos um camponês e um soldado, que, ao avistar os cangaceiros, demonstra preocupação ao reconhecer Galdino, o líder do grupo, e busca se desfazer da sua farda. Neste momento, é possível perceber que no recorte temporal do filme o cangaço já era uma realidade conhecida no sertão e também fora dele, com uma reputação que o fazia temido tanto para forças de segurança nacional, como para humildes camponeses, como é demonstrado na obra no momento em que ao ouvir que Galdino estava vindo o camponês se “benze” como se pedisse proteção.

Figura 4 - Primeira cena do filme apresenta a dicotomia que irá marcar os cangaceiros como inimigos do progresso.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Essa demarcação do medo do camponês é importante para entender que neste filme o cangaço é visto aqui como uma força maléfica, sendo o movimento temido por conta de práticas violentas contra esta mesma população humilde.

Conhecemos nesta cena o personagem do capitão Galdino Ferreira, interpretado pelo ator Milton Ribeiro, claramente inspirado em Lampião. Lima Barreto decidiu utilizar alguns dos trejeitos conhecidos do rei do cangaço na construção do personagem de Galdino, como a sua vaidade por perfumes e fotografias, gírias comuns dos cangaceiros, como a palavra “macaco” para se referir às forças de segurança, e também os gestos, como o costume de beijar sua santinha e limpar as suas joias. Além disso, a companheira de Galdino, a personagem Maria Clódia (Vanja Orico), é a representação de Maria Bonita, companheira de Lampião. Maria Clódia destaca-se das outras mulheres que convivem com o bando, pois, enquanto as mulheres atuam em funções domésticas, ela atua junto aos cangaceiros na realização de saques e perseguições.

Acontece na sequência do filme o embate inevitável entre os dois universos opostos, o do mundo civilizado e da lei, representado pelos técnicos vindos do Rio de Janeiro, versus o

mundo incivilizado, sem lei e do atraso, representado pelo cangaço. Galdino toma à frente da situação ao expulsar os técnicos, sem antes castigar fisicamente o soldado que os acompanhava.

Imagem 5 - Enquadramento coloca a lei do cangaço superior à lei da “civilização”.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Essa cena inicial é uma das mais simbólicas em relação à construção da dicotomia de valores entre o sertão e o mundo urbano. O filme busca demonstrar essa dicotomia, como se houvesse dois “Brasis”, um em que as leis e a civilização convivem nas regiões dos grandes centros, e outro onde há leis paralelas existentes em um espaço que lembra a idade média, no caso, o sertão. Nesse confronto entre as duas leis, dentro do habitat sertanejo, a do cangaço é superior. Buscando trazer essa superioridade na cena, o filme utiliza um enquadramento em *contra-plongée*, em que a filmagem é feita de baixo para cima visando engrandecer um personagem.

Após a apresentação inicial, os cangaceiros seguem o caminho rumo ao seu objetivo: invadir um pequeno vilarejo para realizar saques. Novamente vemos características do *Western*. Na cena da invasão, a montagem é acelerada e com cortes secos. Os cangaceiros são mostrados correndo em seus cavalos sob diversos ângulos. Para trazer uma sensação de invasão bárbara, o filme recorre ao som para criar um ambiente de confusão generalizada. Uniu-se a trilha sonora o contínuo barulho de disparos de armas. É interessante notar que o filme não mostra os disparos sendo feitos, o som exerce esse papel de inserção a atmosfera de uma invasão.

Figura 6 - Cangaceiros são mostrados como inimigos da ordem.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

O filme busca demonstrar a perversidade das práticas dos cangaceiros, que aqui são tão algozes para essa população quanto os coronéis, a seca e a fome. Esta percepção advém das sequências de selvageria realizadas no vilarejo. Os cangaceiros saqueiam, destroem o vilarejo, humilham os moradores e laçam mulheres como se fossem animais. O filme busca dar destaque às práticas de selvageria cometidas pelo bando de Galdino. Essa característica dos cangaceiros como sádicos se tornaria frequente nos filmes que tiveram como referência **O cangaceiro** de Lima Barreto, como observa Jean-Claude Bernardet (2007, p. 60):

Completamente desligado da sua significação social, o cangaceiro é o bandido de honra, cujo sadismo se reveste de romantismo, e que tem seus momentos de poesia ao luar. [...] após cruentos espancamentos, tortura, rios de sangue, indivíduo atado a um cavalo e arrastado no chão (o filme de cangaceiro se compraz numa violência não raro gratuita).

Uma das cenas do filme que mais representam essa violência gratuita se dá quando um dos cangaceiros de Galdino marca com ferro uma mulher do vilarejo invadido. Em um primeiro momento o diretor enquadra o cangaceiro segurando o ferro e com um sorriso no rosto, demonstrando prazer em estar realizando o ato. Na sequência, a câmera foca na vítima, enquanto o ferro em brasa se aproxima do seu rosto.

Figura 7 - O diretor Lima Barreto buscou valorizar cenas de crueldade para construir os seus cangaceiros.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Durante o saque ao vilarejo, há uma cena em que o bando de Galdino posa para uma fotografia. Essa passagem do filme é inspirada em contextos históricos e de homenagem ao fotógrafo Benjamin Abrahão, que fizera registros de Lampião e seu bando na década de 1930. No entanto, é interessante observar a abordagem que o diretor utilizou neste momento do filme, assim como o seu significado. Na cena, vemos o fotógrafo coordenar os cangaceiros para a foto, buscando o melhor ângulo; assim que consegue, o filme então nos leva para dentro da câmera fotográfica e temos a imagem do bando de cangaceiros de frente e na sequência a fotografia que foi tirada aparece na tela.

Figura 8 - Vaidosos, os cangaceiros posam para uma foto.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Ismail Xavier (2019) destaca este momento do filme, ao observar que o registro fotográfico dos cangaceiros remete ao próprio ato que está sendo realizado pelo diretor ao fazer um filme sobre o cangaço:

O filme está, no fundo, comentando sua própria postura. Há, evidentemente, uma diferença. O fotógrafo da ficção foi lá e, assumindo o risco, fotografou a “fera” de perto. Produziu uma imagem-documento, testemunho de um encontro marcado no tempo e no espaço. O filme, ao contrário, toma a distância no tempo como premissa, explicita a separação frente ao passado que procura representar. No entanto, apesar da diferença, *O cangaceiro* faz algo semelhante ao fotógrafo: carrega consigo uma noção do que seja produzir uma imagem do cangaço. (XAVIER, 2019, p. 182).

O diretor buscou a utilização da câmera fotográfica como registro dos cangaceiros, que, como indica no início do filme, não existem mais. O cinema, que é também uma arte de imagens, foi responsável por manter, durante décadas subsequentes ao fim do cangaço, a temática em evidência. Por conseguinte, pensando na sobrevivência do cangaço no imaginário social até a contemporaneidade, podemos destacar as imagens cinematográficas como vetores deste feito. É interessante citar essa sobrevivência dos símbolos do cangaço na cultura brasileira, analisando que, além de dar um fim ao movimento a partir dos assassinatos dos cangaceiros, era intenção do Estado também acabar simbolicamente com o movimento. Albuquerque Júnior (2011) observa que a partir da década de 1940 houve uma campanha política e midiática para fazer o cangaço ser esquecido, visando desmitificar o movimento:

No início da década de quarenta, é anunciado com estardalhaço o fim do cangaço. Corisco seria o símbolo de sua derrota. [...] o Estado Novo pôs a funcionar toda uma maquinaria de esquecimento do cangaço. A grande imprensa é intimidada a silenciar sobre seus feitos; a gritar, em grandes manchetes, o seu fim. Cangaceiros, a partir deste momento, são tratados como criminosos comuns. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 230).

Mesmo com a campanha de esquecimento e tentativa de padronização do cangaceiro como “criminosos comuns” por parte do Estado, é possível observar que a identidade e os símbolos do cangaço permanecem até os dias atuais. A cinematografia brasileira durante décadas renovou o personagem e os seus símbolos. Neste aspecto, o cinema foi um vetor que possibilitou a manutenção desses personagens, mantendo a temática do cangaço viva e conhecida por diferentes gerações. Até os dias atuais, as referências ao movimento se fazem presentes em telenovelas, em séries e filmes que apresentam relação com o sertão. Um exemplo recente está na série de comédia **O cangaceiro do futuro**, lançada em 2022 pela plataforma de *streaming* Netflix.

Após o saque, o grupo deixa o vilarejo em chamas e parte para o acampamento, carregando consigo algumas mulheres, dentre elas, a professora Olívia, que exercerá um dos papéis de protagonista. Findando essa primeira parte violenta do filme, o diretor muda a

narrativa e foca em demonstrar a cultura “exótica” do sertão, assim como seus modos de vida. Aparecem no acampamento os cangaceiros à vontade, brigando entre si, contando piadas, tocando sanfona em volta da fogueira, mulheres lavando roupa no riacho e cozinhando. A ambientação finda com uma festa típica em que cantigas populares são entoadas em frente à fogueira, enquanto passos tradicionais de xaxado são dançados.

Figura 9 - A cultura sertaneja é demonstrada pelas músicas e danças típicas.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Estes momentos funcionam como introdução ao ambiente do sertão, e neste aspecto é mostrada a imensidão do espaço sertanejo em planos abertos, além da sua vegetação típica, assim como um pequeno vilarejo rural e o acampamento dos cangaceiros. Além da apresentação do espaço, também temos contato com traços culturais típicos, como vestimentas, músicas e gírias nordestinas. Conhecemos também os cangaceiros e seus modos de agir; vemos eles em cenas de ação, saqueando, torturando e até sequestrando mulheres.

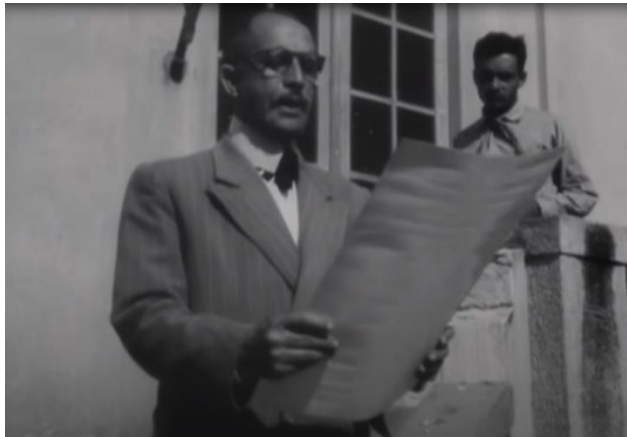
Os cangaceiros destes filmes são apresentados como vilões sem ideologia ou motivações sociais; para eles não importa se estão saqueando pessoas pobres, eles não diferenciam classes para realizar os seus atos. Além disso, a primeira parte do filme demarca também os cangaceiros como mantenedores do sertão em relação ao seu atraso moral, social e econômico. O cangaço no filme é uma barreira que impede a civilização de adentrar o sertão para “salvá-lo” do seu próprio atraso.

3.1.1.1 Dicotomias: Norte x Sul, civilizado x incivilizado

O primeiro conflito da segunda parte do filme é apresentado por um toque de clarim acompanhado de um discurso de convocação sendo realizado por uma autoridade vestida de terno e utilizando óculos. O agente do Estado convoca pessoas para se unirem ao grupo da

volante. As volantes eram grupos formado por homens enviados pelas forças do Estado para caçarem os cangaceiros. Em um discurso altamente patriótico, a autoridade, que pelas suas vestimentas representa metaforicamente a lei, a ordem e a civilidade, convoca outros homens para combaterem o atraso, o incivilizado e o bárbaro, que é simbolizado pelo cangaço.

Figura 10 - Terno, gravata e óculos: o simbolismo da civilização no filme.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Como já citamos, o filme é marcado nitidamente pela dicotomia entre Norte x Sul, civilizado x incivilizado, mocinho x vilão. Tolentino (2001, p. 71) observa essa oposição entre dois modos de sociedade presentes no filme: “Tal dicotomia divide a história em mundos distintos: o do progresso, cujas leis organizam valores indiscutíveis, e o do atraso, repleto de violência, desordem e valores a serem superados”. A inserção do conflito das volantes com o cangaço também é uma forma de demonstrar a relação de distância entre os valores que simbolizariam a sociedade moderna, com valores éticos e civilizatórios em contraponto às leis de atraso do cangaço. Ismail Xavier (2019) analisa que o filme, ao trazer esse conflito entre as volantes e o movimento do cangaço, buscou reduzir a complexa relação de forma simples, desqualificando os cangaceiros como inimigos do progresso e do desenvolvimento do país:

A presença da volante é uma forma de esquematizar a relação do próprio cangaço com a sociedade, reduzindo o que seria uma rede complexa de interesses a sua expressão mais simples: inimigo do progresso, desvinculado de qualquer aliança, não envolvido no tecido das composições políticas, desnecessário, sem origem e sem lugar na dinâmica social, o cangaceiro é anomalia e permanece marginal à ordem vigente. Bandoleiros em estado puro, comunidade de nômades que não respeita a lei e a propriedade, os cangaceiros ameaçam aqueles que trabalham em ordem. (XAVIER, 2019, p. 114).

O embate entre esses dois “Brasis” que se chocam tornara-se temática comum no cinema brasileiro sob diferentes roupagens. Albuquerque Júnior (2011) observa que essa temática de invasão do rural no urbano foi utilizada sob diversas óticas. Nas chanchadas sob o ponto de vista humorístico, em que os matutos desajeitados e inadaptados à vida social são motivos de chacota pelo seu desconhecimento e inadaptabilidade às regras de etiqueta dos grandes centros. Nos filmes do chamado *Nordestern*, a temática é trabalhada sob o viés da violência e da desordem. O simbolismo da invasão do rural ao espaço urbano remete aos êxodos que se tornaram constantes de nordestinos rumo às cidades grandes, como São Paulo. Neste sentido, Albuquerque Júnior reflete que as cenas de invasão comuns nos filmes simbolicamente representam a “invasão bárbara, que fala do medo que sente o cidadão daquele que vem do mato. O próprio nordestino passa a ser associado a esta figura, que vem do mato e traz a barbárie para as cidades civilizadas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 226).

O segundo conflito, e diria que o principal do filme, é passional e acontece entre o cangaceiro Teodoro e a professora Olívia. Visando não associar o “mocinho” do filme aos atos brutais cometidos pelo bando de cangaceiros no início da obra, Lima Barreto escolhe por introduzir o personagem Teodoro posteriormente ao ataque no vilarejo. Na sua primeira aparição, temos um diálogo em que Teodoro discute com Galdino que a professora seja libertada mesmo que não paguem a fiança. Galdino, exercendo a sua autoridade, confronta Teodoro, indicando uma animosidade entre os dois. O diretor busca apresentar características para diferenciar a personalidade do seu anti-herói em relação aos outros cangaceiros, que foram elaborados como personagens sádicos, que praticam violência de forma indiscriminada, seja em representantes do governo ou em humildes camponeses.

É interessante notar como o roteiro do filme buscou trazer um antagonismo, não apenas na história do filme, mas nas características dos personagens Teodoro e Galdino. O capitão Galdino é a representação da força da violência em um ambiente hostil como o sertão, ele é o inimigo da ordem e do progresso, visto como força da permanência de um sertão arcaico e sem lei. Galdino também é demonstrado como vaidoso e vingativo, tendo um senso moral desvirtuado e confuso.

Figura 11 - Galdino e Teodoro encenam o clássico mocinho x bandido.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Teodoro é o seu personagem antagonico, o mocinho do filme apresenta uma postura e modos gentis. Em Teodoro temos o símbolo do sertanejo honesto, de bom coração, que tem amor pela sua terra. Ele é o sertanejo que carrega em si características nobres, valentes e benevolentes. Além dessas características, Teodoro aparece no filme como vítima de um sertão violento, tendo em vista que ele adentrou no cangaço como única saída após ter cometido um homicídio em uma briga. Teodoro representa o sertanejo que se vê preso em um espaço violento, com poucas oportunidades de ascensão social e comandado por homens que fazem suas próprias leis.

Cabe aqui destacar que as diferenças entre os personagens não são apenas conceituais, mas também físicas. Assim como a paisagem filmada na obra não foi realizada em regiões dos sertões nordestinos, os atores principais da trama também não são nordestinos e tampouco apresentam o sotaque característico. O capitão Galdino foi interpretado pelo mineiro Milton Ribeiro, ator negro que apresenta características físicas mais próximas das populações de sertão. Contudo, Teodoro e Olívia, que simbolizam no filme a civilização, foram interpretados pelo gaúcho Alberto Ruschel e pela paulista Marisa Prado. Ambos são brancos, com características físicas que sinalizam uma distância entre eles e os outros personagens do filme. Como podemos observar, o sertão simbólico construído por Lima Barreto não tinha como intenção a busca pela aproximação com a realidade regional do espaço, mas, sim, com uma encenação utilizando alguns dos símbolos conhecidos da cultura sertaneja.

Mostrando preocupação com o futuro da professora, que despertava o interesse de Galdino pela sua beleza, Teodoro leva comida para ela e garante que irá proteger a prisioneira contra qualquer pessoa que tente lhe fazer mal. No primeiro momento, a professora o responde de forma ríspida e sem lhe dirigir o olhar. Olívia, diferente de outras mulheres que foram

raptadas, acabou por não se misturar ao bando, ficando presa dentro de uma tenda. Essa personagem é construída com a imagem de pureza e inteligência nas suas falas, que acaba em certo momento fazendo Teodoro refletir sua atuação junto ao cangaço e se apaixonar por ela.

Figura 12 - O amor por Olívia desperta sentimentos nobres que estavam adormecidos em Teodoro.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Em busca de redenção consigo mesmo e visando conquistar o amor de Olívia, Teodoro elabora um plano de fuga e leva a prisioneira a cavalo pelo sertão. Temos aqui a motivação do anti-herói do filme: salvar Olívia do bando de cangaceiros e construir uma vida nova com a sua amada. Teodoro ganha um objetivo nobre em uma construção de roteiro que visa uma adaptação romântica clichê, que indica que o amor despertado por Olívia também acordou os seus sentimentos de sertanejo de bom coração, que estavam adormecidos devido à sua atuação junto aos cangaceiros.

Após perceber que Teodoro e Olívia fugiram, Galdino se enfurece e chega a torturar um dos seus cangaceiros em busca de respostas. A motivação de Galdino é matar Teodoro, que lhe enganou e desrespeitou a sua autoridade perante o bando, algo que não pode ser perdoado e esquecido, já que demonstraria fraqueza do líder frente a seus subordinados. Para criar a tensão para o final do filme, as cenas de violência mostradas durante a tortura de um dos cangaceiros trazem ao espectador o quanto Galdino deseja realizar a sua vingança e o quão perigoso ele é. Essa tensão é a ponte para o final do filme, já que coloca em dúvida se Teodoro e Olívia conseguirão fugir da ira de Galdino.

3.1.1.1.1 “Olha, olha a terra, olha a terra do meu sertão”

Para o último ato do filme, foram gravadas muitas cenas de ação, perseguição a cavalo e os clássicos enquadramentos de plano aberto do *Western* que retornam à obra. Nesta parte final, acontece primeiro a resolução do conflito entre os cangaceiros e o grupo da terceira volante. Em um grande tiroteio, os comandados do capitão Galdino utilizam suas técnicas de domínio do espaço da caatinga e superam os seus inimigos. Apesar de carregarem consigo armas como metralhadoras e estarem em maior número, os membros da terceira volante foram derrotados pela estratégia utilizada pelos cangaceiros. O diretor buscou demonstrar que, mesmo com a tecnologia e o poderio estatal de repressão, não foi tão fácil para as forças do governo acabarem com o cangaço no sertão, tendo em vista que o movimento durou algumas décadas, mesmo com as múltiplas tentativas de lhe conferir um final.

Figura 13 - Mesmo com metralhadoras e em maior número, as tropas das volantes foram derrotadas pelos cangaceiros.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Resolvido o primeiro conflito, com os cangaceiros vencendo o grupo da terceira volante, em paralelo era mostrada no filme a relação de aproximação entre Teodoro e Olívia durante a fuga. No momento mais romântico do filme, ambos os personagens estão em um acampamento, em que acabam contando suas histórias de vida e, por fim, declarando-se um ao outro. Olívia sugere a Teodoro para se juntar a ela e fugirem para a cidade, buscando assim uma vida juntos e longe da “incivilidade” do sertão e dos cangaceiros. Contudo, Teodoro renega a ideia, afirmando que já tentou viver longe do sertão, só que para ele é impossível.

Figura 14 - Despedidas dos personagens marcam parte final do filme.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Buscando fortalecer a imagem do sertanejo puro e que ama a sua terra, o diálogo escrito por Rachel de Queiroz reforça e simboliza essa característica. Teodoro afirma para Olívia: “Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro seja como for. Parece até que tenho um bocado dessa terra desmanchada no sangue”. Teodoro finaliza dizendo: “Mulher e terra são uma coisa só, a gente precisa das duas para ser feliz, eu lá, mesmo com você acho que morria, me faltava a outra”. Após essa conversa, são flagrados por um cangaceiro do bando de Galdino, que consegue fugir e avisar onde Olívia e Teodoro estavam escondidos.

Previendo o embate que viria a seguir, Teodoro resolve dar o seu cavalo para que Olívia consiga fugir e sobreviver, enquanto ele ficaria e lutaria com o bando de cangaceiros, impedindo que eles perseguissem a professora. Olívia insiste para que ele o acompanhe e que ambos comecem uma vida nova, o que é rechaçado pelo cangaceiro, que afirma que, se sobreviver, irá procurá-la no outro dia. O simbolismo dos discursos dessa cena encontra-se na visão um tanto quanto ingênua que o sertanejo teria em relação ao seu apego à terra. Olívia, que aqui representa o lado racional, da educação erudita e ligada ao progresso, entende que a vida na cidade, longe da violência e do atraso do sertão, iria proporcionar a ambos a possibilidade de felicidade aos moldes burgueses, já que ambos poderiam constituir uma família.

Após a despedida, Teodoro se encaminha para o combate final. Ele se esconde em um dos morros e espera a chegada do bando de Galdino. Teodoro consegue realizar disparos certeiros contra os seus antigos companheiros, tendo um dos seus tiros ferido seriamente o capitão Galdino, que esconde a gravidade do ferimento e, cego pelo desejo de vingança, ordena que o seu bando avance para o embate. Nos minutos finais do filme estamos de volta à ação e às características de *Western*.

Figura 15 - Parte final do filme é marcado por um embate aos moldes do Western.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

O mocinho da trama, que estava escondido em um morro, utilizou sua posição privilegiada para avistar os seus algozes, porém ele se vê cercado pelo bando quando as suas balas acabam e Galdino ordena que o grupo avance para cercá-lo e, assim, concluir a vingança. Apelando para a questão da honra e da “macheza”, Galdino pergunta a Teodoro se ele quer morrer como um homem ou como um covarde ficando escondido dentro da caverna. O mocinho da trama então sai e resolve encarar o capitão. No embate entre os dois, Galdino desdenha de Teodoro e o questiona: “Do que lhe adiantou estudar, aprender? Então não sabia que de mim não se foge?”. No simbolismo desta cena está presente o discurso que os valores adquiridos por Teodoro, como o dos estudos, não valeriam de nada em um espaço dominado por forças que representam o atraso e que se manifestam de forma violenta.

O capitão Galdino rechaça a proposta de Teodoro para que ambos lutem para decidir quem tem direito a viver. Percebendo, pelos seus ferimentos, que não tinha condições de luta, Galdino propõe outra possibilidade que lhe era favorável. O capitão então afirma que deixaria Teodoro sobreviver caso ele conseguisse caminhar por uma determinada quantidade de metros enquanto os outros cangaceiros começariam a disparar contra ele, um tiro para cada um. Se não recebesse nenhuma bala e chegasse até o local determinado, ele poderia fugir e ir encontrar a sua amada. Se fosse alvejado, a morte era o seu caminho. Teodoro aceita o desafio e caminha para a sua jornada final.

Em uma cena dramática e tensa, a câmera foca em um plano americano com Teodoro de frente, caminhando enquanto disparos vão sendo realizados. A música instrumental entra em cena dando o ar dramático do momento. Galdino, que neste momento já se encontra debilitado devido ao ferimento à bala que havia recebido, continua com sua vingança mesmo vendo a sua vida se esvaír, ao mesmo tempo em que afirma que o seu rival iria cair antes dele. O corte volta

para Teodoro, que segue caminhando de frente para a câmera, e a *mise-en-scène* é constituída com sons de tiros, uma trilha sonora inquietante e o lento andar do personagem principal. Durante algum tempo, ele caminha sem ser alvejado, criando uma esperança da possibilidade da sua sobrevivência. Porém, logo a primeira bala o atinge.

Teodoro segue cambaleando enquanto outros disparos o acertam. Em um final poético, Teodoro enfim cai e ainda parece buscar energias para seguir em frente. Mas então, ele no chão, com a mão em um filete de água e pegando a terra em uma das mãos, diz: “Não, não vou, não posso ir, nasci aqui, vou morrer aqui. Olha, olha a terra, olha a terra do meu sertão”. Ao terminar a frase Teodoro morre. Ainda em tom de homenagem à visão romântica do homem do campo e a sua ligação à terra, o corpo de Teodoro vai desaparecendo aos poucos da imagem, como se tivesse se fundido ao sertão. Em uma tomada de *zoom out*, a câmera vai se afastando enquanto o corpo vai desaparecendo aos poucos da tela, restando apenas a terra.

Figura 16 - O filme termina com um final poético em que se acentua os aspectos do “sertanejo bom”.



Fonte: Frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Ainda com o chão de terra em foco sobe o som dos versos musicais de “Mulé rendêra”, a imagem corta e, assim como no início do filme, vemos novamente um plano aberto com as silhuetas de um grupo de cangaceiros seguindo a cavalo, só que desta vez pela direção contrária do que fora mostrada na abertura do filme. O diretor traz aqui a ideia de que, apesar de toda a carnificina e dramas experienciados no filme, os mecanismos que permitiram o surgimento do cangaço e da violência no sertão ainda continuavam a existir. Ao encerrar a obra da forma como a começou, Lima Barreto reforça a ideia de um “sertão imobilizado” tanto na natureza quanto nos seus personagens e modos de vida.

4 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964): SERTÃO COMO SÍMBOLO DA NAÇÃO

4.1 Glauber Rocha, Cinema Novo e a trilogia do sertão

Foi no ano de 1964 que o mundo do cinema conheceu de forma substancial a arte do diretor baiano Glauber Rocha por meio da grande repercussão do lançamento de **Deus e o diabo na terra do sol**. Símbolo de um cinema nacional que buscava colocar o “país na tela”, a obra em questão foi o segundo filme realizado pelo diretor e o primeiro longa-metragem criado inteiramente por Glauber (direção e roteiro). O filme foi o escolhido para representar o país no Festival de Cannes e também ganhou premiações em importantes festivais realizados no México, na Itália e na Argentina, contribuindo na popularização e afirmação da qualidade do cinema brasileiro no mundo. Glauber Rocha nascido em 1939 na cidade de Vitória da Conquista, interior da Bahia, marcaria de vez o seu nome na história do cinema mundial com **Deus e o diabo**, obra ainda relevante na contemporaneidade sendo recentemente exibida em Cannes, no ano de 2022, com uma versão restaurada com imagens em 4k.

Quase 60 anos após o lançamento de **Deus e o diabo**, as questões levantadas pelo filme permanecem atuais, sendo possível ainda realizar novas análises e interpretações em relação aos símbolos que estão presentes na obra. Para além das suas qualidades técnicas e artísticas, **Deus e o diabo na terra do sol** tem grande relevância para se pensar no Brasil da fome, da violência e das suas misérias mais latentes que ainda se perpetuam no país no século XXI. A obra em questão está inserida no contexto do Cinema Novo que tem características bem antagônicas em relação ao modelo da Vera Cruz que analisamos no tópico passado. Os autores do Cinema Novo não só rejeitaram o modelo industrial comum aos filmes da época, como utilizaram técnicas e narrativas que iam por caminhos opostos aos vistos nos filmes do cinema clássico que fazia parte **O cangaceiro**, e, conseqüentemente, as obras seguintes do *Nordestern*. O crítico de cinema Ismail Xavier comentou sobre esta escolha:

Assumindo um forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. (XAVIER, 2001, p. 63).

A recusa de Glauber Rocha e de outros autores do Cinema Novo em relação ao dito “cinema industrial” e suas características advém também por questões políticas ideológicas tendo em vista a ligação do grupo com a esquerda e o ideário marxista. A negação do grupo cinemanovista também se dava em colocar na tela o projeto ideológico que vigorava no país, ideias ligadas aos conceitos desenvolvimentistas com caráter industrial iniciadas por Vargas e que se mantiveram com outros presidentes subsequentes, como Juscelino Kubitschek entre os anos 1957 e 1961. Jean-Claude Bernardet (2008) cita o contexto histórico da época de surgimento do Cinema Novo, segundo o autor, entre os anos de 1955 até 1964 estão em vigor uma série de debates e conflitos entre o rural e o urbano no país:

[...] a visão corrente do contexto social nos levaria a traçar amplo panorama da situação social, política e das lutas ideológicas entre cerca de 1955 e 1964. Passaríamos pelo Centro Popular de Cultura, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os governos Kubitschek, Quadros e Goulart, as dezenas de greves urbanas ocorridas nos primeiros anos 1960, as Ligas Camponesas, as Reformas de base. (BERNARDET, 2008, p. 97).

Como citado por Bernardet (2008), o cenário das ideias políticas da época convergia para os aspectos do desenvolvimento industrial, a integração da população marginalizada na lógica de produção, consumo e dos valores urbanos, como vimos em **O cangaceiro**. Ao mesmo tempo que estes valores simbólicos estavam sendo exaltados e colocados em prática por políticas estatais, os diretores do Cinema Novo voltaram as suas lentes para os espaços, e conseqüentemente, a população que ficava à margem nesses discursos. Espaços que eram excluídos não apenas socialmente, mas também cinematograficamente, seja pela pouca representatividade no cinema, ou devido a forma que eram encenados na sétima arte que iam desde a chacota cômica vistas nas chanchadas ou na ideia de atraso e violência observada nos filmes do *Nordestern*. Nessa “remada contra a maré” proposta pelos cinemanovistas, eles escolheram colocar na telona estes espaços e populações excluídas do país. Não por acaso, a favela e o sertão foram dois dos principais lugares abordados nos filmes do movimento.

Neste diálogo entre o político, social e as escolhas do Cinema Novo, Fernão Ramos (2008) aponta as três estruturas centrais do movimento e que em torno delas se articulavam diversos conceitos. Segundo o autor, as estruturais seriam: “a forma de produção, a linguagem e a ética (o compromisso com a “verdade” e a “realidade”)” (RAMOS, 2008, p. 356). O autor compreende que dentro desses pilares do Cinema Novo foram desenvolvidas formulações em torno de conceitos como: o autor, o público, o nacional, o popular, o povo, a fome, a favela, o

retirante, o mercado, a classe média, o sertão, a alienação, a conscientização, a situação colonial, o subdesenvolvimento, a indústria, dentre outros (RAMOS, 2008, p.356).

Ao pensarmos na realização de **Deus e diabo na terra do sol**, que teve sua gravação iniciada em 1963 e foi lançado em 1964, é importante compreendermos a trajetória de influências e objetivos que levaram Glauber Rocha e outros diretores do Cinema Novo a escolherem caminhos bem específicos nas suas obras. Essas escolhas atípicas para o cinema brasileiro da época dizem respeito à forma da direção, a escolha dos atores, a montagem do filme, as temáticas a serem trabalhadas e dos espaços escolhidos para tal, como já citamos. O intuito era realizar filmes autenticamente brasileiros, não apenas nas temáticas, mas também nas formas de se fazer cinema em um país com todas as dificuldades e contradições que é o Brasil.

Os autores cinemanovistas rechaçaram as influências do cinema industrial norte-americano e se inspiraram em movimentos do chamado “cinema moderno” como o Neorrealismo Italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e filmes realizados na Rússia por Eisenstein. Dentre os aspectos dos movimentos do cinema moderno se enquadram a reflexão do fazer cinema, assim como a busca por temáticas sociais e a utilização de técnicas e uma linguagem que ensejavam um realismo nos filmes.

Estão presentes nos filmes do Cinema Novo características vistas nos movimentos cinematográficos europeus citados acima, como: as gravações de cenas de rua renegando o uso dos estúdios, a utilização de atores não profissionais e que falavam à língua comum do espaço filmado, a opção por uma montagem não convencional e muitas vezes não linear, a constante abordagem sobre temas comprometidos com um debate social e político, além, é claro, da câmera em movimento que concedia uma aproximação e interação diferente com os atores. Neste sentido, a frase clássica de Glauber Rocha: “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça” resume bem a ideia do movimento.

Além dos filmes europeus do cinema moderno, uma das grandes influências para Glauber Rocha, e também para os diretores do Cinema Novo, foi a obra **Aruanda**, lançada em 1960 e dirigida pelo paraibano Linduarte Noronha. O filme é um curta-metragem que mistura elementos documentais com ficção. Com um orçamento limitadíssimo e uma câmera emprestada, Linduarte Noronha conseguiu transportar para a tela o cotidiano de remanescentes de um quilombo localizado no interior do Nordeste. No documentário vemos a jornada e o ciclo econômico de uma família em meio ao sertão, na obra é demonstrado o plantio do algodão, a fabricação de cerâmicas e posteriormente as andanças da família para trocar estes produtos por

materiais de primeiras necessidades em uma feira. É um documentário que além de apresentar as condições adversas da vida em meio à cantiga, também exhibe as dinâmicas utilizadas para a sobrevivência de uma família pobre no sertão.

Além da sua riqueza artística em si, **Aruanda** é vista como uma das mais influentes obras, tanto esteticamente como em temática, para o movimento do Cinema Novo que estava surgindo. Segundo o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2007, p.36), o diretor Linduarte Noronha: “[...]dava uma resposta das mais violentas às perguntas: que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?”. Para Bernardet (2007), as deficiências técnicas vistas no documentário não a tornavam primitiva, como fora chamada à época, na realidade, a insuficiência técnica devido aos equipamentos concedia à obra um forte poder dramático e agressivo. Estas características de produção mais artesanais, distante dos estúdios e com temáticas do sertão serão vistas no Cinema Novo.

Figura 17 - Aruanda leva às telonas os modos de vida de uma família em meio à caatinga.



Fonte: Frame de **Aruanda** (1960, de Linduarte Noronha)

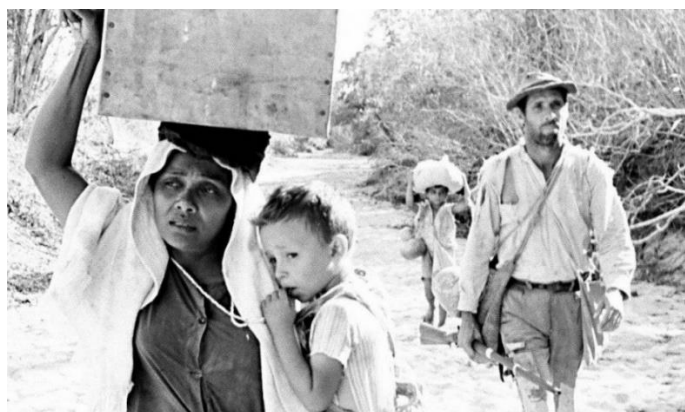
O filme **Aruanda** apresentou uma temática e um caminho interessante para os diretores do Cinema Novo e é inegável a sua influência em obras do movimento que foram lançados em sequência. Neste quesito estão os filmes que compõem a chamada “trilogia do sertão” que compreendem o período de 1963-64. O primeiro filme da trilogia foi realizado pelo diretor paulista Nelson Pereira dos Santos que adaptou de forma fiel a obra **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos. O clássico literário foi levado para as telonas com todo o seu realismo e impacto. Na história temos a situação de miséria vivida por uma família de camponeses que sofrem com as consequências da seca, da fome e da exploração do patrão dono da terra que eles moravam e trabalhavam. A situação se agrava com a falta de chuva e a família se vê obrigada a sair a ermo

pelo sertão em busca de sobrevivência, passando por situações de penúria, como a necessidade de matar o periquito da família para adquirir alimento e assim não morrer de fome.

Ruy Guerra por sua vez lançou **Os Fuzis** que narra a história de miséria vivida por moradores da cidade de Milagres, interior da Bahia. No filme a população que experencia diariamente uma situação de fome é subjugada pelo Estado brasileiro que ao invés de enviar alimentos, escolhe por mandar uma tropa de soldados para controlar a cidade. Os soldados passam a ficar na cidade tendo como objetivo evitar que a população que jazia de fome saqueasse os depósitos de alimentos. Já Glauber Rocha escreve e dirige **Deus e o diabo na terra do sol**, filme que, dentre outras temáticas, debate as injustiças sociais a que estão expostas as pessoas das classes mais humildes do país, assim como a passividade e a resignação da população tendo em vistas as explorações e misérias que são submetidas diariamente. Neste filme poderoso imagetivamente e discursivamente, Glauber utiliza-se de características históricas, culturais e simbólicas do sertão para filmar uma obra épica, impactante e atemporal.

Para o crítico de cinema Luiz Zannin Oricchio (2003, p.131), o sertão fora escolhido pelos cineastas do Cinema Novo como o lugar onde se decide a luta de classes e que essa tensão foi demonstrada na relação entre os camponeses e as injustiças cometidas pelos latifundiários presente nos filmes do movimento. Sendo o sertão esse espaço de lutas e tensões, ele foi retratado nos filmes do Cinema Novo de forma dura e cruel, da terra rachada pela seca, do sol que castiga, da sua aridez, da vegetação escassa e ossadas de animais.

Figura 18 - A estética da fome marca a trilogia do sertão



Fonte: frame de **Vidas secas** (1963, de Nelson Pereira dos Santos)

Os filmes da trilogia do sertão foram reconhecidos internacionalmente pela sua qualidade técnica e narrativas inovadoras, sendo as três obras indicadas e premiadas fora do país em importantes festivais. Para Laurent Desbois (2016, p.77), além das qualidades

narrativas dos filmes, eles chamaram atenção ao apresentarem uma região e personagens, como o cangaceiro, até então desconhecidos internacionalmente: “Cinematograficamente, o Brasil oferecia ao imaginário europeu um espaço tão virgem e gigantesco quanto a floresta amazônica ou o sertão nordestino”. Glauber Rocha entendia que o sucesso internacional das obras do Cinema Novo devia-se muito pela busca do realismo que estava presente nos filmes do movimento que seguiam o que foi definido por ele de “estética da fome”:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2013, p. 2).

É interessante notar a referência à literatura brasileira realizada por Glauber Rocha, e aqui abrimos um parêntese para falar sobre essa relação Cinema Novo, literatura e sertão, principalmente o momento conhecido como “romance de 30” e algumas obras fulcrais lançadas posteriormente. Quando os cineastas brasileiros passaram a realizar filmes sobre o sertão a simbologia clássica da região já existia na literatura. Neste aspecto, é importante observar as similaridades entre a literatura e o movimento cinemanovista; tendo em vista que estas semelhanças não são por acaso e apresentam ensejos em comum entre autores(as) do período do romance de 30 e diretores do Cinema Novo.

Com base nessa relação entre literatura e cinema é possível perceber que ambos os movimentos, que são de artes distintas, apresentam semelhanças nas intenções de produzirem manifestações artísticas essencialmente brasileiras (rechaçando o modelo estrangeiro). A busca por essas temáticas e pelo “verdadeiro” Brasil estampado no rosto e nas manifestações das pessoas humildes acabou levando escritores e cineastas do Cinema Novo a realizarem obras tendo o sertão como seu espaço simbólico. Por conseguinte, o protagonismo destes dois movimentos está com as pessoas humildes, que vivem nas zonas rurais e distantes dos grandes centros do país, pessoas que enfrentam diariamente as mazelas mais latentes do Brasil e que de forma geral eram “esquecidas” pelo governo e pela sociedade.

O autor Sidney Ferreira Leite (2010) observou esse desejo de busca dos diretores do Cinema Novo de levarem o Brasil, o seu povo e aspectos da identidade nacional brasileira para as telonas: “Os diretores ligados ao Cinema Novo assumiram posição de vanguarda na discussão dos grandes problemas brasileiros, tentando, por intermédio dos seus filmes, refletir a identidade nacional” (LEITE, 2010, p.98). Já Ismail Xavier (2001, p.18) identificou que os

autores do Cinema Novo promoveram um diálogo profundo com a tradição literária brasileira, a música popular e o teatro que estava em voga no momento. O autor afirma que o diálogo com a literatura não se deu apenas nas adaptações cinematográficas, mas também no debate das questões nacionais como cerne das obras:

Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. Tais preocupações, no caso de Glauber, derivam, em parte, de seu diálogo com *Os Sertões* (1902), de, Euclides da Cunha. (XAVIER, 2001, p. 19).

Analisando conceitualmente a relação do Cinema Novo com o sertão, adentramos na definição formulada por Glauber Rocha que foi batizada por ele como “estética da fome”. Em artigo publicado em 1965, com suas próprias palavras, Rocha (2013) explica a sua visão de mundo em relação as dificuldades de fazer cinema na América Latina e no Brasil, tendo em vista o subdesenvolvimento econômico e cultural. Além disso, Rocha (2013) cita as características do Cinema Novo, indicando os motivos da rejeição ao modelo padrão do cinema industrial, assim como as motivações para a realização de filmes com temáticas sobre a fome e as desigualdades sociais existentes no país.

Glauber (2013) inicia o artigo com uma constatação que a América Latina continuava colônia e que a diferença era que o colonizador havia aprimorado a sua forma de dominação. Para o diretor, esse domínio econômico e político teria levado ao que Glauber definiu como “raquitismo filosófico” e uma impotência que geraria esterilidade e histeria nas artes produzidas no continente latino-americano. O Cinema Novo então viria para mudar esta fórmula e um dos primeiros passos é através da negação do modelo do cinema industrial que Glauber definiu como: “[...]O cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração” (ROCHA, 2013, p. 3).

A busca do movimento era por um cinema de autor e para tal eles recusavam seguir a cartilha técnica, burocrata e engessada dos moldes *hollywoodianos*, para dar espaço às produções que buscavam levar um realismo e um retrato social mais próximo do vivenciado no Brasil. Neste aspecto, o movimento apresentava características únicas próprias em relação à fotografia dos filmes, na mixagem de som, na montagem, na iluminação, na escolha dos atores e atrizes, dentre outros aspectos fora do “padrão”. O crítico de cinema Ismail Xavier (2001) observou que a “estética da fome” transformou o que era um defeito, no caso, a falta de estrutura

cinematográfica no Brasil, em uma vantagem que trouxe aos filmes aspectos únicos no universo do cinema mundial e também uma maior veracidade aos temas que eram tratados nas obras:

Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. (XAVIER, 2001, p. 63).

Nos filmes produzidos pelos autores do Cinema Novo estão contidos os desejos destes diretores de que suas obras pudessem despertar a população brasileira para a sua própria situação de miséria e exploração, convidando-os a saírem de uma postura de morosidade, para assumirem uma conduta de luta contra o sistema estabelecido que só os desfavorecia. Não por acaso, os autores do movimento buscaram por mostrar as situações de miséria e fome nas suas formas mais cruas e violentas. Outra ruptura do Cinema Novo é com os filmes que vinham sendo produzidos no Brasil nas décadas anteriores ao movimento. As chanchadas, musicais e comédias, que faziam sucesso nos anos 1940 e 1950, escondiam essa realidade da miserabilidade social brasileira ao focarem suas tramas em obras que Glauber Rocha definira como: “[...]filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos sem mensagens, de objetivos puramente industriais” (ROCHA, 2013, p. 2).

Para dar fim a essa primeira parte do debate acerca do contexto histórico, as motivações, características e ideias que levaram a Glauber Rocha a realizar o filme **Deus e o diabo na terra do sol**, trazemos as palavras do diretor no artigo chamado “Eztetyka da fome” em que Rocha explica de forma concisa as propostas e imagens presentes nas obras do Cinema Novo, e que, de forma geral, veremos no sertão construído pelo diretor em **Deus e o diabo**:

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo. (ROCHA, 2013, p. 2).

4.1.1 O sertão glauberiano como alusão ao Brasil

As filmagens de **Deus e o diabo na terra do sol** foram iniciadas por Glauber Rocha e uma pequena equipe no ano de 1963, as gravações foram concluídas no mesmo ano e em 1964

o filme já estava disponível para exibição. O filme foi veiculado em vários países do mundo, inicialmente no Brasil, depois em festivais pela Europa e também na América do Sul. Em **Deus e o diabo** temos uma obra épica que narra a jornada de peregrinação de um casal humilde de camponeses, Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães), que, assim como tantos sertanejos, sobrevivem cuidando de uma terra e de animais que não lhes pertencem em troca de alimento, lugar para dormir e alguns poucos vinténs. A vida do casal irá mudar após confronto mortal entre o humilde sertanejo Manuel e o coronel Moraes, que era o dono das terras que o vaqueiro morava com a sua família.

Antes de chegar ao confronto com o coronel que irá desencadear os eventos do filme, os minutos iniciais da obra são focadas na apresentação do espaço do sertão e os modos de vida dos personagens. Ao pensarmos no espaço físico e temporal da obra, o filme se ambienta no final da década de 1930, ou seja, cerca de trinta anos antes do seu lançamento. Glauber Rocha não situa o filme topograficamente, a única referência é a cidade de Monte Santo que Manuel e Rosa vão ao encontro do Beato Sebastião. No intuito de levar um realismo para as telas, o sertão filmado por Glauber Rocha não foi produzido e maquiado em estúdios. Nos moldes do Cinema Novo, os locais das filmagens eram reais e as cenas dos filmes foram rodadas principalmente em cidades do interior da Bahia em que a caatinga era o habitat natural, como em Monte Santo, Canudos e na região Cocorobó. A exceção à essas pequenas cidades são algumas filmagens que foram realizadas em Feira de Santana e Salvador, sendo que na capital baiana as gravações aconteceram em cenas internas.

Para além dos aspectos físicos da paisagem de sertão das cidades selecionadas para as gravações, Monte Santo e Canudos são dois locais que levam em si uma memória histórica que tem relação com as analogias presentes no filme. Historicamente essas duas cidades baianas ficaram conhecidas pela peregrinação religiosa de pobres sertanejos que buscavam na fé a saída para a situação de miséria vivida. Além do aspecto religioso, a população do espaço ficou marcada pela luta dos mesmos na defesa da região de Canudos, sendo os sertanejos liderados pelo líder messiânico Antônio Conselheiro que conseguiu realizar uma resistência duradoura contra o exército brasileiro que enviou diversas tropas para dar fim ao movimento.

Darcy Ribeiro (2015, p.264) analisa que a memória de Canudos permaneceu viva mesmo após a sua tomada pelas forças do exército, tornando a cidade uma lembrança dos ensinamentos de Conselheiro que falava na criação de uma nova ordem social sem fazendeiros e autoridades. A cidade de Canudos transformou-se então em um símbolo da luta dos sertanejos contra o sistema que os oprimia, como afirma Ribeiro (2015, p. 264): “A memória de Canudos

perpetuou-se, também, na tradição oral das populações sertanejas, que recolheram os poucos sobreviventes do morticínio e deles ouviram e guardaram os episódios heroicos de resistência e luta”. A relação de Canudos e Monte Santo com os temas messianismo, resistência, luta e revolta popular não apenas estão presentes no filme, mas fazem parte da trama central da obra.

Pelos aspectos físicos da paisagem e as características históricas citadas, os dois pequenos municípios baianos eram os lugares perfeitos para Glauber Rocha ambientar o seu filme. Tendo em vista que, dentre outros ensejos para a obra, **Deus e o diabo** é um longa que busca trazer uma reflexão acerca das injustiças sociais baseada no conceito de luta de classes e nos possíveis atos de revolta envolvidos dessa luta. Pelas fortes cenas de miséria, exploração e a violência como resposta destas mazelas, Rocha buscava trazer uma conscientização da população baseados nos ideários marxistas em que a opressão acarretaria o despertar popular da sua condição de oprimido. E neste aspecto, o sertão e a sua população foram os escolhidos para exprimirem as lutas, as feridas nacionais e as extremas desigualdades existentes na sociedade brasileira.

É uma particularidade bem nítida em **Deus e o diabo** a intenção de Glauber Rocha em trazer referências que projetam o sertão como um espaço nacional. Fatos e personagens históricos conhecidos nacionalmente são reinventados pelo diretor baiano na obra. Estão presentes no filme referências históricas a eventos como a guerra de Canudos, personagens célebres como Corisco e Antônio Conselheiro, junto às temáticas que os acompanham como o banditismo, o messianismo e as questões sociais da fome, da miserabilidade e das explorações vivenciadas no espaço sertanejo. Essa junção entre o histórico/documental com o ficcional criado por Glauber Rocha são os alicerces deste sertão simbólico que o diretor construiu na obra.

Ao escolher realizar uma analogia entre o sertão e o Brasil, Rocha renegou a imagem comum que era apresentada nos filmes nacionais, tendo em vista que grande parte das produções eram filmadas no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Neste sentido, o Brasil mostrado por Rocha não era o dos grandes centros, das mansões e das belezas das cidades cariocas com seus pontos turísticos, muito pelo contrário. O país filmado pelo diretor era o que correspondia a maioria da população brasileira. Era o Brasil ainda rural, um país com altos índices de analfabetismo, desemprego e subemprego, habitado principalmente por pessoas pobres vivendo em condições de penúria e que enfrentavam constantemente situações de fome, violência, injustiças e o abandono por parte do estado brasileiro. Era o Brasil sem “maquiagem” e com as suas feridas abertas que Glauber Rocha buscou colocar nas telonas.

Para transformar o sertão paisagem, físico e regional, em um sertão espaço nacional e simbólico, Glauber Rocha uniu atributos referentes ao espaço e cultura sertaneja e os aliou aos da nação. Neste aspecto, o sertão formado por ele é um espaço que buscava exprimir o Brasil. Observando as escolhas de Glauber Rocha para a construção do roteiro do filme, Debs (2010) compreende que o sertão por suas características próprias, que envolviam questões históricas, como o debate da reforma agrária e de revoltas populares, oferecia ao diretor baiano a possibilidade de reinvenção do cinema brasileiro e também do país. Por este viés, Debs (2010) afirma que: “O sertão, por sua especificidade brasileira e por sua dimensão mítica, oferece, um espaço favorável a uma projeção nacional.” (2010, p. 209). A mesma autora conclui que o diretor baiano, diferente do que pode ser visto em outras obras que versam sobre o sertão, seja na literatura ou no cinema, não colocou no filme um “olhar estrangeiro” em relação ao espaço apresentado na obra (DEBS, 2010).

Nesse cenário citado acima, em **Deus e o diabo** o sertão é o Brasil em si, não existe o contraponto clássico que diferencia o sertão das outras regiões do país, não estava ali o debate da dicotomia entre Norte x Sul, desenvolvido x subdesenvolvido, civilizado x incivilizado. Por essas referências, a história do sertão acaba por se aliar a história do país, como afirma Debs (2010, p. 236):

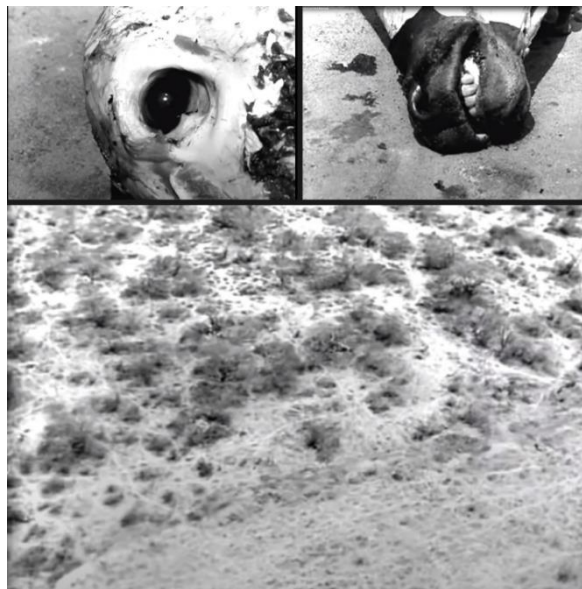
A força sintética do cinema de Glauber Rocha, que reúne em um mesmo espaço as figuras de Antônio Conselheiro, de Canudos, do Padre Cícero de Juazeiro do Norte, do beato Lourenço do Caldeirão, do beato Sebastião de Pedra Bonita, de Lampião e de Corisco, assim como as datas-chaves da história do Brasil desde seu descobrimento, faz com que o Nordeste seja projetado nas telas como metáfora do Brasil.

Após essa breve introdução de conceitos do filme, podemos analisar momentos da obra que contemplam a formação do sertão como símbolo da nação brasileira. No início do filme são apresentadas cenas de uma tomada aérea em que é possível ver a extensão desértica que cobre a área da caatinga. As imagens aéreas demonstram um espaço sem nuvem, com sombras pequenas e grossas vindas de uma vegetação seca e sem vida. As imagens falam alto no longa, sem precisar de palavras para intermediar o que está sendo mostrado. Temos aqui um lugar imenso, inabitado, que aparenta não ter começo e tão pouco um fim, uma simbologia do espaço, que assim como a nação, ainda está inacabada. A dureza da paisagem do sertão é realçada ainda mais pela tonalidade em preto e branco do filme e pelo tom dramático da música “A canção do sertão”, de Villa-Lobos, que acompanha a cena.

Na sequência às cenas de tomadas aéreas que cobrem a imensidão árida da paisagem, o diretor nos leva do céu ao chão em alguns minutos e nos deparamos de frente, em um close fechado, com ossadas de animais mortos já em estado de decomposição. Com tais imagens de abertura o diretor nos ambienta ao espaço rude, seco e duro do sertão. Uma paisagem ameaçadora tanto para os animais, quanto para os homens. As ossadas dos animais já em decomposição passam uma mensagem nítida das dificuldades de viver neste espaço, indicando que a luta pela sobrevivência é fator comum na região.

Como veremos no filme, a violência do habitat também irá se manifestar nas atitudes dos personagens principais da trama. Violência que para Rocha (2013) é um sintoma e uma reação gerada pela condição de penúria vivenciada pelas camadas pobres da população. Se em **O cangaceiro** as práticas violentas de Galdino e o seu bando era colocadas como inatas e dignas de um povo “bárbaro”, em **Deus e o diabo** ela tem outra significação. Ao comentar sobre a relação miséria e violência, Rocha (2013) foi direto: “[...] o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo.” (ROCHA, 2013, p.3).

Figura 19 - Seca, imensidão desértica e animais em decomposição marcam o início do filme.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

Na primeira parte do filme, ao menos até os quinze minutos iniciais, temos um enredo realístico que se assemelha ao que fora realizado em **Aruanda** por Linduarte Noronha. A introdução é focada em dois aspectos: a paisagem do sertão e a relação do casal com essa paisagem, ou seja, como vivem Manuel e Rosa neste ambiente visualmente hostil. Entramos

em contato com imagens que apresentam as características físicas da caatinga, mas não de forma caricata, como vimos no filme **O cangaceiro**, em que o cacto aparece como um símbolo do sertão, mas a sua aparência ali é mais folclórica. Em **Deus e o diabo** a vegetação seca em conjunto com a iluminação sem filtro trazem um aspecto de deserto, o ambiente torna-se árido, com uma aparência inóspita e asfixiante pelo calor. Essa sensação é refletida no rosto e comportamento dos familiares do vaqueiro Manuel.

A *mise-en-scène* construída na casa de Manuel e Rosa é focada em dois aspectos: nos movimentos corporais e nas fisionomias. Como os diálogos são poucos nestas cenas, o que comunica são os closes fechados no rosto do casal e dos seus familiares enquanto eles realizam suas tarefas diárias. Nestes closes vemos nos semblantes de Rosa e Manuel uma exaustão. Porém, esse cansaço não parece apenas físico e sim psicológico. A fadiga expressada por ambos advém de uma desesperança da dura realidade vivenciada no dia a dia, que é demonstrada nesta primeira parte do filme, e que a cada minuto do longa vai fazendo mais sentido ao espectador.

Figura 20 - Rostos cansados e sem expressão refletem a vida do casal Manuel e Rosa.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

A realidade do casal de camponeses se assemelha à uma prisão, tendo em vista a situação que a família está inserida em um meio de poucas oportunidades, ou nenhuma, de ascensão dentro daquele quadro social. A desesperança acaba por tornar a vida da família de Manuel uma repetição automática dos serviços que eles precisam realizar diariamente. Em uma das cenas temos a prensagem da mandioca sendo feita de forma mecânica, sem troca de palavras entre

eles. Apenas o movimento com as mãos é repetido de forma maçante, as outras partes do corpo ficam completamente inertes e sem reações.

Essa sequência do filme se assemelha ao clássico **Tempos Modernos** (1936, de Charles Chaplin). Na obra, Chaplin realiza uma crítica às formas de exploração do trabalho nas fábricas. Essa crítica é também demonstrada na forma mecânica da repetição dos movimentos que são realizados na fábrica pelos trabalhadores. Essa denúncia realizada por Chaplin de forma humorística sugere uma desumanização pelo trabalho e de certa forma a vemos também em **Deus e o diabo** encarnados na dura rotina de Manuel e Rosa.

Figura 21 - Nas suas formas específicas, Tempos modernos e Deus e o diabo na terra do sol são filmes que tratam da exploração pelo trabalho.



Fontes: Frames de **Tempos modernos** (1936, de Charles Chaplin) e **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

Os gestos robóticos e semblantes frios podem ser observados nas outras atividades cotidianas mostradas no filme. Essas sequências de imagem indicam um cotidiano maçante, triste, voltado apenas para o trabalho e a sobrevivência. O diretor baiano trouxe os modos de vida e as relações de trabalho dos camponeses do sertão como símbolos de uma exploração vivenciada pelos brasileiros. Podemos extrair também destas cenas uma crítica aos trabalhadores que presos neste ciclo acabam não refletindo sobre o próprio “encarceramento” em que estão inseridos. Estas cenas vão ao encontro do desejo de Glauber Rocha em despertar uma consciência de classe da população brasileira. O diretor entendia que o cinema tinha o poder de atingir o âmago da sociedade e fazê-la refletir sobre si mesma.

Em **Deus e o diabo** a inspiração para a vida de Manuel e Rosa adveio de um regime de trabalho que era comum no sertão e que se assemelhava ao feudalismo. Este sistema consistia em os ricos fazendeiros destinarem pequenos pedaços de terra para famílias trabalharem no cuidado de gado e também no plantio. Injustiças e arbitrariedades eram cometidas pelos fazendeiros, tendo em vista o poder que os donos das terras exerciam sobre a vida dessas pessoas e o pouco que lhes dava de retorno. Ao mesmo tempo que os coronéis viviam em casas luxuosas, ostentando um padrão de vida inimaginável para grande maioria da população local, os camponeses que trabalhavam para estes fazendeiros viviam em situações de miséria, com falta de água, alimentação escassa, com uma moradia improvisada e dormindo no chão.

Em análise deste sistema de trabalho comum ao sertão nordestino, Ribeiro (2015) observou que existia uma relação de domínio opressora entre os donos das terras, os vaqueiros e camponeses que dificultava a organização política destas populações sertanejas: “Eles nascem, vivem e morrem confinadas em terras alheias, cuidando do gado, de casas, de cercados e de lavouras que têm donos ciosos.” (RIBEIRO, 2015, p.266). Neste sistema, comenta Ribeiro (2015), a casa em que essas famílias de pequenos camponeses moravam eram construídos por elas, porém, ainda assim este bem não lhes pertencia:

O próprio rancho miserável em que vivem com suas famílias, construído por eles próprios com barros e palhas do campo, não lhes pertence. Nada os estimula a melhorá-lo e o proprietário não os autoriza a enriquecê-lo com o plantio de fruteiras ou com a criação de animais de terreiro, para que não faça jus à indenização no momento em que devam ser despedidos. (RIBEIRO, 2015, p. 266).

Mesmo vivendo em situação de míngua e abusos por parte dos patrões, seja na parte financeiro ou em ingerências na vida pessoal, as famílias de sertanejos se viam impelidas a aceitarem as condições ultrajantes impostas pelos donos das terras. Pela autoridade e poder de ingerência na vida dos camponeses, Ribeiro (2015) comenta que os sertanejos tratavam os coronéis com todo o respeito, deferência e buscavam provar sua lealdade pessoal e política aos fazendeiros. Essa situação era motivada pelo medo de se verem expulsos de casa e com isso estarem a todo tipo de sorte caminhando em meio ao sertão, numa situação que os tornariam suscetíveis a morte pela violência, pela seca ou fome, como vimos no filme **Vidas Secas** e também como analisa Ribeiro (2015, p. 258):

Seu temor supremo é verem-se desgarrados, sem patrão e senhor que os proteja do arbítrio do policial, do juiz, do cobrador de impostos, do agente de recrutamento militar. Ilhados no mar do latifúndio pastoril dominado por

donos todo-poderosos, únicos agentes do poder público, têm verdadeiro pavor de se verem excluídos do nicho em que vivem, porque isso equivaleria a mergulhar na terra de ninguém, na condição dos fora da lei.

É neste contexto social narrado que se encaixa a realidade de Manuel e Rosa. A tristeza observada na feição de ambos advém dessa falta de perspectiva de saída da situação em que se encontravam: vivendo em uma terra que não lhes pertence, à mercê da seca e trabalhando para um fazendeiro que tirava proveito do pouco que eles tinham. Manuel, que representa o sertanejo humilde e sonhador, até esboçava esperança que após vender sua parte do gado ele poderia conseguir comprar um pequeno pedaço de terra para a família, e assim construir uma nova vida, mais digna e sem exploração. Rosa, mais cética, não acreditava na possibilidade da saída do quadro social em que se encontravam. Na realidade, ela enxergava a situação que ambos estavam inseridos de forma realista e crua, rechaçava a esperança de mudança em um espaço que a imutabilidade, observada na paisagem e também no quadro social do sertão, era a regra.

Figura 22 - Oprimido x Opressor simbolizado na luta entre o vaqueiro Manuel e o coronel Moraes.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

O conflito do filme, que irá desencadear uma série de eventos para o casal, está na ruptura causada após Manuel se recusar a ser subserviente a mais uma injustiça cometida pelo coronel Moraes. Manuel quebra o ciclo de exploração ao responder com violência a tentativa do coronel de extorqui-lo mais uma vez. Essa cena simbólica confere ao explorado a resposta ao explorador e aqui temos violência como agente de mudança. O assassinato do rico fazendeiro faz com que Manuel seja caçado e parte de sua família morta por jagunços. Manuel e Rosa conseguem escapar. Foragidos, sem patrão e terra para morar, não resta ao casal se não a busca

de uma nova forma de vida. Nesta jornada os dois caminhos que aparecem como saída são exatamente o messianismo, representado pelo Beato Sebastião, e o cangaço, com a figura do ex-parceiro de Lampião, o cangaceiro Corisco. A fuga de Manuel e Rosa do pequeno pedaço de terra que viviam marcam o final da primeira parte do filme.

Em análise a atitude de Manuel, Debs (2010, p. 221) observa uma continuidade na tomada de consciência dos personagens presentes nos filmes da “trilogia do sertão” do Cinema Novo. Em **Vidas Secas**, o sertanejo Fabiano é construído como um personagem alienado à própria situação de exploração, vivendo em um regime de quase em escravidão. No final do filme de Nelson Pereira dos Santos quando o personagem tem a oportunidade de se vingar do soldado amarelo não age, enxergando no soldado a representação do estado ele acaba intimidado, sente medo e escolhe não se vingar. Porém, em **Deus e o diabo** existe um avanço em relação a isso, como afirma Debs (2010): “Manuel, o vaqueiro, se sentindo roubado, mata o fazendeiro que o explora descaradamente. Trata-se, portanto, de um progresso do ponto de vista da consciência do indivíduo” (DEBS, 2010, p. 221).

O próprio Glauber Rocha, em entrevista publicada em livro, comenta sua observação sobre essa conexão entre a história do vaqueiro Fabiano e Manuel, o diretor confirma essa continuidade entre os personagens:

O Deus e o Diabo é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do mar para o mundo, quer dizer, é como se fosse o inconsciente do Fabiano (Vidas secas), uma liberação do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo através dos seus fantasmas mais expressivos. (GERBER, 1991, p. 27)

Essa evolução de tomada de consciência que foi vista em Manuel em comparação a Fabiano no filme de Glauber Rocha seria continuada em **Os Fuzis**. No filme de Ruy Guerra, o caminhoneiro Gaúcho personifica essa atitude mais veemente em relação à miséria observada e opta por abandonar o exército que oprimia os cidadãos da pequena cidade do interior da Bahia. O personagem revoltado com a situação de pessoas morrendo de fome inicia uma revolta popular no pequeno município contra as forças de segurança e repressão do estado. De forma geral, os filmes da “trilogia do sertão” denunciam a miséria e a opressão sob o ponto de vista dos oprimidos. Os três filmes buscam demonstrar ao oprimido as alienações que o mantém nesta condição, trazendo a ideia de que a percepção da própria situação de miséria é o primeiro passo para uma possível saída dela.

4.1.1.1 “O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão”

A segunda parte da obra tem início com a chegada de Manuel e Rosa na cidade de Monte Santo. Manuel, que no começo do filme havia observado a peregrinação de fiéis em torno do Beato Sebastião (Lídio Silva), convence a sua esposa a seguirem para Monte Santo em busca do milagre gritado pelo líder messiânico. Apesar do seu repentino despertar após ter sua honra ferida pelo coronel Moraes, o vaqueiro ainda parece preso ao modelo de servidão que nasceu e viveu durante toda a vida. O humilde sertanejo tem a sua alma ligada ao sertão e em si o sonho de ter um pedaço de terra. Porém, ainda com uma mentalidade servil, ele deposita a sua esperança de realizar o seu sonho oferecendo sua obediência e fidelidade a um novo “senhor”, neste caso, o Beato Sebastião.

O momento da chegada do casal de camponeses ao monte é uma das mais emblemáticas cenas do cinema brasileiro. Está presente nesta sequência a influência do cinema político de Serguei Eisenstein lembrando a cena clássica da escadaria de Odessa do filme **O encouraçado Potemkin** (1925). Aliado as influências do cinema de Eisenstein, Glauber Rocha utilizou técnicas e narrativas próprias do Cinema Novo para a construção da sua “escadaria”. A composição diretiva é formada pela câmera na mão no estilo cinema direto, os planos longos trazem uma realidade à filmagem junto ao close fechado nos rostos dos humildes camponeses (que eram moradores da região). A *mise-en-scène* conta com a utilização de uma montagem anárquica que não seguia a ordem “natural”, a cena ganha ainda mais força com a música se intercalando com os dizeres proféticos do Beato Sebastião.

Na sua fala o Beato relaciona fatos históricos nacionais com a realidade do sertão e temos aqui novamente no filme a projeção do espaço simbólico sertanejo aliado à nação. O santo Sebastião inicia dizendo: “Foi Dom Pedro Alves que descobriu o Brasil e fez a escada de pedra e de sangue. Esse caminho de Monte Santo leva até o céu o corpo e a alma dos inocentes.” Sebastião segue com veemência sua pregação, desta vez trazendo profecias que inverteriam a ordem social existente simbolizada pela inversão poética da frase: “o sertão vai virar mar, e o mar virar sertão”. O líder messiânico traz no seu sermão uma espécie de revolução que seria realizada por Deus. Nesta inversão social, os opressores, representados por prefeitos, fazendeiros e autoridades do estado, se veriam em uma situação de míngua. No novo mundo verbalizado pelo beato, os explorados, simbolizados pelos camponeses, iriam ter uma terra que lhes proveria tudo: leite, água, comida e uma vida de fartura.

Figura 23 - Cena épica em Monte Santo é uma das mais marcantes do filme.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

A religião no filme aparece como uma força alienadora das massas, tendo em vista que o discurso atrai por falar sobre as necessidades humanas mais básicas para os sertanejos, que são: comida, água e uma terra para poder plantar. Contudo, o caminho proposto por Sebastião é o do fanatismo religioso que na prática não traria essa mudança do *status quo* aos camponeses. Ainda assim, as profecias do Beato Sebastião tocam fundo no coração dos sertanejos que as escutam com atenção e esperança. Glauber Rocha, que escolheu as cidades interioranas e rurais do sertão para simbolizariam o espaço da nação, por sua vez seleciona para exprimir e simbolizar o rosto do Brasil a população humilde de Monte Santo. Por isso, a *mise-en-scène* é construída por uma sequência em que a câmera na mão e a montagem perpassa e se demora nas expressões da população que estava presente.

Figura 24 - Se o sertão era o espaço para exprimir o Brasil, os sertanejos seriam a face da população brasileira.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

A importância da cena citada é tamanha que pela sua dramaticidade, traduzida pelas feições dos humildes camponeses de Monte Santo, ela tornou-se referência no cinema brasileiro quando a temática é reproduzir a “cara” do país pela sua população. Neste aspecto, as características físicas do povo sertanejo foram utilizadas como referência na tentativa de exprimir a maioria da população brasileira que vive nas zonas rurais ou que por motivo de sobrevivência foram buscar uma nova vida nos grandes centros, como São Paulo. Estes rostos humildes simbolizariam uma população ligada as suas origens, à sua terra, um povo que luta, que é trabalhador e que detém características nobres como a honestidade, a caridade e a humildade. Ao mesmo tempo, esses rostos simbolizam e estampam a miséria e a desigualdade social no Brasil.

Ainda no destaque dado por Glauber Rocha às feições dos humildes sertanejos, é importante citar que **Deus e o diabo** é um filme que simbolicamente versa sobre a identidade nacional brasileira. Neste aspecto, o diretor baiano coloca em suas lentes rostos mestiços e negros como símbolos da população, símbolos que outrora dentro da construção da identidade do país foram rechaçados, excluídos e vistos como “raças inferiores” por pensamentos que dominavam a intelligentsia da época, como observa Renato Ortiz (1994). Segundo Ortiz (1994), o pensamento brasileiro do século XIX no debate sobre a construção da identidade nacional do país buscava analisar o atraso da civilização brasileira em relação à Europeia e a observava sobre dois aspectos: o meio e a raça. Ortiz (1994) analisa que o próprio autor Euclides da Cunha na escrita de “Os sertões” levou essas referências para construção do livro e das suas

observações sobre a população sertaneja tendo em visto que estão presentes na obra capítulos como “A terra” e “O homem”:

O nordestino só é forte na medida em que se insere num meio inóspito ao florescimento da civilização europeia. Suas deficiências provêm certamente desse descompasso em relação ao mundo ocidental, sua força reside na aventura de domesticação da caatinga. Procura-se dessa forma descobrir os defeitos e as vicissitudes do homem brasileiro (ou da sub-raça nordestina) vinculando-os necessariamente as dificuldades ou facilidades que teria encontrado junto ao meio ambiente que o circunda. (ORTIZ, 1994, p.18).

No entanto, a partir do momento que o cinema brasileiro passa a ter o homem do sertão como um dos personagens mais emblemáticos em suas produções novos símbolos vão sendo agregados à essa figura. Se antes era rechaçado, satirizado e marcado como símbolo do atraso, a população humilde sertaneja passa a simbolizar também atributos nobres em relação à população urbana “contaminada” por culturas estrangeiras e pela vida caótica dos grandes centros que causariam uma desumanização nas relações interpessoais. Enquanto o homem urbano teria perdido os valores simples, humanos e, até de certa forma, vistos como características brasileiras como o humor, a simpatia e solidariedade, a população sertaneja, longe dessas influências, guardaria em si estes traços intactos de uma idealizada brasilidade. Nessa construção simbólica realizada durante décadas do cinema brasileiro, a população sertaneja surge como reserva moral de qualidades que estariam sendo perdidas pela chamada “civilização”.

O escritor Marcelo Ridenti (2014) identifica nesse contexto histórico do pré e pós-golpe de 1964 a tentativa das esquerdas brasileiras, em que estavam inclusos os autores Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, na busca do que o autor definiu como um “romantismo revolucionário”. Ridenti (2014, p.11) analisa que fazia parte deste “romantismo” uma crítica específica à modernidade que fora engendrada pela revolução industrial e pela economia de mercado. Nesta ligação entre política, cultura e formação da identidade nacional, artistas identificados com a esquerda realizaram construções simbólicas em suas obras no sentido de exprimir o “povo brasileiro”. Não por acaso, vemos nos filmes do Cinema Novo o protagonismo com os homens do campo e da favela, tendo em vista que eles foram escolhidos para serem os rostos desses movimentos revolucionários, e conseqüentemente, do povo. Neste sentido, Ridenti (2014, p. 9-10) afirma: “De fato, visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades”.

Lançado em 1964, no contexto político que está incluso o desenvolvimentismo e a valorização dos valores identificados com o mundo urbano, **Deus e o diabo**, e os filmes da trilogia do sertão, vão na contramão dos conceitos desenvolvimentistas e colocam nas telonas realidades rurais situadas nos anos 1930. Ridenti (2014) identifica que este retorno ao passado, e cita Nelson Pereira dos Santos, tinha na realidade uma ligação com o futuro revolucionário sonhado por tais autores para a sociedade brasileira:

A volta ao passado, contudo, seria a inspiração para construir o homem novo. Buscavam-se no passado elementos que permitiram uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. Não se tratava de propor a mera condenação moral das cidades e a volta ao campo, mas sim de pensar- com base na ação revolucionário a partir do campo- a superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades [...]. (RIDENTI, 2014, p. 10).

Escolhidos para simbolizarem a nação brasileira, o povo sertanejo no filme **Deus e o diabo** expressa força e vontade de luta, porém ainda em forma embrionária e sem a conscientização plena da sua condição de explorado. A saga do casal Manuel e Rosa simboliza essa atitude pelos dois movimentos de revolta (o messianismo e o cangaço), porém, revoltas que não apresentam uma saída e que de certa forma também os oprime. O autor Albuquerque Júnior (2011, p.230) observa que nos filmes de Glauber Rocha estão presentes contradições em relação à imagem do povo: “Por um lado, sua postura política o levava a esperar do povo e a conquista do poder e a revolução, mas por outro sua visão pessoal era de que o ‘povo gostava de chefe’”. A ruptura da alienação popular em relação à servidão em torno de líderes e padrões é temática do filme, sendo o vaqueiro Manuel a personificação do povo nesta peregrinação de mudança de consciência.

Essa alienação coletiva é demonstrada na cena da escadaria de Monte Santo a partir da devoção apresentada no olhar dos sertanejos ao Beato Sebastião, ou, quando eles aceitam cometer atos de violência em nome do santo. No livro **Cangaceiros e Fanáticos**, Rui Facó (1963) ao analisar os movimentos messiânicos de Canudos, que fora liderado por Antônio Conselheiro, e o movimento do Caldeirão da Santa Cruz, que tinha como figura central o Beato José Lourenço, observa as características que motivaram uma infinidade de camponeses a seguirem tais líderes. Segundo Facó (1963, p. 55), estes humildes sertanejos viviam em uma situação em que eram ignorados pelo próprio país, mergulhados no analfabetismo, ao mesmo tempo que eram submetidos aos senhores da terra e também às forças da natureza do sertão.

É nesse contexto que o misticismo acabou tornando-se uma ideologia. A força agrupadora dessa ideologia eram os líderes messiânicos que conseguiam cativar uma enorme massa de pessoas expressando palavras que tocavam no âmago dos sonhos e anseios de uma população extremamente carente e que não tinha ninguém que lutasse ou falasse por eles e para eles:

A verdade é que inicialmente, o misticismo uniu-os a todos eles, tanto em Canudos, como em Juazeiro, no Contestado como no Caldeirão. Mas o “fanatismo” era o elemento necessário da solidariedade grupal à reação contra a ordem. [...] Em ensinamentos bíblicos deturpados, adaptados a sua realidade encontravam os "princípios" que deveriam guia-los na luta por objetivos que eles mesmos não sabiam distinguir[...]. (FACÓ, 1963, p. 55).

Em **Deus e o diabo** o beato Sebastião é essa força unificadora das massas e também alienante. Para criar o personagem Glauber Rocha se inspirou nitidamente em alguns características de líderes messiânicos conhecidos, como Antônio Conselheiro, de Canudos, chegando a utilizar a frase “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”, dizes que estão presentes no livro **Os sertões**, de Euclides da Cunha. A cena da escadaria de Monte Santo demonstra o poder de persuasão destes líderes pelo discurso que mistura promessas materiais e divinas. Manuel será o exemplo desta força alienante. Ao ouvir as predições do beato, o vaqueiro toma a frente em meio à população e num ato de servidão se ajoelha ao seu novo senhor lhe jurando fidelidade e comprometimento com a sua causa.

Nas cenas seguintes temos a demonstração do fanatismo religioso posto em prática de diversas formas. O Beato e seus seguidores passam a espancar prostitutas em pequenos vilarejos, Sebastião também passa a exigir penitências de purificação, como a realizada por Manuel que carregou de joelhos uma enorme pedra na cabeça. No entanto, o ápice da loucura do líder messiânico é demonstrado no momento em que ele exige a Manuel que participe de um ritual em que o sangue de um bebê seria utilizado para “limpar” Rosa dos seus pecados e da sua incredulidade. O vaqueiro fica consternado com a criança morta em seus braços, parecendo ainda não entender os atos cometidos. Rosa, que presenciara a cena na capela, se aproveita do momento para utilizar o punhal do sacrifício para dar fim a vida do Beato Sebastião e assim libertar o esposo do transe e da submissão que lhe fora imputada pelo falso líder.

O instante do assassinato do Beato Sebastião coincide com a chegada do personagem Antônio das Mortes ao local. O matador de cangaceiro, como diz os versos do cordel composto por Glauber Rocha e musicado por Sérgio Ricardo para o filme, foi contratado por fazendeiros e pela igreja para dar um fim à ameaça de uma nova insurreição no sertão como havia

acontecido em Canudos. Contudo, ao chegar em Monte Santo ele encontrou o beato já assassinado por Rosa. É interessante notar a união da religião dominante e as forças do coronelismo como dois agentes que buscam a permanência da ordem constituída no sertão, ordem que lhes favorece.

Novamente temos no filme a inspiração em eventos reais para a construção simbólica do debate acerca da luta de classes e forças alienadoras que se impõe sob a população. Neste aspecto, Rui Facó (1963) comenta que no meio do sertão a Igreja Católica desempenhava um papel de “polícia ideológica” e que em outros momentos de possíveis insurreições messiânicas (como do Beato Lourenço, do Caldeirão) a igreja se antecipou as forças das autoridades civis e militares para dar fim ao movimento:

A Igreja Católica desempenha, assim, o papel de polícia ideológica no meio rural, antecipando-se às forças repressivas. Prepara-lhes o caminho. Percebe, instintivamente, que a “heresia”, o desvio das normas de conduta estabelecida pela religião dominante – a religião das classes dominantes – poderá evoluir até a rebeldia contra a ordem constituída. (FACÓ, 1963, p. 52).

Em **Deus e o diabo**, Glauber Rocha utiliza o “micro” que é o universo sertanejo, para falar do “macro”, que é a nação, e a forma que a religião é utilizada também como forma de dominação das massas. No caso da igreja católica o filme reflete a ganância existente entre os líderes religiosos que detinham certo poder político e uma relação cordial com os fazendeiros e políticos que exploravam os camponeses de diversas formas. Ao mesmo tempo, estes líderes religiosos contavam com um poder psicológico entre as populações sertanejas que tinham a fé como uma característica marcante e que enxergavam nos padres e bispos os mediadores da relação entre eles e a divindade. Esta relação de poder dos sacerdotes foi demonstrada com mais profundidade no premiado filme **O pagador de promessas** (1962, de Anselmo Duarte), em que o sacerdote da cidade, temendo um novo líder messiânico e também agindo de forma preconceituosa, proíbe o personagem Zé do Burro de cumprir sua promessa de entrar com uma enorme cruz de madeira à igreja após tê-la carregado nas costas por uma longa jornada.

As cenas em Monte Santo findam após o assassinato do Beato Sebastião por Rosa. Antônio das Mortes realiza uma chacina e assassina os fiéis que acompanhavam o líder messiânico. Porém, ele deixa vivo o casal Manuel e Rosa, sendo ambos os únicos sobreviventes. A ambiguidade que marca **Deus e o diabo**, como já diz o próprio nome, está presente nos personagens. Essa ambiguidade é vista no Beato Sebastião que fala em deus, mas comete atos diabólicos em nome da divindade. O mesmo vale para Antônio das Mortes, que com suas

vestimentas que lembram os cowboys dos filmes de *Western*, é um jagunço contratado para servir aos interesses dos poderosos e das instituições que mandam no sertão, como os fazendeiros e também a Igreja.

Durante o filme a dualidade e complexidade de Antônio das Mortes será aprofundada em diálogos e nas suas ações. As falas do personagem indicam à própria consciência dele em relação à sua contradição: um jagunço que é pago pelas forças opressoras do sertão, mas que não se compraz em matar, e que, de certa forma, acredita em uma justiça social para os oprimidos. Neste sentido, o jagunço afirma no filme: “não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa”. Nas suas ações vemos essa dualidade, como observa Bernardet (2007, p.96): “se ela mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo; se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo ao inimigo”. Contudo, Antônio das Mortes se vê incumbido de uma missão: “Fui condenado nesse destino e tenho de cumprir: sem pena e pensamento”. O destino citado por ele é quase profético. Ele se enxerga como um catalizador que poderia acelerar o curso da história que findaria numa guerra maior dentro do sertão, ou seja, em uma revolução social realizada pelos oprimidos que partiria do universo sertanejo e findaria por influenciar toda a nação.

Para acelerar o curso da história, Antônio das Mortes é o responsável por eliminar as duas fontes de revoltas alienatórias no sertão: o messianismo e o cangaço. Ao findar os dois movimentos, Antônio das Mortes abre a possibilidade para a tal sonhada tomada de consciência, que, por fim, possibilitaria essa grande guerra anunciada pelo personagem. No final do filme, liberto das duas forças alienantes, o vaqueiro Manuel acaba por ser o símbolo do povo sertanejo, que livre das forças de revolta que lhes prendiam em um ciclo de violência fanática, poderia agora escrever o seu próprio destino rumo à uma mudança social. A complexidade do personagem Antônio das Mortes não findaria neste filme e Glauber Rocha o trouxe de volta na obra **O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**, lançado em 1969.

Após Monte Santo, Manuel e Rosa novamente se veem sem uma terra para viver, sem um senhor a obedecer e tendo a imensidão desértica do sertão como caminho a ser seguido. No meio do caminho o casal acaba encontrando um cantador de cordel cego acompanhado do seu violão e que, apesar de não enxergar, vai levá-los ao encontro de outra manifestação de revolta tipicamente sertaneja, desta vez, o cangaço, representado na figura de Corisco, considerado o braço direito de Lampião.

4.1.1.1.1 “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino”

Os cânticos de cordel do cego Júlio anunciam uma mudança no destino dos personagens principais. O cantador e narrador através dos seus versos e toques de violão introduz à história que está por vir: o encontro de Manuel e Rosa com Corisco e Dadá. Vale citar que a música em **Deus e o diabo** exerce um papel fundamental na construção de uma dramaticidade épica na narrativa. Rocha optou pela opção de compor cordéis, arte musical e literária tradicional do sertão, que foram utilizados no filme em cenas de apresentação de personagens, introdução aos novos momentos da trama e também como sonoridade que dita uma certa velocidade rítmica ao filme. O cordel além de trazer uma ambientação ao universo cultural sertanejo, confere também um aspecto literário-narrativo para o filme ao mesmo tempo que indica uma linhagem temporal da história de Manuel e Rosa, como citamos nos versos abaixo:

Da morte de Monte Santo, sobrô Manoel Vaqueiro, por piedade de Antônio das Mortes, matadô de Cangaceiro. A história continua, preste mais atenção. Andô Manoel e Rosa nas veredas do sertão. Até que um dia, pelo sim e pelo não, entrô na vida deles Corisco, o diabo de Lampião. (DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, 1964).

Neste encontro com o cangaço é interessante observar as referências históricas de revolta no sertão utilizadas por Glauber Rocha tendo em vista à distância temporal de pelo menos quarenta anos entre os fatos de Canudos e a fase final do cangaço. O diretor parece refletir sobre a própria imutabilidade do sertão e as forças dominantes que imperam para a permanência de uma ordem que favorece os opressores que detém o poder econômico e político. Um dos fatores dessa imutabilidade estaria no fato que os pobres camponeses em meio à situação de miserabilidade acabam não refletindo as suas revoltas em movimentos que constituíram uma verdadeira mudança na relação de poder entre as classes. Para Humberto Pereira da Silva (2016) essas citações dos eventos se fazem presente na obra de Rocha:

Deus e o Diabo revela um espaço geográfico e cultural que se mantém intacto com a passagem do tempo. Um espaço que revela um modo de vida desvinculado do processo de urbanização dos grandes centros. No sertão captado por ele confluem momentos dissonantes da história do país. De um lado, o messianismo religioso, que alude ao tempo de Canudos e de Antônio Conselheiro, no início da República; de outro, a resistência do cangaço, na época de Getúlio Vargas, no Estado Novo. (SILVA, 2016, p. 58).

Ao adentrar na linha temporal do cangaço, o filme apresenta o cangaceiro Corisco (Othon Bastos) três dias após ele ter sobrevivido ao massacre de Angicos que culminou com a morte de Lampião, de Maria Bonita e parte do seu bando. Glauber Rocha opta por introduzir o cangaceiro em uma tomada de plano geral em que é possível observar os aspectos da caatinga. Corisco está com a vestimenta clássica do cangaço, estando ele junto de sua companheira Dadá e alguns poucos cangaceiros. A câmera em plano aberto capta movimentos descontraídos de Corisco que aparenta estar em estado de loucura após os eventos que culminaram com a morte de Lampião. O cangaceiro em transe dirige palavras para Lampião, em outros momentos, ele aparenta encarnar o próprio rei do cangaço. Em uma atuação ao estilo teatral com nítidas referências brechtianas, Othon Bastos confere uma veracidade dramática e transmite através da fala e dos movimentos a confusão psicológica que se encontra Corisco.

Nesta cena de introdução ao personagem, o vemos também acompanhado do que parece ser simples camponeses do sertão. Os camponeses ajoelhados e em lamentos suplicam para que suas vidas sejam poupadas, o que é ignorado por Corisco. O bando de cangaceiros acaba por assassinar à sangue frio os sertanejos em nome da justiça, como afirma Corisco. Ainda em plano aberto a câmera vai se aproximando e de forma veemente vemos Corisco gritando as suas motivações: “Tô cumprindo minha promessa Padim Ciço. Num deixo pobre morrê de fome. Vingo no vivo e no morto meu compadre Lampião”, concluiu o cangaceiro.

As falas de Corisco expõem as suas contradições e a do próprio movimento do cangaço. Em alguns momentos, o cangaço foi visto na cultura sertaneja como força de justiça e contrapeso as arbitrariedades dos coronéis, porém, guiados por uma violência cega e sem reflexão, os cangaceiros, como é mostrado no filme, acabaram penalizando o próprio povo. Essa contradição e ambiguidade, que é marca do roteiro do filme, se expressa também nos desejos de Corisco. O cangaceiro parece querer buscar uma revolução contra o “governo dos coronéis” ao desferir falas contra eles, ao mesmo tempo o personagem anseia vingar a morte de Lampião. Em ambos os casos a violência armada é o único caminho preconizado.

Figura 25 - O cangaceiro Corisco é apresentado no auge da sua confusão mental após a morte de Lampião.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

A vingança também é um dos anseios do vaqueiro Manuel, que em um transe semelhante ao visto em Corisco, deseja buscar justiça pela morte do Beato Sebastião agindo contra o “governo dos coronel” que no pensamento do vaqueiro foi o responsável pela morte do seu santo Sebastião. Unidos contra um inimigo em comum, Corisco e Manuel percebem e falam contra uma ordem dominante no sertão advinda do coronelismo, ordem que oprime e que mantém uma situação de miséria, porém, a motivação de ambos para atacar este poder dominante não é a busca por uma justiça social, mas, de uma vingança pessoal. Glauber Rocha parece refletir com esse desejo mútuo entre Corisco e Manuel, símbolos do cangaço e do camponês, como se ambos tivessem identificado o verdadeiro inimigo do povo que estaria nas classes dominantes. Porém, mesmo identificando este inimigo, ambos os fizeram ainda não de forma consciente em relação a luta que deveria ser de fato travada, uma luta maior e não pessoal.

Aceito para o bando por Corisco, Manuel é rebatizado de Satanás e deverá provar sua lealdade e “macheza” participando de uma insurreição contra um coronel responsável por delatar a localização de Lampião as forças das volantes. As cenas seguintes compreendem a invasão da fazenda para a violência armada ser posta em prática. Manuel novamente se vê impelido a cometer atos de atrocidade em nome de um senhor, se no primeiro momento ele o fez por “Deus” e pelo Beato Sebastião, agora, rebatizado de Satanás, os seus motivos são baseados na justiça do cangaço, ou seja, a justiça trazida através da bala. Os momentos que compreendem a invasão da fazenda demonstram cenas de brutalidade. Corisco infere a Manuel que troque o seu crucifixo por um facão e que com essa arme castre um dos seus algozes. A troca do fanatismo religioso pelo do cangaço é simbolizado por estes dois objetos que são

alegorias de cada um respectivamente. Ainda nas cenas da fazenda, Corisco após matar um homem finaliza dizendo: “Homem neste mundo só tem validade quando pega nas arma pra mudá o destino...”.

Analisando as cenas da fazenda a autora Célia Aparecida Ferreira Tolentino (2001) observa que a fala de Corisco sobre a utilização das armas refere-se ao espaço do sertão que foi sendo construído simbolicamente como destino dos homens fortes. No meio sertanejo o homem armado carrega em si características como valentia, fama e inspira respeito. Ainda neste contexto, a autora observa que ao falar sobre a luta armada a temática sertaneja na realidade é uma alegoria para a questão da tomada de uma consciência revolucionária. Neste sentido, Toletino (2001) afirma que Glauber Rocha torna o sertão uma alegoria do Brasil ao aliar o espaço sertanejo com aspectos históricos nacionais e também universais:

De modo que, para além do cantador-narrador, a narração subliminar, erudita, sugeria o sertão como uma alegoria do país, pretexto para se estudarem os caminhos da consciência revolucionária. Mas, mesmo sendo o sertão uma metáfora totalizante para examinar o processo de tomada de consciência política, a grandeza do filme está justamente no ato de submeter essa perspectiva histórica universal às especificidades da história nacional. (TOLENTINO, 2001, p. 193).

É possível perceber uma dualidade de Glauber Rocha em relação aos movimentos de revolta do sertão. Tendo em vista que apesar das críticas feitas no filme à ambos, Rocha parece ao mesmo tempo ter um certo fascínio pelos atos de rebeldia presentes no cangaço e no messianismo. O diretor baiano parecia questionar se não estariam nestes movimentos os germens, ainda que confusos e fanáticos, de uma revolta popular mais consciente, como analisa Tolentino (2001, p. 193): “Como converter a revolta bruta de Corisco contra o governo e os fazendeiros em ação consequentes? Mas não estaria na violência anárquica de Corisco, na sua valentia e brio o princípio da consciência e ação?”.

Após os atos de selvageria cometidos na fazenda, o filme se encaminha para a parte final que será marcada entre o confronto de Antônio das Mortes e Corisco e pela libertação do casal Manuel e Rosa do ciclo do cangaço. Ritmado pelo som do violão e pelo cantador com os versos “se entrega Corisco (eu não me entrego não)” a batalha final é marcada por contornos heroicos, uma atuação teatral e uma montagem que unida à câmera na mão transporta aos nossos olhos um transe imagético. Na *mise-en-scène* aparece Corisco correndo em zigue e zague para se esquivar das balas de Antônio das Mortes, porém, atingindo por múltiplos tiros o cangaceiro

cai e com sua morte tem o fim a experiência do cangaço na obra. Manuel e Rosa atônitos conseguem escapar com vida mais uma vez de um segundo massacre.

O filme se encerra de forma poética e reflexiva. Temos Manuel e Rosa correndo de forma desenfreada em meio à caatinga do sertão. Se no primeiro momento a corrida parece ser motivada para fugir do confronto entre Antônio das Mortes e Corisco, aos poucos os passos largos que vão sendo dados pelo casal se parecem com uma pressa para seu novo caminho. Após as duas experiências vivenciadas no corpo de duas revoltas populares, Manuel, que fora salvo pelo ceticismo de Rosa do seu transe alienante sobre os movimentos, parece ter absorvido saberes para a sua libertação. Nessa jornada pedagógica dentro de movimentos populares que foram simbolicamente representados individualmente no casal, Manuel, que desde o início da obra se vê como subserviente a um senhor, desta vez não está mais nessa busca.

Figura 26 - A corrida para o “mar” marca o final do filme.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

O novo caminho do camponês ainda não se sabe qual será, mas ele será feito por ele, e não pelas mãos de outros homens. A pressa por essa nova jornada é demonstrada no final da obra, em que em um plano aberto vemos Rosa e Manuel correndo em meio à imensidão do sertão. Nessa corrida direcionada para a escrita do seu próprio destino, o filme se encerra com o cruzamento de imagens e sons. Glauber Rocha utiliza-se da montagem para criar uma dupla-visão do sertão e do mar. O mar que Manuel dirige-se no filme é uma imagem simbólica que foi construída na obra para representar os sonhos e desejos de uma vida digna incrustados no coração dos sertanejos. Ao mesmo tempo que vemos o casal correr rumo aos seus sonhos, pode-se ouvir a música clássica de Villa-Lobos e os versos do cordel finalizam a história de forma épica:

Tá contada a minha história. Verdade, imaginação. Espero que o sinhô tenha tirado uma lição. Que assim mal dividido esse mundo anda errado. Que a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo, e o sertão vai virar mar e o mar virar sertão. (ROCHA, DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, 1964).

5 BAILE PERFUMADO (1996): SERTÃO VERDE, AQUÍFERO E POP

5.1 O sertão de volta à cena na Retomada

Seguindo o diálogo entre gerações dos movimentos cinematográficos brasileiros relacionados ao sertão, chegamos até a metade década de 1990. Neste período está inserido o momento que ficou conhecido como **Retomada** e que está incluso o filme **Baile perfumado**, lançado em 1996. A obra teve na direção os autores nordestinos Paulo Caldas e Lírio Ferreira, com a participação de Hilton Lacerda exclusivamente no roteiro. É importante citar que para além da Retomada incluímos os cineastas do **Baile** no que podemos chamar de “novo ciclo de Recife” tendo em vista que uma série de cineastas pernambucanos realizaram obras de destaque nos últimos vinte anos do cinema brasileiro. Podemos considerar o filme **Baile perfumado** como uma das obras percussoras dessa geração advinda do Nordeste do país que vem marcando o cinema nacional nas últimas décadas.

Prova da importância deste movimento cinematográfico de Pernambuco é que os autores do **Baile** continuaram a realizar filmes relacionadas ao Nordeste e ao sertão. Lírio Ferreira, por exemplo, dirigiu filmes e documentários com estas temáticas, obras como **Árido Movie** (2005), o documentário **O homem que engarrafava nuvens** (2010) sobre o compositor nordestino Humberto Teixeira, e mais recentemente o filme **Acqua Movie** (2019). O sertão também acompanhou as produções do diretor Paulo Caldas, ele lançou filmes como **O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas** (2000) e **Deserto Feliz** (2007). Já Hilton Lacerda foi roteirista nos importantes filmes situados também no universo nordestino: **Amarelo Manga** (2002), **Árido Movie** (2005), **Baixio das bestas** (2006) e **Febre do rato** (2012).

Além de apresentarem qualidades técnicas na condução da direção de atores e na escolha dos planos, os filmes deste novo ciclo do Recife contam com roteiros originais e misturam as paisagens e a cultura nordestina tradicional com temáticas contemporâneas. Essa originalidade já podia ser observada no **Baile perfumado**, tendo em vista que o filme reviveu a tradição cinematográfica brasileira de virar suas lentes para o espaço imagético do sertão. Ao mesmo tempo, a obra trouxe um novo olhar sob a região e os personagens clássicos, como o cangaceiro. Neste aspecto, os autores do **Baile** não propuseram realizar uma cópia do que fora feito nos filmes do *Nordestern* ou do Cinema Novo, por exemplo. Apesar de haver referências à ambos os movimentos, os diretores escolheram apresentar uma nova identidade imagética e discursiva sobre a região no cinema.

Com uma interessante mistura do ficcional e histórico, o **Baile** une aspectos da cultura sertaneja da década de 1930 e traz um sertão que não se encontra mais isolado, mas dentro da dinâmica capitalista de trocas e ganhos financeiros. É interessante observar que no contexto-histórico em que o filme foi lançado no Brasil aconteceu em uma década envolta dos debates que se relacionavam à globalização, à afirmação do modelo capitalista na política e na sociedade, assim como tendências voltadas ao neoliberalismo na política nacional, como as privatizações e os acordos internacionais de livre-comércio. De forma intencional, ou não, os autores do filme parecem que transportaram para o sertão da década de 1930 o contexto que o Brasil da década de 1990 estava inserido. Novamente temos aqui o sertão como uma analogia do país, um espaço micro que engloba as discussões macro do país pela sua encenação cinematográfica.

Vale citar que **Baile perfumado** teve uma recepção positiva da crítica cinematográfica do país, recebendo premiações, como o de melhor filme do festival de Brasília (1996). Além disso, a obra reacendeu a tradição cinematográfica do espaço sertanejo e seus personagens no cinema brasileiro. Se nas décadas de 1950, 1960 e 1970 uma série de filmes premiados e de sucesso de público levaram o sertão para as telonas, houve um hiato de quase vinte anos para que essa tradição fílmica retornasse com força no país. O autor Fernão Ramos (2018) aponta que a década de 1980 é marcada pelas comédias do grupo Trapalhões e também alguns filmes de sucesso de Mazzaropi. Destacam-se também no período as produções que vieram da região conhecida como “Boca do Lixo”, em São Paulo. Esse movimento cinematográfico paulista contava com uma grande variedade de cineastas que realizaram filmes independentes, sem apoio estatal e com um forte teor sexual em obras que iam desde o gênero policial, passando pela comédia e também o drama.

Essa tradição cinematográfica do sertão nas telonas, que parecia esquecida, retornou com força no período da Retomada. Neste contexto, está inserido o **Baile perfumado** e uma variedade de filmes que abordaram o universo sertanejo sob diferentes vieses. Estão inclusos no período filmes históricos, adaptações literárias, comédias, obras de aventuras, documentários e dramas. Para compreender as conjecturas que levaram o surgimento do período denominado de Retomada é necessário retornar décadas antes do seu início nos anos 1990. Este retorno temporal nos leva mais precisamente ao surgimento da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), empresa estatal criada em 1969 pelo regime militar. Com o intuito de fomentação da produção e distribuição dos filmes realizados no país

a Embrafilme financiou uma grande quantidade de obras cinematográficas brasileiras durante anos, como indica Fernão Ramos (2018):

O apoio financeiro da Embrafilme está presente nas bilheterias líderes de público no período, seja através das linhas de financiamento de produção, seja mediante adiantamento de recursos de distribuição, em filmes como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *A dama da lotação* (1975), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), *Eu te amo* (1981), *Xica da Silva* (1975-1976), obras que ultrapassaram 3 milhões de espectadores. (RAMOS, 2018, p. 363-364).

Esse modelo da Embrafilme teve o seu auge durante as décadas de 1970 e 1980 em que uma série de filmes conseguiram linhas de financiamento ou adiantamento dos recursos de distribuição pela empresa estatal, o que facilitou e possibilitou a realização de uma grande quantidade de obras no cinema brasileiro. Na década de 1970, o Brasil chegou a ter uma média anual de setenta filmes lançados, atingindo um pico acima da centena no final da década e início de 1980 (RAMOS, 2018). Ou seja, o modelo de financiamento e distribuição da Embrafilme tornou-se um meio bastante utilizado e procurado pelos cineastas brasileiros.

Contudo, esse modelo que estava estabelecido passou por crises e críticas que davam indícios da sua possível extinção após o ano de 1985, como pontua Ramos (2018): “As bilheterias e o número de lançamentos começam a diminuir progressivamente nos anos finais da década, num ritmo que se agudiza com o final da Embrafilme em 1990.” (RAMOS, 2018, p.365). O enfraquecimento do modelo de financiamento realizado pela Embrafilme e a grave crise econômica vivenciada no Brasil iria modificar toda a estrutura cinematográfica do país durante anos.

No contexto histórico que surgiu a Retomada temos o Brasil em uma profunda crise econômica e política vivenciada nos últimos anos do regime militar na década de 1980. O país caminhava em uma lenta abertura gradual para a democracia, ao mesmo tempo tinha problemas econômicos gritantes como uma alta dívida externa, uma inflação que “sufocava” o poder de compra da população e um índice de desemprego crescente. Neste contexto, foi eleito o presidente Fernando Collor de Mello em 1992. Um mês após a posse de Collor, ele decretou o fim da Embrafilme. A dissolução da empresa estatal de fomento ao audiovisual demarca o final de uma época do cinema brasileiro e o início de uma das maiores crises de produção cinematográfica do país.

Os efeitos da queda da Embrafilme são sentidos logo em sequência fazendo com que a produção cinematográfica brasileira, que no início dos anos 1980 chegara a mais de cem

produções anuais, estagnasse e cedesse espaço mais uma vez para os *blockbusters* estrangeiros nas salas de cinema como indica Ramos (2018, p. 365):

A porcentagem da bilheteria ocupada por filmes brasileiros com relação aos filmes estrangeiros atinge índice abaixo de 1% do mercado total. O cinema nacional para literalmente, e mais um período histórico está delineado com clareza: o da ascensão e queda do modo de produção cinematográfica estatal centralizado e da pornochanchada.

Após a dissolução da Embrafilme, a indústria cinematográfica brasileira sofreu um período duríssimo nos primeiros anos da década de 1990, época de números baixíssimos de produções anuais, beirando de fato a estagnação. Porém, a luz no final do túnel para o cinema brasileiro acontece a partir da criação de leis de incentivo e renúncia fiscal, como a Lei Rouanet, e a criação da Lei do Audiovisual promulgada em 1993. Segundo Leite (2005), a partir destas leis, que foram sendo aprimoradas durante os anos, o ritmo das produções cinematográficas brasileiras foram voltando aos poucos durante os anos 1990, se estabilizando no final da década, chegando ao número de 30 produções anuais no início dos anos 2000. Leite (2005) comenta o novo modelo que surgiu para o financiamento dos filmes brasileiros após o fim da Embrafilme:

O Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes, pois esse papel passou a ser desempenhado pelas empresas privadas que passaram a poder deduzir tais investimentos do Imposto de Renda, assim houve uma alteração no modelo de patrocínio estatal, que passou a ser feito de forma indireta, isto é, por meio de renúncia fiscal. Esse cenário, entre outros aspectos, contribuiu para estimular a emergência de uma nova geração de diretores e a retomada da carreira de cineastas consagrados. (LEITE, 2005, p. 123).

É neste período denominado de Retomada que o sertão retorna de forma substancial as telonas do cinema brasileiro. Além do **Baile perfumado**, é impressionante conferir a quantidade de obras com a temática do sertão neste recorte temporal que cobre a metade da década de 1990 e início dos anos 2000. Dentro deste contexto estão os filmes: **Guerra de Canudos** (1996, Sergio Rezende,), o filme de cangaceiro **Corisco e Dadá** (1996, Rosemberg Cariry), **Sertão das Memórias** (1996, José de Araújo), **Central do Brasil** (1998, Walter Salles), **Eu, Tu, Eles** (2000, Andrucha Waddington), **O auto da compadecida** (2000, Guel Arraes), **Abril despedaçado** (2001, Walter Salles) e também o remake do filme de Lima Barreto, **O cangaceiro**, lançado em 1997 com a direção de Aníbal Massaini Neto. Vemos nestes

filmes uma variedade temática em que o sertão e seus personagens são retratados sob um viés que vai do cômico ao dramático.

É interessante notar que, apesar de existirem referências discursivas e dos personagens característicos do sertão presente nesses filmes da Retomada, temos um sertão bem diferente do que fora visto por exemplo na “estética da fome” do Cinema Novo. A fotografia dos filmes da Retomada apresenta cores e iluminação abundante. Temos um sertão mais “embelezado” e uma violência explícita aos moldes dos filmes de ação. Nestes filmes vemos um sertão televisivo com aspectos que apresentam semelhanças discursivas e imagéticas com as novelas brasileiras. Por trazer atributos próximos ao do cinema clássico, é possível observar uma similaridade narrativa de alguns filmes da Retomada com o que fora feito em **O cangaceiro** (1953), de Lima Barreto.

Com algumas exceções de filmes que buscaram apresentar novas características em relação ao espaço sertanejo, o caminho utilizado por várias produções no período da Retomada parece ter sido o oposto ao que fora visto no Cinema Novo. Leite (2005) identifica que nos filmes do período mesmo quando versam sobre cenários socialmente degradados, como o sertão e a favela, as temáticas são focadas em um desenvolvimento mais melodramático. Neste aspecto, Leite (2005) observa que esses espaços simbólicos acabam ficando como meros pano de fundo nas tramas:

O enfoque recai sobre dramas individuais, os aspectos sociais mais amplos são obliterados ou colocados em plano secundário. Em outras palavras, as mazelas e contradições da sociedade brasileira servem apenas de moldura, não são discutidas. (LEITE, 2005, p. 130).

Ivana Bentes (2007) realiza análises semelhantes às de Leite (2005) em relação às produções da Retomada quando tece críticas à forma que à região foi encenada no cinema. Para a autora, existe uma diferenciação bastante nítida na forma que os filmes da década de 1990-2000 levaram o sertão às telonas em comparação às obras da década de 1960. Bentes (2007) cita como exemplos os filmes **Guerra de Canudos** (1996, de Sergio Rezende), e o remake de **O cangaceiro** (1997, de Aníbal Massiani Neto), entendendo que nestes filmes, e em outras obras do período, o sertão era mostrado sem grande profundidade narrativa e imagética e que suas mazelas eram postas como naturais, como se nada fosse possível fazer para mudá-las.

Figura 27 - Filme baseado na história de Canudos foi encenado no estilo “novelesco” na Retomada.



Fonte: frame de **Guerra de Canudos** (1996, de Sergio Rezende)

Podemos considerar o período da Retomada como terceira geração da encenação do sertão no cinema brasileiro. Dentro do período, temos o espaço sertanejo, a sua população e a cultura nordestina exibidos em sua maioria como um “jardim exótico” ou em museus da história, como afirmou a autora Bentes (2007, p. 242). Nessa perspectiva, Bentes (2007) entende que o sertão, que já fora simbolizado como espaço para debates relacionados às temáticas como a exclusão social, por sua vez era encenado e maquiado no que ela definiu como “cosmética da fome”:

Passamos da ‘estética’ à ‘cosmética da fome’, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um ‘cinema internacional’ popular ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’. (BENTES, 2007, p. 245).

A autora abre exceções às críticas em relação à algumas obras deste período, dentre elas o **Baile perfumado** e também **Central do Brasil**. Para Bentes (2007), **Central do Brasil** traz a clássica dicotomia do rural x urbano, sendo que o filme apresenta o sertão como espaço dos pequenos afetos e um lugar de reencontro com um certo humanismo que fora perdido no meio urbano. No filme de Salles, vemos uma migração ao contrário, tendo em vista que os personagens principais saem da cidade grande e vão ao interior do sertão. É possível observar em **Central do Brasil** um sertão romantizado, ele aparece no filme como um ponto de contraste em relação à desumanização, a pobreza e violência que é demonstrada na estação que carrega o nome do filme. O espaço da estação foi construído como um lugar em que camelôs, ladrões

e aproveitadores, como a personagem principal Dora (Fernanda Montenegro), convivem diariamente em constante “guerra” em busca da sobrevivência na cidade grande.

Figura 28 - Central do Brasil traz um espaço urbano degradado, enquanto apresenta um sertão intocado pelos vícios da cidade grande.



Fonte: frame de **Central do Brasil** (1998, de Walter Salles)

É interessante notar as referências do filme de Walter Salles ao Cinema Novo e principalmente a Glauber Rocha. Um exemplo é que a obra conta com gravações realizadas em Vitória da Conquista, cidade natal de Rocha. Além disso, estão presentes referências como semelhanças em enquadramentos e nas características de povo brasileiro que remetem ao que fora feito no Cinema Novo. Sobre esta questão, Rossini (2005) destaca que os rostos dos brasileiros que seguem o Santo Sebastião ou Corisco, em **Deus e o diabo na terra do sol** (1964) são os mesmos rostos que transitam na **Central do Brasil** (1998) sendo que são filmes separados por mais de 30 anos.

Em relação ao **Baile perfumado**, a autora Ivana Bentes (2007) afirma que o filme renovou a iconografia do espaço do sertão trazendo novos personagens e discursos. Bentes (2007) compreende que na obra de Lírío Ferreira e Paulo Caldas foi realizado à formação de um sertão multicultural em que os diretores conferiram uma releitura pop do sertão clássico. Concordamos com a visão de Bentes (2007) e buscaremos trazer na análise da obra as construções simbólicas que foram feitas em relação ao espaço do sertão, assim como a desconstrução de certos estereótipos relacionados a paisagem e os personagens clássicos do universo sertanejo.

5.1.1 Baile perfumado: o sertão virou mar

O filme **Baile perfumado** é baseado na aventura do mascate libanês-brasileiro Benjamin Abrahão na sua busca por realizar imagens inéditas de Lampião e o seu bando na

década de 1930. O filme traz uma interessante mistura entre o documental e a ficção, tendo em vista que a história narrada no **Baile** aconteceu de fato. Partindo da questão histórica, Benjamin Abrahão chegou ao Brasil por volta de 1915 buscando fugir da convocação para a I Guerra Mundial. Abrahão, que foi interpretado no filme pelo paulista Duda Manberti, ficou conhecido também por ter atuado por quase vinte anos como uma espécie de secretário especial de Padre Cícero. Essa proximidade com esse importante figura religiosa e política do universo sertanejo possibilitou que em 1926 Abrahão conhecesse Lampião, na cidade de Juazeiro do Norte, por intermédio do padre.

Esse primeiro contato com o rei do cangaço parece ter despertado no mascate a ideia de reencontrá-lo anos depois. A motivação para o encontro é o desejo de obter sucesso e retorno financeiro pela realização de um documentário de Lampião e seu bando. Vale citar que na década de 1930, período que está situado a história do filme, o movimento do cangaço, a figura de Lampião e os feitos realizados por eles, como os saques em fazendas e cidades, já eram conhecidos nacionalmente. Os cangaceiros ao mesmo tempo que causavam medo, também despertavam na sociedade uma curiosidade em relação a forma que eles se portavam, se vestiam e viviam. Devido ao grande interesse da população em relação à temática, a imprensa nacional passou a buscar imagens e informações sobre o cangaço para suas publicações.

Para dar início ao filme, os diretores optaram por trazer à cena o fato que demarca a mudança da vida de Benjamin Abrahão e que de certa forma possibilita sua aventura em busca de Lampião. A introdução do filme acontece no dia da morte de Padre Cícero, no ano de 1934, na cidade de Juazeiro do Norte, interior do Ceará. Com a câmera móvel e um plano sequência bem executado, os diretores do filme nos concedem um passeio pela residência do padre que está sendo velado por fiéis. Ao mesmo tempo que ouvimos prantos, escutamos sussurros em árabes e a câmera nesse plano sequência acaba encontrando Benjamin Abrahão escrevendo em seu diário. Cabe destacar que o diário, que de fato existiu e tornou-se uma fonte histórica sobre a viagem de Abrahão, irá acompanhá-lo durante todo o filme e será utilizado como uma ponte que liga os pensamentos íntimos do personagem com o público.

Após essa introdução, o filme tem um corte e agora estamos em outro ambiente. A câmera nos leva no que parece ser uma floresta. Na trilha sonora sobe os sons de tiros e gritos, ao mesmo tempo que vemos cangaceiros correndo em uma cena de perseguição. No primeiro momento, a paisagem causa estranheza. Afinal, durante décadas o olhar do público foi acostumado a ver no cinema os cangaceiros no seu habitat natural que é a caatinga que fora construída imagetivamente com seu chão de terra, aspecto desértico e uma vegetação seca. Na

primeira aparição de Lampião e seu bando temos a primeira desconstrução da obra em relação a imagem tradicional do sertão no cinema. Em *Baile Perfumado* os cangaceiros interagem em um novo espaço simbólico. No filme estão presentes uma natureza rica, verde, rodeada de árvores e também de água.

Figura 29 - Filme quebra o estereótipo do sertão seco e desértico.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira)

Como citamos, uma das referências mais marcantes em relação ao espaço do sertão imageticamente e discursivamente falando é o seu aspecto seco marcado pela falta de chuva. No “Baile” teremos uma reformulação imagética antagônica à tradicional paisagem do sertão, e vemos isso logo após as cenas de perseguição. Os diretores realizam uma tomada aérea do espaço em que estava acontecendo o embate, e junto ao som das águas, a câmera nos guia pelo curso das águas do rio São Francisco em meio a enormes cânions. Essa simples inserção do verde e de uma imensidão aquífera traz uma ruptura imagética de uma tradição de décadas em relação à identidade do espaço do sertão vista nos filmes e também na literatura.

Essa mudança significativa da paisagem não tinha apenas o intuito de trazer uma nova característica a imagem estabelecida do espaço sertanejo, mas está intrinsecamente conectada aos sentidos do sertão simbólico que foram construídos na obra. A primeira análise em relação a essa quebra do estereótipo se dá pelo fato do **Baile perfumado** apresentar um sertão que, diferente do que fora visto tradicionalmente no cinema como espaço isolado e intocado pela civilização e o capitalismo, se transforma no filme em um lugar de conexões. A água e os seus diversos caminhos que desaguam em lugares diferentes representam este símbolo de sertão das conexões, o sertão que está incluso nas rotas comerciais e não mais isolado da sociedade.

Figura 30 - O sertão vira “mar” em Baile perfumado



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lício Ferreira)

Não por acaso, os diretores optaram por utilizar o rio São Francisco no filme para demonstrar e reforçar esse sertão das conexões, tendo em vista que o São Francisco corta municípios e liga os estados de Alagoas, Bahia, Pernambuco e Sergipe. Essa ideia de ligações pode ser corroborada a partir da cena seguinte em que temos contato de frente com a fluente do rio e os diretores utilizam a câmera para percorrer essa imensidão aquífera. Após essa viagem pelo rio temos uma imagem saindo das águas e chegando até a praia localizada em outra região em que está Abrahão. O filme conecta pela água os dois polos narrativos da história: o cangaço e a busca de Benjamin Abrahão para encontrá-lo.

Após a introdução da paisagem, vemos Abrahão negociando os termos e possíveis lucros que a sua expedição em busca de Lampião poderia conferir a ele e também aos seus patrocinadores. O patrocinador em questão é Ademar Bezerra de Albuquerque, dono da ABAFILM, que foi o responsável por ceder os equipamentos que irão registrar as imagens em movimento do cangaço. O diálogo entre ambos é uma boa apresentação em relação à narrativa do filme e também as características do personagem principal. Diferente do arquétipo em que temos o sertanejo humilde e que enxerga o sertão como um espaço afetivo presente em boa parte dos filmes de sertão, a personalidade de Abrahão vai por outros caminhos. Além de ser estrangeiro, o sírio-libanês foi construído como alguém bom em negociar, até malicioso, despreocupado com questões morais em relação ao cangaço e que observa o sertão como um espaço para se fazer dinheiro e sucesso.

Figura 31 - A presença das águas é uma mudança.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lício Ferreira)

Essa inversão do sertão seco para o sertão aquífero também remete a referência clássica da visão utópica do “sertão vai virar mar, e o mar virar sertão” presente na cultura dos cordéis, nas frases messiânicas e utilizada também no filme **Deus e o diabo na terra do sol**. A ideia de o sertão virar mar está inserida no sonho de um espaço sertanejo de fartura, sem seca e com uma paisagem capaz de conceder uma terra fértil para se plantar e colher. É uma contraposição nítida à paisagem hostil que castiga os sertanejos. No “Baile” temos um sertão que virou mar, que está em contato com os grandes centros, com as tecnologias vigentes e ao sistema de trocas e negociações comerciais. O sertão puro e não tocado pela civilização não existe neste filme. No entanto, mesmo após o sertão “virar mar”, as desigualdades sociais, miséria e a violência persistem dentro das dinâmicas do sertão. Este símbolo discursivo presente no filme indica que os problemas sociais do sertão não são apenas frutos das questões climáticas, mas, principalmente de um sistema que favorece alguns poucos poderosos, como os fazendeiros, empresários e políticos, em detrimento de uma grande população à míngua.

As escolhas do roteiro, da trilha sonora e da construção dos personagens realizadas pelos diretores Lício Ferreira e Paulo Caldas reforçam a inserção deste novo sertão interligado à cultura e os modos de vida identificados nos grandes centros do país. Ainda no início do filme, a utilização do moderno som do movimento manguebeat é um exemplo disso. O movimento musical pernambucano tem como características a união da música tradicional nordestina com vertentes musicais contemporâneas da época como o *hip-hop*. Ao optar por bandas do manguebeat, como a Nação Zumbi e o cantor Fred Zero Quatro, os diretores indicam essa união entre os costumes originários e tradicionais do sertão fundidos à cultura advinda de regiões exteriores a ele. A trilha musical da década de 1990 aliada as imagens que remetem à década de 1930 também constitui uma novidade interessante do **Baile**, é como se os diretores

deixassem nítidos que nessa releitura do sertão eles estavam olhando para o seu passado histórico, mas situados no presente.

Além da trilha sonora composta principalmente por bandas do movimento manguebeat, o filme ainda no seu início irá trazer uma releitura e novas imagens no cinema em relação ao personagem de Lampião. Uma das cenas mais emblemáticas neste sentido é a que aparece o rei do cangaço sem os seus trajes típicos de cangaceiro, mas sim vestido de terno, dentro de um cinema. Lampião está ao lado de Maria Bonita acompanhando o filme do período do ciclo de Recife chamado de **A filha do advogado**. Na brilhante mistura, que é característica do filme, de imagens documentais com a ficção, temos contato com as imagens da obra ainda em preto e branco e assistimos trechos do filme que foi lançado em 1926 junto ao casal de cangaceiros.

Figura 32 - Lampião e Maria Bonita trajados socialmente vão ao cinema.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira)

Para retratar esse sertão tocado pela tecnologia e também por uma cultura vinda exterior à região, uma das escolhas realizadas pelos diretores foi inserir o cinema como um símbolo destes costumes estrangeiros que estavam adentrando no espaço anteriormente fechado do sertão. Essas composições imagéticas e narrativas presentes no **Baile** constituem para a obra uma originalidade ímpar na temática do sertão no cinema. Ao analisar as novidades simbólicas do espaço sertanejo no **Baile**, Xavier (2006) observa os contrastes evidentes que foram inseridos na obra. Segundo o autor, o filme assinala o fim do sertão intocado e das suas características de dignidade e inteireza que necessitavam deste isolamento para ser diferente em relação ao mundo exterior. (XAVIER, 2006).

Neste contexto, Xavier (2006) afirma que é visto no filme a tônica de uma contaminação do sertão como espaço puro e que isso por si só já confere uma teleologia histórica diferente em relação à tradição narrativa do espaço:

Não há mais sertão como cosmos fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume, à garrafa de whisky no acampamento cangaceiro, de Lampião e Maria Bonita na sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão. (XAVIER, 2006, p. 57-58).

A construção deste novo sertão “contaminado” é reforçada pelas relações que vão sendo estabelecidas entre personagens característicos do espaço, como os fazendeiros, cangaceiros, soldados, comerciantes e líderes religiosos. A inserção de produtos e o modelo de relações capitalistas em meio ao sertão acaba conferindo a esses personagens novos tipos de dinâmicas e também de personalidade. Por esse viés narrativo de um sertão que integra e participa das rotas comerciais, temos no **Baile perfumado** a substituição da paisagem seca, desértica, isolada da civilização e sem estradas de ligações; esse conceito tradicional é trocado para uma imagem de abundância de possibilidades comerciais, sendo o mar em profusão correndo por diferentes caminhos o símbolo da integração sertão x litoral.

5.1.1.1 “Olha capitão, nós sabe que amigo gosta de dinheiro, e nós também gosta”

Analisando o roteiro do filme podemos dizer que a história se divide em três núcleos separados, mas que coexistem e estão interligados, são eles: a busca de Benjamin Abrahão para conseguir o financiamento para o seu filme/ a sua peregrinação junto ao bando de Lampião; o grupo de Lampião em confrontos, negociatas e fugas dentro do sertão; e, por fim, os soldados das volantes caçando os cangaceiros, sendo o Tenente Rosas a principal representação das forças de repressão estatal ao cangaço. No primeiro núcleo temos a saga de Abrahão se locomovendo entre cidades e fazendas oferecendo serviços e prometendo ganhos financeiros para aqueles que financiarem a sua expedição pela caatinga. Já com o equipamento cedido por Ademar de Bezerra Albuquerque após uma negociata, Abrahão utiliza-se da sua lábia desta vez para conseguir a proteção do Coronel João Libório, que tinha ligações com Lampião e forte influência política. Abrahão oferece o único serviço que tinha em mãos: a realização de uma filmagem. Levando em consideração que na década de 1930 a obtenção de imagens era algo valioso, Libório concede o seu apoio em troca da realização de uma filmagem de uma vaquejada dentro da sua fazenda.

Após a gravação do filme, a vaquejada é exibida para o coronel em uma sala de projeção. O sistema de trocas de favores e negociatas é uma marca da obra, neste aspecto o filme

desconstrói a ideia de um sertão “puro”, ao mesmo tempo que insere o cinema nesta lógica mercantil.

Figura 33 - Em troca de proteção e financiamento, Benjamin Abrahão oferece seus serviços de cinegrafista para o coronel Libório.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírío Ferreira)

Ao realizar o filme sobre o cangaço através da perspectiva estrangeira de Abrahão, o **Baile** traz outra novidade ao gênero cinematográfico cangaço-sertão. Tradicionalmente a narrativa clássica dos filmes de cangaço é contada pela história de um humilde sertanejo que se junta ao bando de cangaceiros para sobreviver ou em busca de vingança. Essa trajetória é vista no vaqueiro Manuel de **Deus e o diabo**, o mesmo vale em relação ao personagem Teodoro no filme **O cangaceiro**. No **Baile** o olhar é da perspectiva de um estrangeiro que fazia o caminho inverso em relação à busca de riqueza na clássica dicotomia sertão x mar. Além disso, as características pessoais do mesmo não são nobres e ingênuas, sendo que Abrahão aproveita-se da boa-vontade de sertanejos que lhe hospedam para dormir com mulheres casadas (o que é indicado no filme como uma das possíveis causas do seu assassinato misterioso).

Acontece um corte na história de Abrahão e o filme apresenta o segundo núcleo narrativo. Entram em cena Lampião e o seu bando. Interpretado pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos, temos um rei do cangaço com aspectos físicos e indumentárias semelhantes as imagens reais de Lampião que são mostradas no próprio filme. Imagens em preto e branco ganham a tela, as fotografias correspondem aos registros que foram realizadas por Abrahão e que adentram na trama nessa mistura de documental e ficção característico do filme. Nessa revisitação do cangaço proposta por Lírío Ferreira e Paulo Caldas, também se faz presente uma releitura do mito de Lampião.

Figura 34 - A violência dos cangaceiros é uma característica cinematográfica que permanece em Baile perfumado.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lício Ferreira)

Temos no filme aspectos já utilizados no cinema para representar Lampião, como a sua personalidade violenta capaz de matar a sangue frio e o seu ódio contra as forças de segurança do estado que incessantemente caçam os cangaceiros. A cena em que ele degola uma fileira de soldados pertencentes as volantes simboliza essas características presentes nos clássicos filmes de cangaço e que foram mantidas no personagem. A novidade trazida no **Baile** em relação a tradicional imagem de Lampião no cinema é que ele não foi construído como um revoltado anárquico ou uma fera bestializada que se compraz com a violência; no filme de Lício Ferreira e Paulo Caldas o personagem está inserido no jogo de negociatas realizadas por aqueles que detém poder financeiro e de influência no sertão.

No filme, Lampião utiliza o cangaço como meio para obter uma vida de prazeres burgueses, não vemos em suas falas e atitudes a busca por uma certa justiça social ou o ensejo de atos de violência gratuitos. Por conseguinte, temos um cangaceiro mais político, sendo que o próprio personagem em diálogo no filme se define como “Governador do sertão”. Construído como vaidoso e que admira os prazeres do modo de vida comuns aos ricos fazendeiros, os autores do filme buscaram realçar essas características de Virgulino. A aceitação de Abrahão ao grupo de cangaceiros foi facilitada devido esses traços da personalidade do rei do cangaço. Usando sua astúcia e habilidade de dialogar, Abrahão joga com a vaidade e a ambição de Lampião para convencê-lo sobre a realização das filmagens. Neste sentido, Abrahão fala a Lampião com seu sotaque característico: “Olha capitão, nós sabe que amigo gosta de dinheiro, e nós também gosta”. Além da questão financeira, a possibilidade de se tornar conhecido não apenas no sertão ou no Brasil, mas no mundo inteiro, cativou o cangaceiro que acabou por permitir a realização das filmagens.

Além de inflar o ego do autointitulado Governador do sertão, Abrahão torna-se homem de confiança e bem-querido ao servir como uma espécie de ponte entre o cangaço e os produtos manufaturados vindo do exterior, como Whisky e perfumes importados. Durante o filme temos diversas cenas de Abrahão atuando com mascate levando os produtos entre um incessante ir e vir de barco da cidade para o acampamento de Lampião.

Figura 35 - Benjamin Abrahão torna-se uma espécie de ponte entre o mundo exterior e o sertão ao garantir a aquisição de perfumes e whisky importados para os cangaceiros.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira)

Cabe citar que esse deslumbramento do movimento do cangaço exibido no filme está conectado com os relatos históricos em relação ao grupo. A historiadora Élise Gruspan-Jasmin (2006, p.136) afirma que os cangaceiros a partir da década de 1930 fizeram do movimento um estilo de vida ostentatório e que isso representou uma total ruptura em relação aos códigos do cangaço que foram instituídos anteriormente a Lampião. Esta mudança pode ser vista inclusive na construção da sua indumentaria peculiar que se tornou clássica e que, curiosamente, era costurada e bordada pelos próprios homens do cangaço, indicando que a aparência era algo importante para eles. Gruspan-Jasmin (2006) observa que esses traços da vaidade dos cangaceiros, que consequentemente geraram a forma que eles se identificavam imagetivamente, foi um dos motivos que atraiu a atenção da imprensa nacional em relação a esse movimento de banditismo que trazia traços bem específicos:

Se muito jornalistas afirmaram seu desprezo pelo grupo de indivíduos que macaqueava a sociedade do litoral ao mesmo tempo que dela escarnecia, Lampião e seus cangaceiros, entretanto, sempre os fascinaram por essa mescla de riqueza, extravagância e barbárie. E a seu pesar os jornalistas farão o jogo deles, publicando numerosas fotografias e falando copiosamente desses personagens romanescos. (GRUSPAN-JASMIN, 2006, p. 144).

Esse crescente interesse da mídia nacional em relação Lampião e os cangaceiros é o chamariz para Abrahão investir na missão rumo a busca do rei do cangaço. A partir do momento que se junta ao grupo, Abrahão empenha-se em registrar momentos íntimos do grupo, tenta dirigi-los como atores, buscando inclusive a encenação de atos de violência, que foi rechaçado por Lampião no filme. Vale observar que quando nos referimos à construção simbólica do personagem de Lampião realizado pelo cinema sob diferentes vieses isso só expressa a complexidade em relação à figura do mesmo. Pelo cinema é possível observar as várias vertentes ligadas a essa personalidade histórica que demarca um período de antes e depois da sua morte no universo sertanejo, tendo em vista que após o seu assassinato o cangaço entrou em decadência e ruiu em poucos anos.

Por essas diferentes vertentes, que ajudaram a construir o mito de Lampião, Gruspan-Jasmin (2006) identifica que em entrevistas cedidas pelo próprio cangaceiro havia nele uma dúvida na forma que gostaria de ser visto pela sociedade:

Percebem-se aqui as hesitações de Lampião quanto à imagem que gostaria de transmitir à sociedade: a do bandido que desafia as autoridades policiais e governamentais, a do chefe guerreiro à frente de um grupo para o qual ele assegura a vida material como um pai de família, a de um bandido profissional que às vezes presta serviços aos chefes políticos locais, a de um homem que ama a vida que leva, não tendo a opção de ter outra, a do bandido de honra que não para de perseguir seus inimigos, a de quem faz questão de que saibam que não é um covarde de acordo com as representações heroicas da cultura do sertão e, finalmente, a de um homem que respeita as classes sociais opulentas. (GRUSPAN-JASMIN, 2006, p. 144.)

As fotografias e filmes registrados por Benjamin Abrahão de Lampião e o seu bando constituem-se como peças fundamentais em relação à construção da memória relacionada a formação da identidade da maior figura do cangaço. O filme também traz o debate sobre a formação de uma memória no imaginário popular pela utilização das imagens, neste caso, imagens em movimento que remetem ao cinema. Podemos extrair do filme que as imagens que nos chegam acerca de personagens ou regiões, como é o caso de Lampião e o sertão, não necessariamente correspondem à realidade plena do que fora fotografado ou filmado. Isso deve-se ao fato de que atrás de toda imagem existe a pessoa que a realiza e faz escolhas relacionadas ao que ela deve expressar, o que deve aparecer e o que deve ser cortado. Neste sentido, são realizadas predileções nas construções de personagens, como Lampião, ou de regiões, como o sertão. No filme, os autores parecem brincar com essa construção imagética ao escolher mostrar

um sertão verde e cheio de águas o que vai totalmente ao contrário do que fora construído por outros autores em relação a região.

Figura 36 - No estilo documentário, Abrahão realizou imagens do cotidiano dos cangaceiros.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira)

O filme, que tem como trama principal a aventura de Abrahão para realizar imagens em movimento do cangaço, acaba por refletir acerca da própria realização de um filme, documentário e também como é possível forjar identidades, em relação a regiões ou personagens, pelo poder das imagens. No **Baile** vemos que as cenas de cotidiano que ficaram conhecidas de Lampião e seu bando pelas filmagens de Abrahão, que ao público que as assiste podem parecer naturais, porém, contavam com encenações dignas de uma obra de ficção. É possível observar que a naturalidade das imagens se mistura com uma artificialidade planejada por Abrahão. Na obra também vemos que Lampião, como fora citado por Gruspan-Jasmin (2006), apresenta uma preocupação em relação a sua imagem, no caso do filme, ele preocupa-se com o que iria aparecer na película. Esse receio fica evidente quando o personagem rechaça de forma veemente a realização de filmagens do bando dos cangaceiros realizando invasões ou atos de violência.

Completando o terceiro núcleo narrativo do filme temos a relação entre as forças de segurança do Estado brasileiro e a atuação do grupo das volantes que estavam caçando Lampião. Situado na década de 1930, o período histórico é referente a era do Estado Novo e marca o momento que o governo de Getúlio Vargas estava empenhado em dar um fim ao cangaço. Neste sentido, o governo financiou e armou as expedições das volantes, ao mesmo tempo que agiu como censor em relação a divulgação de imagens e notícias referentes ao cangaço. No **Baile perfumado** se faz presente essa situação de preocupação do governo brasileiro em relação à mitificação do cangaço. O filme aborda esse momento ao mostrar os

agentes do governo assistindo as imagens realizadas por Abrahão dentro de uma espécie de cinema.

Figura 37 - Lampião e Benjamin Abrahão lado a lado



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira)

Nas cenas veiculadas temos um Lampião sendo retratado em momentos que não o tiranizavam, mas, pelo contrário, humanizavam o seu personagem, o que desagradou o governo brasileiro que estava em guerra declarada contra o cangaço. Nas exibidas no filme vemos o grupo de cangaceiros rezando, dando risada, Lampião lendo, posando com Maria Bonita, entre outros momentos de descontração no acampamento dos cangaceiros. Ao contrário do que se esperava em relação ao cangaço, as imagens gravadas por Abrahão indicavam um cotidiano calma, pacífico e desconstruía a imagem dos cangaceiros como “bestas” sádicas e violentas. Na busca de destruir Lampião fisicamente e também de desmitificar o movimento do cangaço, o governo brasileiro opta por censurar as imagens que poderiam gerar uma simpatia em relação ao cangaço.

A problemática gerada pela censura das imagens marca a parte final do filme. A obra termina de forma melancólica para Abrahão, que é assassinado e não vê em vida a importância do seu trabalho. As imagens realizadas por ele do cangaço constituem-se como um material histórico, artístico e também antropológico, tendo em vista que Abrahão foi o único a conseguir gravar imagens em movimento de Lampião e do seu bando. As filmagens realizadas por Abrahão posteriormente foram liberadas, editadas e lançadas como documentário, constituindo-se até os dias atuais como registros únicos do movimento do cangaço.

Caminhando para a parte final da obra, o filme acompanha o Tenente Lindalvo Rosas (Aramis Trindade), principal agente na busca de Lampião, chegando próximo ao acampamento do bando em que foram realizadas as imagens por Abrahão. O tenente, que havia dialogado

com Abrahão algumas vezes durante o filme, é o responsável por encontrar o corpo do fotógrafo já sem vida junto a outras pessoas assassinadas. A morte de Abrahão é cercada de mistério e suposições. O filme opta por seguir uma das teses conhecidas que indicam que ele teria sido assassinado por um deficiente físico que era marido de uma mulher com quem o mascate se deitara. Outra suposição, que foi levantada à época e que é demonstrada no filme, é que Abrahão teria sido assassinado a mando do coronel João Libório após o desentendimento entre os dois. O filme encerra mostrando dois momentos: a chegada de Abrahão ao Brasil, 25 anos antes do seu assassinato, e Lampião de forma mítica sozinho na parte de cima de um cânion próximo ao rio São Francisco.

Com base na análise aqui realizada, concluímos que o **Baile perfumado** é um dos filmes mais originais e importantes do período da Retomada do cinema brasileiro. Essa obra, que fora realizada por autores pernambucanos identificados culturalmente com os mitos e modos de vida dos sertanejos, constitui-se como um filme inovador ao quebrar estereótipos relacionados à região. Para Bentes (2007, p.246) uma das novidades da obra é que o filme traz o momento em que o cangaço cruza com uma cultura de massa que estava nascendo pela reprodução técnica da arte. Essa mesma reprodução técnica é vista pela autora como um meio capaz de eternizar e mitificar o movimento do cangaço:

O filme busca a estilização nos movimentos e câmera, na fotografia, na música, na representação dos atores, e mostra o cangaço como estilização da violência e estética da existência (a vaidade de Lampião, sua preocupação com a imagem, sua auto-mitificação pelo cinema). (BENTES, 2007, p. 246).

Vamos ao encontro do pensamento de Bentes (2007), tendo em vista que durante este trabalho observamos a importância e o papel fundamental dos filmes na formação e popularização simbólica do sertão, de Lampião e dos cangaceiros na cultura brasileira. No **Baile** temos uma nova roupagem do sertão tanto imagetivamente, tendo em vista as imensas áreas verdes e aquíferas que são mostradas durante todo o filme, quanto socialmente em relação à identidade do espaço. Neste sentido, Bentes (2007) também observou que a mistura entre o arcaico e o moderno presente no filme se qualifica como uma mudança na construção simbólica do próprio sertão, sendo que na obra, diferente do que fora visto no Cinema Novo, por exemplo, não está presente o debate em relação ao sertão e a identidade nacional brasileira:

Uma representação do sertão que não traduz nenhuma busca de identidade ou brasilidade última, mas que se abre a diferentes leituras e construções do sertão por um olhar “estrangeiro”, o sertão tomado já como iconografia e

imagem, que a cultura *pop* urbana brasileira vem se apropriar. (BENTES, 2007, p. 246).

Essas novas configurações, as relações do espaço e também as temáticas discursivas presentes no **Baile** estabelecem o filme como um importante de objeto de análise para o que este trabalho propõe, que, dentre outros objetivos, é compreender a formação, permanência e os sentidos simbólicos que foram construídos acerca e para além do sertão no cinema brasileiro.

6 UMA PAISAGEM, TRÊS SERTÕES E UMA CONCLUSÃO

O sertão está presente em uma grande quantidade de municípios de diferentes estados brasileiros. A paisagem da região que abarca uma série de características típicas, e, que, em alguns casos, com diferenças marcantes entre as próprias regiões de sertão, tornou-se conhecida por processos culturais e sociais que narramos neste trabalho. Como já citamos, pela concepção de Santos (2006), a paisagem é um conjunto de objetos-reais concretos, tendo ele definido que: “A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão.” Pela perspectiva deste importante geógrafo brasileiro, chegamos à conclusão que a partir dos aspectos da paisagem do sertão, que correspondem a parte física-material, principalmente as identificadas com o bioma da caatinga, foram sendo formuladas durante às décadas sistema de valores que geraram múltiplos símbolos em relação ao lugar. Santos (2006, p.68) observa que só é possível a criação de valores quando acontece o “contato” da paisagem com o social: “Só por sua presença, os objetos técnicos não tem outro significado se não o paisagístico. Mas eles aí estão também em disponibilidade, à espera de um conteúdo social.”

Em relação ao sertão, o conteúdo social que transformou a sua paisagem em um espaço de múltiplos valores adveio de uma variedade de manifestações artísticas e culturais. Nessa construção secular, estão envolvidos a literatura, a música, a dança, as artes plásticas, a arte popular regional e também o cinema. Com base na pesquisa realizado, é possível definir o cinema com um papel fulcral na criação, popularização e manutenção dos conceitos de sertão que ainda perduram na sociedade. Dentre outros fatores, isso deve-se ao sucesso e alcance dos filmes na população pela sua exibição em diversas plataformas, como o cinema, televisão, *streamings*, festivais, etc. Este alcance dos filmes é maior que o da literatura, por exemplo, que apesar de ser um dos pioneiros na formação simbólica do sertão, ainda é restrita a um público bem inferior em relação as obras cinematográficas.

Como observamos na análise das obras, foram realizadas construções simbólicas diferentes em relação ao sertão, seus personagens e as suas alusões para a identidade nacional brasileira e o debate em torno de país. Cabe citar que, assim como existe uma multiplicidade de construções de sentidos em relação ao espaço sertanejo, a própria paisagem do sertão não é uníssona, tendo em vista que ela está presente em diferentes estados e apresenta inclusive diferentes realidades dentro do mesmo bioma, como observamos no sertão aquífero do **Baile perfumado**. Os três filmes analisados aqui partem teoricamente do mesmo “lugar” que é o sertão, porém, as obras, que pertencem a décadas e contextos-históricos dessemelhantes,

apresentam um universo sertanejo com diferenças marcantes entre si. É como se houvesse um sertão para cada filme.

Os diferentes contextos em que cada filme está inserido parecem ter influenciado de forma significativa na construção de sentidos relacionados à formação simbólica do sertão e a sua analogia com problemáticas da nação. Não por acaso, cada um dos filmes parece ter espelhado problemáticas vigentes da sua época, como o desenvolvimentismo em **O cangaceiro**, da revolução do proletariado em **Deus e o diabo** e de uma sociedade de mercado inserida nos preceitos neoliberais presente no **Baile**. Nesse aspecto, vamos ao encontro do que afirma Santos (2006) em relação a formação dos espaços. Para o geógrafo, enquanto a paisagem apresenta um aspecto mais uno e duradouro, o espaço seria múltiplo e sofreria mudanças influenciadas pelos valores sociais vigentes de cada época:

No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, *no momento atual, uma função atual*, como resposta às necessidades atuais da sociedade. Tais formas nasceram sob diferentes necessidades, emanaram de sociedades sucessivas [...] os movimentos da sociedade, atribuindo novas funções às formas geográficas, transformam a organização do espaço, criam novas situações de equilíbrio e ao mesmo tempo novos pontos de partida para um novo movimento. (SANTOS, 2006, p. 67-69).

Estando cada um dos três filmes em contextos e décadas diferentes (1950, 1960 e 1990 respectivamente), com base na análise realizada neste trabalho é possível observar nitidamente as questões que influenciaram as construções simbólicas presentes em cada obra. A dinâmica de **O cangaceiro** é marcada por essa dicotomia do bem versus o mal, do civilizado versus o incivilizado, do progresso versus o atraso, que, no fundo, remete à comparação de valores cívicos entre o Norte versus Sul do Brasil. O filme passa a impressão de que as condições socioeconômicas de pobreza vivenciadas no sertão são frutos da sociedade violenta e não adaptada à civilização. As superstições dos sertanejos e a violência brutalizada do cangaço, que impedem a instalação de estradas no sertão, seriam símbolos da permanência da região em uma espécie de “idade média” contemporânea. O sertão é visto como um espaço a ser superado, assim como os cangaceiros o foram, como indica o início da obra. A superação deste espaço se daria pela assimilação dos valores urbanos conectados a uma ideia de civilização que estaria presente nos grandes centros, integrada a ideia de desenvolvimentismo que vigorava politicamente e socialmente na época do lançamento do filme.

Em **Deus e o diabo na terra do sol**, temos outra construção simbólica em relação ao mesmo espaço: o sertão no filme é o símbolo do Brasil. O espaço sertanejo é utilizado como

alegoria para análises dos problemas sociais vistos em menor ou maior escala em todo o país. Pela saga de Manuel e Rosa temos um retrato da desigualdade social e das cicatrizes abertas na sociedade brasileira, como: explorações vistas no campo trabalhista, a questão da moradia e da reforma agrária, a imagem da luta de classes na divisão entre os oprimidos e os opressores, assim como a miséria observada sob as faces da violência, da fome e da seca. O sertão, sua cultura e população aparecem como símbolos da identidade nacional brasileira. Símbolos de um país ainda a ser construído e modificado, ou seja, uma nação ainda inacabada que deveria ter como principais arquitetos e construtores o povo.

O **sertão do Baile perfumado** é o que apresenta maior contraste em relação aos filmes **O cangaceiro** e **Deus e o diabo de terra do sol**. O filme apresenta uma ruptura imagética em relação aos outros dois filmes ao representar um sertão verde, farto, rodeado de árvores, cânions e com uma presença infinita de água correndo. Neste sertão o ambiente não se constitui como uma ameaça à sobrevivência dos personagens, na realidade não vemos no filme as imagens de pobres camponeses nas suas lutas diárias, estando temáticas como seca, fome e disputas por moradia e trabalho como praticamente nulas na obra. O filme também apresenta a quebra do sertão isolado e ainda intocado pelos costumes e práticas sociais conectadas aos grandes centros urbanos do país e até do estrangeiro. A presença do fluxo de mercadorias entre Benjamin Abrahão e os cangaceiros, mostrados como vaidosos, constitui o maior exemplo dessa quebra do isolamento. Essas trocas e negocistas presentes no filme acabam por também trazer um fim à “ingenuidade” que existiria no espaço sertanejo devido ao seu afastamento da lógica mercantil.

Além dessas dessemelhanças imagéticas e de sentidos sobre os três espaços, cinematograficamente falando é possível observar caminhos diferentes em relação às escolhas da paisagem, do elenco, dos enquadramentos e também em relação à montagem. Em **Deus e o diabo na terra do sol** vemos presentes uma mistura de fatos históricos com a ficção. Glauber Rocha tinha como intuito apresentar na tela uma verossimilhança da realidade sociológica e da paisagem do sertão. Para tal, o diretor escolheu fazer as gravações fora dos estúdios e filmar ao ar livre.

O filme foi rodado em cidades do sertão baiano, como Monte Santo. Em contato com o habitat real da caatinga, com uma fotografia sem filtro, vemos cenas em que o sol, a vegetação escassa e o calor escaldante são transmitidos para a tela, formando uma paisagem ameaçadora, asfixiante, mas, ao mesmo tempo, transbordando para o cinema a realidade física do espaço retratado. Podemos conferir essa paisagem nos filmes da trilogia do sertão do Cinema Novo:

Vidas secas, **Deus e o diabo na terra do sol** e **Os fuzis**. De certa forma, esses filmes conseguiram trazer para as telonas as descrições do espaço sertanejo que haviam sido realizadas na literatura.

Em relação ao filme **O cangaceiro**, o diretor Lima Barreto, como já fora citado no trabalho, rodou as cenas no interior de São Paulo. Apesar de haver referências imagéticas à vegetação da caatinga, com a presença de cactos e árvores com folhas secas, o ambiente do sertão aqui é mais embelezado e menos ameaçador. Em **O cangaceiro** temos a presença de riachos e a água fluindo em volta de uma vegetação mais rica, o que não aparece em momento algum em **Deus e o diabo na terra do sol** e que se faz presente de forma mais veemente em **Baile perfumado**. O espaço do sertão não se constitui como uma ameaça no filme, tendo a câmera focado em expressar mais um espaço exótico, intocado pela civilização e que aparenta pertencer às origens do país.

Figura 38 - Olívia e Teodoro cavalgam juntos sob um habitat rico em água e vegetação.



Fonte: frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

Não por acaso, essas referências às raízes da identidade nacional brasileira a partir da paisagem ainda intocada pelo processo de urbanização é reforçada pela presença de uma onça-pintada e um índio Carába no filme. O conforto proporcionado pela paisagem do sertão, como já destacamos, é observado nitidamente nas cenas do acampamento dos cangaceiros em que, sob a luz do luar, são entoadas cantigas e danças; ou até mesmo no esconderijo montado por Olívia e Teodoro, em que o foco é ter um ambiente afável visualmente para as cenas de romance entre ambos.

Além da paisagem, podemos pontuar a diferença na construção da ambientação ao espaço sertanejo. Em **O cangaceiro** é possível perceber que alguns elementos da cultura sertaneja foram tomados de “empréstimo” para conferir ao filme uma certa fidedignidade ao

ambiente. Porém, os realizadores do filme – como o diretor Lima Barreto, o fotógrafo inglês Chick Fowle e o montador austríaco-britânico Oswald Hafenrichter – buscaram acentuar na obra características visuais voltados para um filme de aventura. Neste aspecto, os realizadores do filme, que não eram identificados com a cultura sertaneja, deram foco aos aspectos que lhes pareciam mais atraentes e exóticos para o espetáculo, abrindo mão de uma realização mais realista. Um exemplo está no bando de cangaceiros de Galdino, que dispõe de uma infinidade de cavalos, ao mesmo tempo em que as referências históricas indicam que os cangaceiros percorriam longas distâncias a pé.

A escolha pela utilização dos cavalos em **O cangaceiro** sem dúvida se dá pela aproximação estética e narrativa em relação ao *Western*, em que as grandes perseguições a cavalo são marcas registradas desse gênero cinematográfico. Em **Deus e o diabo** os cangaceiros se locomovem a pé e, diferentemente dos cangaceiros do bando de Galdino, não dispõem de bens ou gozam de uma situação econômica avantajada. Os cangaceiros de Glauber aparentam serem pobres bandidos que não possuem ou usufruem dos ganhos financeiros obtidos por eles nos saques. Em **Baile perfumado** os cangaceiros utilizam barcos como transporte e vivem em uma realidade de fácil locomoção e carregam consigo vários bens de consumo. Não há sinal no filme de qualquer condição adversa relacionada à seca e à fome no espaço sertanejo.

É interessante também notar as escolhas dos figurinos utilizados pelos cangaceiros nas três obras. Focado na criação de um personagem que trouxesse potência e singularidade imagética a um personagem fora da lei, o capitão Galdino e os cangaceiros do seu bando são repletos de indumentárias nas suas vestimentas. Vemos em Galdino várias joias e apetrechos no figurino, tendo no seu chapéu de cangaceiro medalhas e moedas e o signo de floral desenhado no topo.

Figura 39 - Lima Barreto buscou incrementar o figurino dos cangaceiros.



Fonte: frame de **O cangaceiro** (1953, de Lima Barreto)

No cangaceiro Corisco temos uma indumentária mais simples, acompanhada de poucas medalhas e sem os desenhos característicos no chapéu. A riqueza do figurino de Galdino em comparação ao de Corisco reflete as intenções dos diretores na construção dos dois personagens. Com o intuito de dar ao seu personagem uma força imagética e diferenciá-lo de um simples fora da lei, Lima Barreto quis enriquecer os adereços dos seus cangaceiros. Glauber Rocha se preocupou mais com o discurso e a atuação do seu cangaceiro, não o entornou de joias ou de bens materiais, o cangaceiro aqui é um pobre sertanejo revoltado que utiliza da violência como vazão das suas angústias, revoltas e também como meio de sobrevivência.

Figura 40 - Corisco tem uma indumentária mais simples em comparação com a de Galdino.



Fonte: frame de **Deus e o diabo na terra do sol** (1964, de Glauber Rocha)

Em **Baile perfumado**, vemos cangaceiros trajando indumentárias coloridas, bem arrumadas e também composta de joias e apetrechos. Além da clássica roupa de cangaço, o filme traz novidades ao apresentar o personagem de Lampião fora destes trajes. A simples aparição de Lampião vestido de terno, sem o chapéu do cangaço e com o cabelo penteado para trás já configura uma quebra marcante da estética construída durante a história em relação ao personagem. Os cangaceiros do **Baile** aparentam uma situação financeira privilegiada e vivem em busca da manutenção deste *status quo*.

Figura 41 - Os cangaceiros de Baile perfumado utilizam figurinos coloridos e chamativos.



Fonte: frame de **Baile perfumado** (1996, de Paulo Caldas e Lírío Ferreira)

Cabe destacar aqui também outra diferença marcante do **Baile perfumado** em relação aos outros dois filmes aqui analisados: não temos como personagem principal a visão do humilde sertanejo que se junta ao bando do cangaço, como é o caso do vaqueiro Manuel em **Deus e o diabo na terra do sol**, ou tampouco a dos próprios cangaceiros no caso de Teodoro na obra de Lima Barreto; a visão que é mostrada no filme de Paulo Caldas e Lírío Ferreira é a de um estrangeiro que busca para si ganhos pessoais utilizando a sua coragem de incorrer pelo sertão na caça de imagens do grupo de Lampião. Com motivações completamente diferentes, os filmes abordam o cangaço com uma proximidade das suas práticas, discursos e características.

Para além das diferenças, nos três filmes vemos uma semelhança em relação à abordagem do cangaço como uma força maléfica no sertão. Não temos os cangaceiros como heróis que defenderiam os pobres ao roubarem dos fazendeiros e distribuírem os ganhos obtidos com as populações humildes. Em **O cangaceiro** e **Deus e o diabo na terra do sol**, o movimento do cangaço se constitui como uma ameaça à vida dos sertanejos. Em vista disso, são várias as cenas de assassinatos, perseguições e torturas realizadas contra os camponeses. Mesmo com discursos diferentes, é também possível perceber uma relação entre o cangaceiro Galdino e Corisco nas suas motivações de vingança. Galdino busca matar Teodoro após o mesmo o ter enganado e fugido com a professora que ele desejava para si. Corisco busca uma vingança pessoal contra o fazendeiro que agiu contra Lampião, ao mesmo tempo que fala em acabar com o “governo dos coronel”.

Em **Baile perfumado**, o personagem de Lampião aparece como uma peça do sistema político, não estando ele contrário aos fazendeiros, mas, na realidade, como um agente que negocia em busca de benefícios próprios. Não é observado discurso com cunho revolucionário

ou ligado às causas sociais. O Lampião do **Baile** é mais comedido, apesar de também ser violento. Diferente de Galdino, que é guiado por uma violência cega e bestializada, temos no **Baile** um Lampião que gosta de cinema, de música e que utiliza a violência apenas como meio de obter bens e manter suas riquezas, ao mesmo tempo em que se preocupa com a imagem que é construída de si na sociedade.

Cabe citar também uma diferenciação marcante entre os filmes de Lima Barreto e Glauber Rocha. Como já referenciamos neste trabalho, as escolhas dos atores e atrizes para os dois filmes foram feitas sob perspectivas diferentes. Lima Barreto escalou como personagens principais atores e atrizes que não eram nordestinos, não tinham o sotaque comum da região e que apresentavam diferenças físicas marcantes em relação às populações sertanejas. O mocinho da trama, o personagem Teodoro, é interpretado pelo ator gaúcho Alberto Ruschel, enquanto Olívia pela atriz paulista Marisa Prado e o cangaceiro Galdino é vivido pelo ator mineiro Milton Ribeiro. No **Baile perfumado** observa-se uma preocupação dos diretores em relação ao sotaque dos personagens e também às características físicas dos mesmos. Neste sentido, existe uma verossimilhança grande nos personagens de Benjamin Abrahão, Lampião e do tenente Rosas em relação ao que eles representavam.

Glauber Rocha buscou trazer em **Deus e o diabo** um retrato mais próximo das realidades do interior do Nordeste e, para tal, escalou em sua maioria atores e figurantes das regiões de sertão. Há algumas exceções no filme, como a atriz carioca Yoná Magalhães (Rosa) e o ator Maurício do Valle (Antônio das Mortes), que também nasceu no Rio de Janeiro. Muitas das faces que aparecem no filme de Glauber não são de atores profissionais, como Lídio Silva que interpretou o Beato Sebastião e conferiu ao personagem uma veracidade formidável. Dentre os atores principais da trama estão os baianos Othon Bastos, que viveu Corisco, e Geraldo Del Rey, que interpretou o vaqueiro Manuel.

A escolha do elenco e a preocupação de tecer uma veracidade à trama por interpretações condizentes com as características sertanejas vão ao encontro do Cinema Novo, movimento influenciado pelas abordagens das escolas cinematográficas do cinema moderno. Já no filme de Lima Barreto a preocupação era mais estética, assim sendo, temos no casal principal da trama características físicas que mais os assemelham aos astros de cinema de Hollywood do que aos da população nordestina. Para além das diferenças físicas, Teodoro e Olívia também apresentam diferenças comportamentais em relação aos outros sertanejos, já que ambos detinham características nas suas personalidades mais próximas à “civilização” e costumes das populações dos grandes centros urbanos do país. Tratando-se de um filme com características

do documentário, em **Baile perfumado** os diretores Paulo Caldas e Lírío Ferreira escolheram atores que correspondiam fisicamente aos personagens que eles buscavam representar. Neste sentido, até impressiona a semelhança física do ator Duda Mamberti com Benjamin Abrahão, e do ator paraibano Luiz Vasconcelos com Lampião.

Como podemos constatar, as diferenças entre os três filmes são marcantes e advêm em grande parte dos conceitos e referências cinematográficas, contextos políticos e sociais correspondentes a cada obra. Essas trajetórias diferentes vistas no campo cinematográfico e sociológico em relação ao espaço sertanejo foi fulcral para as três construções simbólicas distintas sobre o mesmo espaço do sertão. Em **O cangaceiro** temos um filme de aventura que utiliza aspectos da paisagem e do banditismo do sertão como entretenimento visual; em **Deus e o diabo na terra do sol** temos um filme épico que transforma o sertão em uma alusão ao Brasil e suas feridas sociais mais latentes; em **Baile perfumado** temos uma atualização do sertão, desmistificando-o e também apresentado um outro lado da sua paisagem.

Como observamos, o universo sertanejo tem uma série de complexidades e observações que possibilitaram a essas três gerações de cineastas a abordagem do sertão sob diferentes vieses. Em **O cangaceiro**, temos o sertão versus a civilização, que, no filme, representa os valores vindos do Sudeste do país. No filme, a civilização é o Brasil do litoral, o universo urbano ligado às ideias desenvolvimentistas e de valores sociais tidos como civilizatórios. A representação desta sociedade apresentada como avançada é observada nas cenas em que técnicos do Rio de Janeiro buscam implantar estradas no sertão, mas o desenvolvimento é negado pelos cangaceiros, ou quando vemos em um discurso patriótico das volantes palavras que exaltam valores morais e nacionalistas. O sertão no filme é o oposto do mar, é um lugar desértico, que parece ainda estar em construção inacabada, devido a uma cultura violenta e arcaica que impera na região.

Em **Deus e diabo na terra do sol**, como diz a profecia do Beato Sebastião, “o sertão vai virar mar”. O sertão é construído como um espaço que contém o gérmen de lutas populares históricas e que, por conter essa identidade, seria o espaço ideal para surgir uma insurreição que traria mudanças significativas na sociedade brasileira. O “mar” aqui seria um Brasil idealizado, em que pela luta popular as camadas mais desfavorecidas da sociedade tomariam o poder e inverteriam a sua condição de explorados. Para chegar ao mar é necessário um caminho de conscientização social. Manuel, um humilde camponês, é o símbolo dessa jornada. Após viver as vicissitudes dos movimentos messiânico e do cangaço, o camponês parece acordar do seu

transe. No final do filme, a sua corrida para o mar simboliza o caminho que deveria ser trilhado pela população explorada do país.

Em **Baile perfumado** o sertão já virou mar, porém, não é o mesmo mar de “**Deus e o diabo**”. O mar aqui corresponde às práticas vivenciadas no mundo urbano e capitalista. O sertão cercado de águas, de trocas e negociatas políticas refletem um espaço dentro da lógica observada nos grandes centros urbanos. Não temos aqui mais a oposição sertão versus mar. Essa desconstrução simbólica é interessante, tendo em vista que, na década de 1990, a maioria da população brasileira já morava nos centros urbanos, ao passo que o meio rural ficava cada vez menos isolado em relação à cultura e formas de vida das grandes cidades. Os diretores do filme transportaram essa realidade para a obra situada na década de 1930. Neste sentido, eles preconizavam no filme a transformação do sertão em “mar”.

Para além da análise das características cinematográficas dos filmes aqui discutidos, a trajetória desta pesquisa vai ao encontro de temáticas como a construção simbólica de espaços a partir da sua paisagem, a relação do cinema brasileiro com questões políticas e sociais da nação que foram encenadas no espaço do sertão e os mecanismos que influenciaram, possibilitaram a criação e manutenção de tais símbolos relacionados ao sertão no corpo social. As três construções simbólicas presentes em **O cangaceiro**, **Deus e o diabo na terra do sol** e **Baile perfumado** são marcantes na história do cinema brasileiro, pois esses três filmes influenciaram, por suas características próprias, uma infinidade de outros filmes que viriam a ter o sertão como temática. Neste aspecto, concordamos com a visão de Debs (2010, p. 317) ao afirmar que, pela encenação do sertão no cinema, aconteceu algo único na nossa cinematografia: “Pela primeira vez na história do cinema brasileiro assistimos a um diálogo entre dois, até mesmo três gerações de cineastas”.

Em **O cangaceiro** o sertão construído como um espaço de aventuras, da violência grupal, de bandidos animalizados e das leis paralelas passou a ser visto com bastante frequência no cinema brasileiro. A obra de Lima Barreto tornou-se referência quando o assunto é tratar o sertão sem o viés sociológico do espaço, utilizando apenas suas qualidades de paisagem e de personagens típicos para filmes que buscam entreter por cenas de ação, aventura e romance. O cineasta Carlos Coimbra foi o que mais se destacou na realização de filmes do gênero *Nordestern*. As suas obras alcançaram grande sucesso de público e contribuíram de forma significativa para o cangaceiro se tornar um dos personagens mais icônicos do cinema brasileiro. Filmes como **A morte comanda o cangaço** (1961), **Lampião, o rei do cangaço** (1964), **Cangaceiros de Lampião** (1967) e **Corisco, o diabo loiro** (1969) são exemplos da

filmografia de Coimbra que demarcam um período que os chamados “filmes de cangaceiro” estavam no auge no Brasil.

Para além dos filmes que pertenceram ao chamado *Nordestern*, o grande sucesso comercial de **O cangaceiro** chamou a atenção para as possibilidades cinematográficas da realização de filmes com aspectos mais comerciais e de entretenimento tendo como base o espaço do sertão e a cultura das populações sertanejas. Neste aspecto, é possível observar na história do cinema brasileiro uma imensa variedade de filmes que abordaram o sertão sob diversos gêneros e sem grandes preocupações históricas e sociológicas em relação ao espaço, mas utilizando as suas características físicas e culturais singulares para a criação de filmes que versavam sobre esse “outro” Brasil. Por conseguinte, temos no cinema brasileiro em que estão presentes representações do sertão como espaço fora da lei destinado a aventuras e romances, como fora observado em **O cangaceiro**.

Neste sentido, enxergamos essa continuidade no cinema como um marco de interdependência, conceito de Elias (1994) citado aqui, em que é observado uma manutenção de conceitos discursivos e estéticos que perduraram por gerações nas obras cinematográficas brasileiras. Partindo do conceito de “teias” de interdependência, cunhado por Elias (1994), observamos que em relação ao sertão estas “teias” estão presentes em uma vasta variedade de manifestações culturais. Por relações de interdependência podemos compreender necessidades geradas socialmente que se nutrem mutuamente.

Em relação ao sertão, é possível aferir que o espaço foi utilizado por diversos artistas como cenário cinematográfico para a encenação de debates em voga na sociedade relacionado aos períodos históricos em que as obras estavam situadas. Além disso, nestas sete décadas de encenação do sertão na sétima arte, é possível aferir que existe uma continuidade simbólica, mesmo que não idêntica, nos diversos filmes que trabalharam com a temática. Esse fato é observado nas citações e influências existentes nas construções simbólicas do espaço, personagens e entre obras de diferentes diretores e períodos que escolheram o sertão como tema para seus filmes. Essa multiplicidade de olhares e versões do sertão tornou o espaço múltiplo, de valores e sentidos, além do que possibilitou a popularização e permanência dos seus símbolos no corpo social.

Se **O cangaceiro** demonstrou as possibilidades de utilizar como matéria-prima o espaço do sertão para a realização de filmes voltados ao entretenimento, em obras de aventuras, românticas ou comédias, a importância de **Deus e o diabo na terra do sol** vai por outro caminho. Grande referência do cinema de autor no país, a obra-prima de Glauber Rocha tornou-

se uma das maiores influências no campo cinematográfico para filmes que buscassem a reflexão das temáticas sociais e a exposição dos problemas crônicos e latentes no país. É possível observar as referências à obra de Glauber em filmes como **Central do Brasil** (1998) e **Abril despedaçado** (2001), ambos de Walter Salles. As referências também estão nos filmes lançados a partir de meados dos anos 2000, principalmente por cineastas pernambucanos. Nesse contexto estão incluídas obras como **Cinema, aspirinas e urubus** (2005, de Marcelo Gomes), **Febre do rato** (2011, de Cláudio Assis), e **Sertânia** (2019, de Geraldo Sarno), filmes que trazem nítidas alusões imagéticas ou narrativas relacionadas aos filmes de sertão do Cinema Novo.

Baile perfumado, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, é o início de uma geração que há mais de duas décadas vem realizando obras de grande importância no cinema brasileiro. Esse “novo ciclo de Recife” tem como marca a utilização de cidades do interior ou até mesmo de capitais do Nordeste nos seus filmes. Algumas destas obras são focadas nas regiões de sertão, contudo o espaço, o discurso e os personagens clássicos apresentam desconstruções marcantes em relação à forma com que foram construídas durante a história do cinema no Brasil. Observamos que nessas obras estão presentes dramas contemporâneos que misturam o arcaico do sertão e o moderno vivenciado neste espaço antes isolado. Neste aspecto, filmes como **Árido movie** (2005, de Lírio Ferreira), **O céu de Suely** (2006, de Karim Aïnouz), **Tatuagem** (2013, de Hilton Lacerda), **Boi neon** (2015, de Gabriel Mascaro), **Bacurau** (2019, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) e **Deserto particular** (2021, de Aly Muritiba), são obras que atualizam a imagem do sertão, tirando-o do isolamento e o inserindo na lógica de trocas e influências culturais advindas do contato com o “mundo exterior”.

Com base na filmografia do cinema brasileiro estudada, é possível concluir que foram diversas as formas como as temáticas do sertão simbólico foram retratadas no cinema. Neste aspecto, essa variedade de gêneros e abordagens enriqueceram os sentidos simbólicos do sertão e o fortaleceram na memória social, sendo tais símbolos, como a paisagem cinematográfica criadas para a região, facilmente reconhecíveis ao entrarmos em contato com algum filme que a utiliza como espaço.

Neste sentido, analisando a criação e permanência do sertão simbólico na memória social, citamos a análise de Elias (1990). O autor compreende que os conceitos, e por conceitos Elias (1990) entende como elementos de expressão coletiva, não são eternos e que, para a sua permanência durante os anos, se faz necessário que eles sejam identificáveis e vinculados às experiências e ao cotidiano das sociedades. Pela amplitude discursiva, estética e por ser um espaço que se tornou cinematograficamente atraente para os mais diversos tipos de gêneros de

filmes, o sertão foi utilizado como espaço para debates sociais e culturais para além de um período temporal específico. Como, por exemplo, vemos nas encenações dos três filmes analisados aqui que remetem a década de 1930, porém cada um ao seu feitio trouxe debates sociais relacionados a sua época específica.

A possibilidade de retornar a um passado “já morto”, no caso, em relação ao cangaço ou aos eventos messiânicos, e trazê-los ao presente sob novas discussões é um mecanismo que permite a permanência destes símbolos relacionados ao sertão. Neste aspecto, vamos ao encontro do que afirmara Santos (2006) em relação a construção de sentidos e valores relacionados aos espaços:

O seu caráter de palimpsesto, memória viva de um passado já morto, transforma a paisagem em precioso instrumento de trabalho, pois ‘essa imagem imobilizada de uma vez por todas’ permite rever as etapas do passado numa perspectiva de conjunto. (SANTOS, 2006, p. 69).

Por conseguinte, compreendemos que, apesar de idas e vindas, a temática do sertão manteve-se viva e ainda continua pulsante nas obras cinematográficas devido a vários fatores. Dentre eles, podemos elencar: a tradição fílmica criada por filmes de grande sucesso de crítica e bilheteria que continuam em voga pela sua importância e popularidade no país; o sertão e as suas referências históricas e sociais, como a guerra de Canudos, os movimentos messiânicos e o cangaço; o espaço sertanejo como espaço em que estariam guardadas as raízes da identidade nacional brasileira. Tendo percorrido essa jornada que analisou a relação entre o cinema brasileiro e as construções simbólicas do sertão, é possível aferir que o ambiente sertanejo se tornou para os cineastas brasileiros um espaço cinematográfico atrativo devido a sua capacidade de abarcar uma multiplicidade de sentidos, debates e diferentes gêneros cinematográficos, como o drama, o romance, a comédia, a aventura e o documentário.

Nessa tradição cinematográfica brasileira em relação ao espaço sertanejo, observamos a existência de uma infinidade de filmes que, podem ou não, trazerem debates em torno de questões sociais em relação a paisagem e a cultura sertaneja, ou apresentá-la como alusão para a nação (como realizou Glauber Rocha), podendo também utilizar do seu corpo de símbolos para filmes que visam apenas entreter, como foi feito por Lima Barreto. Tendo em vista disso, podemos concluir que o cinema tem a capacidade de realizar construções simbólicas e mantê-las vivas na memória social. Neste sentido, lembramos o que afirma Martin (2003) ao analisar a utilização simbólica no cinema sob diversas formas. Segundo o autor, nos filmes estão presentes dois tipos de conteúdo, o aparente e o latente, ou o explícito e o implícito, “sendo o

primeiro direta e imediatamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar à imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo” (MARTIN, 2003, p. 95).

De maneira geral, o uso do símbolo no filme consiste em substituir um indivíduo, um objeto, um gesto ou um acontecimento por um *signo* (trata-se então da elipse simbólica que vimos antes), ou em fazer brotar uma segunda significação, seja pela aproximação de duas imagens (metáfora), seja por uma construção arbitrária da imagem ou do acontecimento que lhe confere uma dimensão expressiva suplementar (símbolo propriamente dito). (MARTIN, 2003, p. 95).

Com base nessa citação, relacionando-a com os símbolos do sertão no cinema, observamos que, para além dos aspectos típicos da paisagem e dos personagens que estão inseridos na cinematografia brasileira relacionado ao espaço, como vimos nas análises dos filmes, cada uma das obras cria discursos simbólicos diferentes para o mesmo espaço.

Tendo um corpo de símbolos relacionados ao sertão, Debs (2010) reflete os motivos que levaram à manutenção do sertão no imaginário da população brasileira. Segundo Debs (2010), isso se deve a uma construção coletiva que envolveu a literatura, autores tanto do Sul do país quanto do Nordeste e a constituição de uma tradição fílmica que manteve o sertão e os seus símbolos presentes em diferentes gerações da cultura brasileira. Neste aspecto, a autora afirma que, pelo fato de autores do Sul do país se interessarem pelo Nordeste nas suas análises e representações do universo sertanejo, isso “constituiu um dos mecanismos de fixação dos mitos identitários da nação no sentido de que, graças a suas obras, o espaço nordestino entra no imaginário nacional” (DEBS, 2010, p. 316).

Além disso, Debs (2010) compreende que a adaptação cinematográfica de obras literárias foi um importante mecanismo que garantiu a fixação das representações nacionais, “na medida em que as obras cinematográficas contribuem para a constituição de uma memória coletiva, ao mesmo tempo em que reforça a passagem da dimensão regional à projeção nacional” (DEBS, 2010, p. 316). Por fim, ela observa a importância dos movimentos cinematográficos na fixação dos sentidos relacionados ao sertão:

Em último lugar, a constatação do jogo de referências do Cinema Novo no quadro da retomada da produção cinematográfica [...] é a prova de um outro mecanismo de fixação das imagens identitárias nacionais. Existe, portanto, um substrato cultural comum, que se constrói a partir da literatura e do cinema. (DEBS, 2010, p. 316-317).

Vale destacar que esses filmes apresentam nítidas referências discursivas e cinematográficas em relação aos clássicos, porém abordam o espaço sertanejo com outros olhares. Por conseguinte, analisando esse processo de décadas da tradição do sertão no cinema brasileiro e o seu ressurgimento a partir da década de 1990, contendo influências das obras clássicas, vamos ao encontro de Norbert Elias (1990), que analisou a sobrevivência e reminiscência de certos conceitos no corpo da sociedade:

[...] eles apenas adormem, ou o fazem em certos aspectos e adquirem um novo valor existencial com uma nova situação. São relembrados, então porque alguma coisa no estado presente da sociedade encontra expressão na cristalização do passado corporificado nas palavras. (ELIAS, 1990, p. 27).

Este aspecto citado por Elias (1990), em que o contexto social vigente pode relembrar conceitos já cristalizados na sociedade e ressurgir com uma nova roupagem, pode ser observado na contemporaneidade. Ao pensarmos na sobrevivência dos sentidos relacionados ao sertão no cinema, também vamos ao encontro do conceito de anacronismo citado por Didi-Huberman (2015). Segundo Didi-Huberman (2015), ao citar como exemplo a realização de uma arte plástica, ele afirma que nela está presente várias temporalidades que a formam, ou seja, que influenciaram a sua formação:

Estamos *diante do pano* como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismo. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de “estilo” ou de “época” revelam de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de ‘historiador fóbico do tempo’). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

O autor que realiza debates acerca da sobrevivência das imagens e confere às obras artísticas uma atemporalidade tendo em vista que os símbolos presentes nelas podem ganhar diferentes conotações durante o tempo. Como vimos nas análises dos filmes e símbolos analisados aqui, cada uma das obras tem sim referências históricas do momento em que está inserida, momentos que com o tempo ganharam novos significados. Além disso, os três filmes têm influências claras de outros movimentos cinematográficos do cinema clássico e moderno anteriores a eles, como o **Western**, a **Novelle Vague**, o **Neorrealismo italiano** e também do

próprio cinema brasileiro, como a presença de características vistas em **Aruanda** no filme **Deus e o diabo na terra do sol**.

Ou seja, partindo da concepção de anacronismo de Didi-Huberman (2015) é possível ver nas três obras influências que pertencem a movimentos cinematográficos de diferentes temporalidades, assim como de discursos e debates políticos, sociais e culturais de cada época específica. Neste sentido, realizar análises destas obras separadas por décadas, mas que de certa forma dialogam entre si por estarem dentro da temática do sertão simbólico e do mesmo período retratado (a década de 1930), é uma jornada analítica do anacronismo citado por Didi-Huberman (2015). O mesmo autor também confere a relação anacrônica entre obras de diferentes expressões artísticas. Como debatemos aqui, a literatura, a música e as manifestações da arte popular sertaneja, com o cordel, serviram de inspiração e foram fulcrais na construção dos símbolos em torno do sertão, tendo em vista que, a paisagem por si só não dotaria o sertão de sentidos, mas sim, as expressões criadas pela sociedade em relação a paisagem, tornando-a um espaço.

Fato é que o sertão se constitui como um dos espaços cinematográficos mais marcantes no cinema brasileiro. São vários os fatores que contribuem para essa afirmação, dentre elas: a grande quantidade de filmes que foram realizados sobre o sertão, pela variedade de gêneros que o abordam e também pelo fato de filmes de grande popularidade e também premiados terem tal temática. É importante citar que o cinema, dada a sua importância como prática social que está enraizada na nossa cultura há décadas, tem o poder, pela sua popularidade e alcance, de gerar discursos, práticas e disseminação de conhecimento. No caso do sertão, observamos que os filmes foram fundamentais para a popularização das regiões de sertão, assim como a manutenção e propagação da sua cultura e personagens históricos, além da formação imagética e de sentidos conectados ao espaço.

Consideramos que as diferentes construções simbólicas relacionadas ao sertão, mesmo aquelas estereotipadas e com pouca profundidade analítica, configuraram ao espaço uma riqueza de sentidos capaz de tornar o espaço sertanejo como um dos mais característicos, emblemáticos e ricos do Brasil, no sentido artístico, cultural e identitário. Além disso, essas diversas construções simbólicas acabam abarcando, cada uma, diferentes aspectos do sertão, tendo em vista que ele não é só seco na sua paisagem, e tampouco é apenas violento e pobre.

É curioso observar que essa tradição iniciada na década de 1950 ainda não se esgotou, estando figuras como os cangaceiros, beatos, vaqueiros e fazendeiros ainda presentes em produções cinematográficas atuais. Ao que parece, a temática do sertão, da sua cultura e das

sagas dos sertanejos em meio a essa paisagem característica não terminou, sendo possível observar o início de uma nova geração de cineastas que, referenciados pelas obras do passado, trazem o seu olhar para o sertão dos dias atuais, aliando aspectos da cultura sertaneja com problemáticas do mundo moderno. A análise da continuação do sertão no cinema brasileiro contemporâneo é uma temática que, no futuro, poderá ser tema para a ampliação deste trabalho de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 2011.
- BAZIN, Andre. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, nº 15, p. 242-255, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2019.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil - Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo. Horizonte: EdUFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ELIAS, Norbert. **Teoria simbólica**. Oeiras, Portugal: Celta, 1994.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. (vol. 1), Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GRUSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**. São Paulo: EDUSP, 2006.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis, Vozes, 1982.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.

LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo. Paulus, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 1º ed., São Paulo: Brasiliense, 2003.

MICAEL, Amaral; MENDES, Euclides Santos. A trajetória de Benjamin Abrahão e suas contribuições para a Memória de Lampião. **Anais... XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Juazeiro–BA– 5 a 7/7/2018**. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0340-1.pdf>

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Imagens da nação, do progresso e da tecnologia**: a Exposição Universal da Filadélfia de 1876. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 2, p.151-167, jan/dez de 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: EdSesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Martins, 1969.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global, 2015.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: EdUnesp, 2014.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: EdUnesp, 2010.

ROSSINI, Mirian de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 27, agosto de 2005.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: EdUnesp, 2001.

THIESSE, Anne-Marie. **Anos 90**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 9, nº 15, 2001.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. São Paulo: DIFEL, 1982.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

XAVIER, Ismail. **Sertão**: Glauber Rocha e estética da fome. São Paulo: Duas Cidades/34, 2019.

XAVIER, Ismail. “Da violência justiceira à violência ressentida”. **Ilha do Desterro**: a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, nº 51, p. 55-68, 2006.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Produção: VideoFilmes, Haut ET Court, Bac Films e Dan Valley Film AG. Brasil, Suíça, França, 2001. 1 DVD (99 min.). son., color – Mídia Digital.

AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil e França: Globo Filmes, 2016. – Mídia Digital.

ÁRIDO MOVIE. Direção: Lírio Ferreira. Produzido: Cinema Brasil Digital. Recife, 2005. 1 DVD (115 min.), son., color.

ARUANDA. Dirigido e produzido por Linduarte Noronha. Brasil, 1960 – Mídia Digital.

BAILE PERFUMADO. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produzido: Raccord Produções Artísticas. Recife, 1996. 1 DVD (93 min.), son., color/PB. 35 mm.

CENTRAL DO BRASIL. Dirigido por Walter Salles; produzido por Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnere. Brasil: Europa Filmes, 1998. 1 DVD.

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Roteiro: Karim Aïnouz, Paulo Caldas e Marcelo Gomes. Recife: Rec Produtores Associados Ltda, 2005. 1 filme (104 min) – Mídia Digital.

CORISCO & DADÁ. Direção e roteiro: Rosemberg Cariry. Fortaleza: Cariri Filmes, 1996. 1 filme (112 min) – Mídia Digital.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (125 min) – Mídia Digital.

EU, TU, ELES. Direção: Andrucha Waddington. Sony Pictures Entertainment Company; Rio de Janeiro: Conspiração Filmes: Columbia Tristar Filmes do Brasil, 2000. 1 filme (104 min).

LAMPIÃO, A FERA DO NORDESTE. Produção: José Nelli. Salvador: Nelli Films, 1930. 1 filme – Mídia Digital.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Brasil e Argentina: 1964 – Mídia Digital.

O CANGACEIRO. Direção e roteiro: Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., 1953. 1 filme (95 min) – Mídia Digital.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção e roteiro: Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1962 – Mídia Digital.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Produzido: Globo Filmes. Rio de Janeiro, 2000. – Mídia Digital.

GUERRA DE CANUDOS. Direção: Sérgio Rezende. Roteiro: Paulo Halm e Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Morena Filmes, 1997. 1 filme (160 min) – Mídia Digital.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Mapa Filmes, 1972 - Mídia Digital.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Direção: Marcelo Gomes e Karim Ainouz. Produção: REC Produtores Associados Ltda / Gullane Filmes. Brasil, 2009. 1 DVD (71 min.), son., color.