

# Os sertões do cinema<sup>1</sup>

Sheila Schvarzman

**O**s *sertões* (1902) de Euclides da Cunha funda um olhar, uma teoria sobre o Brasil baseada na imagem de uma sociedade dividida entre um pólo atrasado, o interior marcado pela supremacia da natureza sobre o homem, e um pólo no litoral, uma *civilização de copistas* formada por elites políticas e intelectuais com os olhos voltados para a Europa e de costas para o país (Lima, 2009:111). É no sertão, no entanto que, contraditoriamente (por que impenetrável à cultura dos copistas do litoral), se aloja como “rocha viva” a autenticidade da nação: “Barbaramente estéreis, maravilhosamente exuberantes...” dirá n’*Os sertões* Euclides da Cunha (Cunha, 2009:60). Elaboração romântica que se desdobra também na oposição entre o rural tido como autêntico e o urbano (cosmopolita) “colonizado”.

Matriz recorrente sobre a cultura e o pensamento social brasileiro desde o início do século XX, manifesta-se também no cinema como objeto e tema, ou orientando a compreensão da história e da historiografia do cinema brasileiro, como se pode observar em Paulo Emílio Salles Gomes, notadamente em *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento* (1973), assim como no próprio fazer cinematográfico de Glauber Rocha, aspecto sobre o qual Ismail Xavier já se deteve (2008). No entanto, os sertões continuam a povoar o imaginário sobre o país. Cenários e reflexões que recortam o mapa do Brasil, que dividem os territórios demarcados também pela seca que cria o sertanejo e o retirante, e com eles a própria noção de Nordeste.

As construções sobre o sertão são muitas (em sua maioria derivam e dialogam com a literatura), e como elas margeiam muito de perto outra articulação coincidente no tempo e sobre praticamente o mesmo espaço, que é a invenção do

Nordeste (oriunda também da literatura) (Albuquerque, 1999); irei me ater mais diretamente a releituras e apropriações cinematográficas dos eventos de Canudos narradas a partir de *Os sertões* e, por extensão, ao seu significado na elaboração da cultura e da identidade nacional a partir da história cultural e em especial da noção de representação em Roger Chartier (2002).

O que se pode observar de antemão é o quanto essas apropriações cinematográficas, se remetem a eventos históricos tragicamente complexos e à importância do relato literário de Euclides, falam seja das vicissitudes do cinema brasileiro – onde o sertão tem importância singular, seja no nível mais superficial de legitimação cultural de supostas grandes realizações, como é nítido durante o período da chamada Retomada (1994–2005) –, seja de suas elaborações fecundas, como alegoria do Brasil com o Cinema Novo, ou ainda, mais próximo aos ideais de Euclides da Cunha, como apelo por se descobrir o país, como se viu nos questionamentos de Glauber Rocha e da Estética da Fome, em inúmeros documentários sobre Canudos, em empreendimentos como a Caravana Farkas, durante os anos 1960, ou na descrição, pelo vigoroso cinema pernambucano contemporâneo.

Gostaria, assim, de abordar *Os sertões* do cinema observando como o cinema brasileiro constrói e representa esse espaço a um tempo concreto – geográfico geológico – e imaginário, resultado de formulação literária e política historicamente datada e que, no entanto, a partir da publicação do livro, em 1902, passa a constituir também uma definição da nacionalidade e da urgência na sua construção.

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

### ***Entre o sensacionalismo, a educação e a preocupação social***

Se tomarmos por indicador a *Filmografia do cinema brasileiro* elaborada pela Cinemateca Brasileira a partir do Censo Cinematográfico realizado em 2007, assim como pesquisas realizadas em jornais como *O Estado de S. Paulo*<sup>2</sup>, ou na revista *Cinearte*<sup>3</sup> abordando filmes lançados no Brasil entre 1897 e 2007, veremos que até 1930 não há nenhuma indicação de filmes *posados* (ficção), *naturais* (documentários) ou cinejornais relacionados a *Os sertões*, Euclides da Cunha ou mesmo Canudos.

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

O cinema brasileiro em seus primórdios era marcado por encenações de ocasião como *Crimes da mala* (três em 1908, um em 1912)<sup>4</sup>, cantantes e falantes como a revista *Paz e amor* (Souza), ou ainda reportagens e cinejornais patrocinados. Cinema marcado pelo caráter popular e regionalizado da realização e da recepção, o que explica a ausência das temáticas ligadas a Canudos, ainda que durante a Primeira Guerra, e mesmo depois dela, em São Paulo, imigrantes italianos tenham se dedicado a encenações da literatura brasileira romântica, avessa em tudo ao tema e ao enfoque de Euclides. Há pelo menos oito *Guaranis* entre 1908 e 1926, além de *Iracema*<sup>5</sup> e demais assemelhados, todos, infelizmente, desaparecidos, mas que conforme os dados que nos chegam pela documentação e iconografia (Noronha, 1987), e levando-se em conta filmes remanescentes, estavam mais próximos do gênero *film d'art*, tão frequente e caro aos italianos e franceses nos anos 1910<sup>6</sup>. Segundo Maria Rita Galvão, alguns desses filmes produzidos durante a Primeira Guerra eram patrióticos e de afirmação nacional, realizados por imigrantes como Vittorio Capellaro, que buscavam reconhecimento e apreço entre os letrados e as elites de maneira a firmar a existência e o lugar de um cinema brasileiro e de seus realizadores no país (Galvão, 1975).

O silêncio do cinema da República Velha corresponde à busca por uma origem nova, representada pelo índio do romantismo, espécie de âncora identitária que os primeiros imigrantes-cineastas lançavam a uma nação ainda em busca de saber quem era ela.

Entre 1910 e 1930, entretanto, há filmes *naturais* como *Os sertões de Mato Grosso* (1912-1913) do Major Thomaz Reis, *Nos sertões do Avanhandava* (1924) da Omnia-Independência Film de Menotti e Luiz Del Picchia ou *Os sertões do Ceará* (1935) que se referem aos sertões no seu sentido etimológico original, como uma região despovoada, bravia, interior e em geral habitada por índios. Esses filmes faziam parte dos documentários de *berço esplêndido*, conforme a caracterização de Paulo Emílio, e seu atrativo consistia, justamente, em trazer para o cinema os *mistérios* e belezas da natureza brasileira. Adentrar o sertão em meio às feras era também o que dignificava o pouco reconhecido esforço de produção cinematográfica nacional conforme se pode ver n'O Estado de S. Paulo:

Animais apanhados de grandes distâncias com teleobjetivas (19/01/1924). (...)

Um filme nacional, com assunto puramente nacional, dirigido por uma empresa paulista e desempenhado magistralmente pela brava gente paulista dos imensos e fertilíssimos sertões do Avanhandava (08/04/1924).

As indescritíveis peripécias de uma caçada pródiga, em que a audácia do paulista sertanejo se emparelha com o arrojo dos operadores da nóvel e futura empresa cinematográfica paulista (09/04/1924) (Filmografia brasileira).

Adentrar o sertão é tarefa de intrépidos como o então Coronel Rondon que em meio a majestosas quedas d'água e índios bravios instala as linhas telegráficas responsáveis pela efetiva conformação e o conflituado controle das fronteiras nacionais. Com *Os sertões de Mato Grosso*, o cinema realizado pelo exército tingido de ufanismo e aventura a sua missão “civilizadora” no território e na transformação do índio em trabalhador, com filmes que faziam grande sucesso, chegando até mesmo ao Carnegie Hall em Nova York (Maciel, 1998):

(...) apanhado por ocasião dos estudos e assentamentos das linhas telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas pelo ilustre e intrépido patriota Coronel Rondon e seus dignos auxiliares. (...) Sensacional revelação de esforço e tenacidade de nossa raça. As imensas e desconhecidas selvas rasgadas pela linha telegráfica (Filmografia brasileira).

Filmes desvendavam o interior para as populações das cidades, reverberando a partição histórica do território a que alude Euclides.

A primeira menção ao texto de *Os sertões* consiste numa proposta de adaptação a ser realizada por Olímpio Guilherme – brasileiro selecionado num concurso promovido pela Fox no Rio de Janeiro, em 1928, para atuar nas versões de filmes sonoros latinos em Hollywood. Não tendo sido por lá aproveitado para muita coisa além de algumas pontas, aparece em 1930 em *Cinearte* (23/04/1930) – revista que militava pela existência de um cinema brasileiro –, propondo a adaptação do grande texto. Aqui é nítido o apelo a *Os sertões* como forma de reconhecimento e enobrecimento da atividade cinematográfica por parte desse ator/realizador relegado ao ostracismo em Hollywood e em busca do resgate através do grande esforço que representaria a adaptação de *Os sertões*. Assim como sua carreira nos EUA, no entanto, também esse filme não vingou.

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

Nesse momento, representantes da elite intelectual e do Estado se voltam para o cinema agora devidamente domado para os fins educativos e erigem em *Euclides da Cunha-1866-1909* um herói sábio e sacrificado, como convinha à construção da grande gesta nacional que então se elaborava. Como complemento, exalta-se a figura do sertanejo deixando de lado o misticismo de Antonio Conselheiro e as marcas do atraso.

Vejam os mais de perto essa operação. O INCE surgiu em 1936 no governo Vargas, quando se procurou, como havia ocorrido na Itália ou na Alemanha, produzir documentários didáticos usando as possibilidades do cinema para o fim “nobre” da educação conforme era vista pelos regimes autoritários de então. A criação do

INCE deve muito a Edgard Roquette Pinto, que vai dirigi-lo até 1947. O esforço de implantação do cinema educativo por esse positivista (e euclidiano), bem como a realização e divulgação em todo país de seus filmes seria uma das formas mais eficazes e, ele acreditava, rápidas de transformar o Brasil, o seu atraso, suas carências, conforme o chamado do escritor em sua obra (Sá e Lima, 2008; Schvarzman, 2004). Sacrificados também, é bom lembrar, eram os heróis que se erigiam no Estado Novo.

*Euclides da Cunha*<sup>7</sup> constrói uma biografia exemplar que ressalta os sacrifícios do escritor que se devota à grandeza da nação. Destaca o papel fundamental do livro na cultura brasileira e por fim encena a intrepidez do homem brasileiro representada pelo sertanejo. É um filme que teve um nível de produção bastante apurado: existem até mesmo imagens de Monte Santo, o que não era habitual nas produções do INCE que, pelo orçamento apertado, limitava os deslocamentos para filmagens. Aqui, ao contrário, observam-se tomadas da cidade com a mesma praça, o casario e o caramanchão explorado por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* 20 anos depois<sup>8</sup>.

Em março de 1944, durante a elaboração do filme, Francisco Venâncio Filho, professor de física do Colégio Pedro II, e responsável pela elaboração do roteiro junto com Humberto Mauro, participou de uma das Palestras Radiofônicas<sup>9</sup> que eram proferidas semanalmente por Humberto Mauro na Rádio Ministério da Educação para divulgar o trabalho do INCE<sup>10</sup>. Ele chamou a atenção para as filmagens em São José do Rio Pardo e outros locais caros a Euclides, forma inédita de dar a conhecer aos brasileiros a obra do escritor e o culto monumental em torno dele. Mauro explicou o caráter do filme que evocava a obra do “mais brasileiro dos escritores brasileiros”. Como *Os sertões* “há de ser sempre um livro para as camadas cultas” o filme foi realizado para que o “povo pudesse conhecê-lo”. Segundo o diretor, Euclides “apresentou ao mundo, vigorosamente, a terra e a gente do interior do Brasil”. Por isso pôde dizer Roquette-Pinto que “ele revelou ao Brasil as forças secretas da sua própria existência”<sup>11</sup>.

De que forma Mauro figurou na imagem essas “forças secretas”?

A introdução biográfica com narração em *off* se detém em Santa Rita do Rio Negro, lugar de origem do escritor, em São José do Rio Pardo, e na ponte cujas obras fiscalizou enquanto vivia na cabana tosca, transformada em monumento que procura conter e concretizar em seu interior a manifestação do gênio e a inscrição excepcional do livro lá escrito. As condições penosas, a rusticidade e pobreza do lugar agregam ao filme a ideia do calvário do gênio sacrificado, onde narrador e narração se igualam na descrição da grandeza do sofrimento e do legado. Um mapa da Bahia, tomadas em Monte Santo e fotos de Antônio Conselheiro morto dão conta da história de Canudos.

Na segunda parte do filme começa a encenação da obra: da imagem de um livro aberto, em primeiro plano, irrompe em meio às palavras do texto impresso o

sertanejo como um vaqueiro audaz, que monta a cavalo, laça bois, conduz gado em meio à terra árida. Humberto Mauro utiliza-se de imagens produzidas por Silvino Santos em *No país das Amazonas* (1921). Portanto utiliza-se de um cenário geográfico e humano muito distinto d' *Os sertões*, mas que pela qualidade do efeito forjado por Mauro, serve muito bem aos seus fins. E "O sertanejo é antes de tudo um forte" tem uma tradução imagética literal: o sertanejo é forte. O quadro *Retirantes*, de Cândido Portinari, pintado no mesmo ano (1944), serve como ilustração da situação penosa dos sertanejos durante as secas e explica Canudos. Portinari é outro dos ícones consagrados daquele período e sua utilização agrega ao filme a importância do pintor social respeitado (Fabris, 1990) e o caráter de urgência que *Os sertões* invocam. Entretanto, como já se disse, Portinari é sentimental e seu tratamento expressionista de deformação dos personagens, no caso os retirantes e da seca, apesar da preocupação social, invoca antes a piedade do que a urgência, como observa o crítico Rodrigo Naves:

A questão é que, por suas soluções pictóricas (gda), o trabalho de Portinari tende a nos devolver sempre a um âmbito estritamente pessoal, em que confirmamos de modo reiterado nossas crenças e opiniões e mantemos uma intimidade imune aos desafios daquilo que é novo e imprevisto. E aí os sentimentos tendem ao sentimentalismo (Naves, 2007:442).

Nas imagens de Mauro, em nenhum momento as bordas do livro desaparecem do enquadramento, como a impedir que o filme se sobreponha ao livro e como se aquelas imagens tivessem sido criadas pelo escritor. A épica de Mauro leva de roldão a biografia soturna. O que conta é o sertanejo: sua destreza, vigor e resistência enunciados nas palavras persistentes do livro e no quadro cinematográfico que mais uma vez as perpetua. Conforme o seu momento histórico, Mauro não ilustrou apenas a parte que se considera a mais importante do livro, a que fala do *Homem*, mas erigiu *Euclides da Cunha*, na imagem, nas citações iconográficas, no uso da música de Villa Lobos como um monumento nacional: o filme espelha o caráter solene e excepcional das biografias de escritores tratados pelo INCE: verdadeiros heróis – entes sagrados – a força, esteio da nação durante o Estado Novo.

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

(...) meia dúzia de apanhados da capital (Salvador). Um horrível apanhado da feira de gados em Feira de Santana. Um canavial. (...) Lampião ataca um rancho qualquer. (...) Outra cena Lampião cerca uma fazenda. O coronel e a filha estão na sala de visitas. O coronel protesta. Assassinam-no pelas costas. Lampião entra para um quarto. Vem lambendo os beiços... (Cinearte, 16/04/1930).

É bom lembrar que as imagens tomadas por Benjamin Abrahão em 1936, as únicas com o bando de Virgulino, jamais foram divulgadas como atualidades, conforme o projeto do cinegrafista, que teve o seu filme apreendido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda em 1937. O simples banimento das imagens de Benjamin Abrahão pelo Estado Novo fornece um indício claro da dificultosa relação Sul/Nordeste, Mar/Sertão nesse momento. O cangaço era o retorno do reprimido, os restos de Canudos que se recusavam a desaparecer. O governo central admitia o livro, o saber que dignificava o evento, mas não a imagem tosca, direta, do sertanejo convertido ao cangaço.

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

Nos anos 1950, o cangaceiro e os retirantes deixam o documentário e passam para a ficção com *O canto do mar* (1953), de Alberto Cavalcanti, que mescla a um melodrama familiar imagens das secas e de retirantes conforme a matriz iconográfica de Portinari em 1944, a mesma utilizada por Humberto Mauro. Aqui como em *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1954), a preocupação social que se esboçava em organizações políticas de esquerda, debates e revistas, passam para o cinema numa chave pitoresca e exótica, onde se mesclam o então grande cinema mexicano e o faroeste americano.

Já *O canto do mar* é construído de tal forma que os problemas e desencontros da trama deviam derivar necessariamente do meio para ressaltar a realidade sofrida, em que os problemas sociais do Nordeste são inseridos. A uma trama familiar de aprisionamento (Araujo, 2005), Cavalcanti parece querer juntar a fórceps, pelo viés da fatalidade, personagens do litoral e retirantes caros à iconografia sulista sobre a

seca. O que sobressai, entretanto, é o melodrama, o que dá à seca e aos retirantes encenados um aspecto quase folclórico.

Desde *O cangaço*, premiado em Cannes e sucesso mundial, o filme de cangaço passa a ser um gênero de realização paulista, ou seja, caracterizava-se o sertão como lugar de violência, aventura e sexo. A paisagem parecia importar pouco, como se viu num grande sucesso do gênero, *A morte comanda o cangaço*, de 1961, de Carlos Coimbra. Sucessos que chamam a atenção de Glauber Rocha, que desde 1959 escrevia roteiros do que viria a ser *Deus e o diabo na terra do sol*, e que inicialmente centrava-se em Corisco, o companheiro de Lampião que escapou da morte.

## **Entre Os sertões e as preocupações sociais**

Nesses trajetos de constituição do sertão como espaço da representação do nacional no cinema, a menção a Euclides da Cunha e *Os sertões*, entretanto, não é habitual. Se existe, é a partir da tradição oral que se constitui em torno de Canudos e suas sequelas. Até mesmo *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, editado em 1956 e logo reconhecido, é mais presente nas representações cinematográficas. Vale observar que nem Glauber Rocha foi ao original de Euclides da Cunha.

Segundo Josette Monzani, que procedeu a uma análise baseada na crítica genética em seu *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol* (Monzani, 2006:34), estudando as nove versões do roteiro escritas entre 1959 e 1962, quando o filme começa a ser rodado Glauber estava interessado em Corisco e no cangaço em sua apropriação popular. Para isso, mune-se de documentação que vai de relatos do cordel a romances de José Lins do Rego (*Pedra bonita*, 1938 e *Cangaceiros*, 1953), Jorge Amado (*Seara vermelha*, 1946) e até mesmo *Grande sertão: veredas*, reportagens de jornal e livros sobre o cangaço, ou o contato com o major José Rufino, antigo caçador de cangaceiros. Monzani acredita que Canudos, no filme, vem antes do cordel e de uma tradição oral que vai se recompondo novamente em livros, romances ou reportagens sobre outros beatos descritos por outros livros (Monzani, 2005:29).

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

É importante lembrar ainda que o Cinema Novo vai à literatura em adaptações excepcionais como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969); que aqueles que o produzem são jovens com sólida formação cultural. O cinema não é



mais coisa de fatura popular, e a relação com a literatura regionalista dos anos 1930 torna-se privilegiada, como em *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1964), *São Bernardo*, de Leon Hirzman (1971), ou *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr. (1965). Será possível lembrar, ainda, filmes em que o retirante é visto já no Sul, para onde emigra, caso de *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues.

Em suas diversas vertentes, esses filmes expressam, efetivamente, um grande esforço de reconhecimento do Nordeste, bem como de valorização da cultura e dos problemas nacionais – um e outro não raro se recobrem. E não se tratava, neles, de reverenciar os grandes escritores ou músicos nordestinos, nem em ver o Nordeste como exótico cenário de uma luta bem tradicional entre homens bons e maus. Observava-se, sobretudo, o homem comum, o artesão, o autor anônimo que, no cordel, narrava uma história preservada dos cânones oficiais. E o Nordeste é a região brasileira mais carente, a mais necessitada. Ou era assim que vinha se erigindo desde o início do século XX, quando o Norte perde a sua influência política e econômica para o Sul, divisão do mapa, consagrada por Euclides da Cunha, que agrega a ele também o interior e o litoral<sup>12</sup>.

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

Pode-se observar também nos documentários da Caravana Farkas pelo interior do Nordeste, registrando práticas e modos de vida das populações como outra manifestação do desejo – nesse momento de mudanças políticas e restrição às liberdades democráticas – de voltar-se para o interior do Brasil como o lugar onde a cultura brasileira ainda se mantém, mas corre o risco de se perder devido às mudanças que se impunham sob peso da dominação política autoritária, do milagre econômico e do imperialismo internacional. São realizados, entre 1968 e 1970, 19 filmes de diretores (Lucas, 2005) como Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno. A ideia de sua produção, que surge com a demanda desses conteúdos para escolas, é interrompida pela edição do AI-5, que impede sua exibição. Aqui os sertanejos começam a ter sua própria voz, ainda que, em muitos dos filmes, como coadjuvantes da voz de autoridade do cineasta que os enquadra segundo suas próprias concepções<sup>13</sup>.

Ainda nos anos 1970 com as práticas de financiamento e incremento à exibição de filmes brasileiros, a Embrafilme sob a influência de políticas ditadas pelo MEC do então coronel Jarbas Passarinho incentiva o uso da literatura e da história em enredos que recebiam seu financiamento. Ainda que a prática tenha dado lugar a significativas adaptações como *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade,

ou ainda *São Bernardo* (1971), que se valem da literatura ao mesmo tempo em que servem-se dela para questionar o regime e a sociedade, entre 1977 e 1979 encontramos pelo menos três títulos que se referem diretamente a *Os sertões*.

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

(...) sofreu censura de algumas cenas consideradas violentas, como a morte detalhada de alguns jagunços durante a guerra, o fuzilamento dos quatro últimos sobreviventes do arraial por nada menos que cinco mil soldados e a decapitação do cadáver de Antonio Conselheiro (Jornal do Brasil 17/4/1977).

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

Na mesma chave parece estar *Canudos* realizado em 1978 por Ipojuca Pontes e Teresa Rachel. Na falta do filme, a sinopse mostra um resumo dos acontecimentos de Canudos. O filme foi indicado pela Comissão de Filmes Para Festivais Internacionais da Embrafilme para representar o Brasil no Festival de Cannes e no de San Sebastian.

Com a abertura política nos anos 1980, não só os saberes, mas sobretudo as lutas sociais dos sertanejos, não só em Canudos, mas também nos anos 1960 volta à cena quando Eduardo Coutinho retorna à cidade onde, em 1964, rodava um filme sobre as Ligas Camponesas e precisou abandonar os trabalhos precipitadamente, em seguida ao golpe de Estado. Agora, Coutinho voltava ao mesmo lugar, para saber o que se tinha passado no tempo em que as câmeras não puderam funcionar e o seu filme fora apreendido pela polícia.

Nesse momento, talvez se possa dizer, pela primeira vez que as imagens do sertão voltam-se sobre si mesmas. Já não são produções exteriores ao local, que acontecem de fora para dentro, realizadas seja por pessoas da cidade, seja por intelectuais (em geral são ambas as coisas), a respeito das pessoas do lugar. *Cabra marcado para morrer* (1984), com efeito, funciona como um espelho: já não é a face do sertão que o cinema mostra primordialmente, mas a sua própria face. O hiato de 20 anos revela, mais do que tudo, o enorme abismo entre o mundo “que sabe” e tem o Sul, e aquele desprovido de saber. Um mundo que ficara à margem mesmo do progresso urbano que o país conhecera nos primeiros anos dos governos militares. O sertão voltara a inexistir. Ou voltava a existir pela negativa.

Mas, o que o filme assinala é uma mudança de paradigma. O sertão passa a ter voz própria. Ao mencionar essa voz própria, é claro que expresso a partir de um ponto de vista exclusivamente “sulista”, uma visão hegemônica que até a bem pouco tempo tem formatado a história e historiografia do cinema brasileiro, pois é a partir do Sudeste que essa história tem sido escrita e veiculada e é desse ponto de vista, e do ponto de vista da recepção e da recepção crítica no Sudeste que se consagraram diferentes filmes e movimentos artísticos e culturais. Isso se deve a fatores não distintos daqueles que formataram o Nordeste como a região desprovida, o negativo do Sudeste. Algo que o furor destrutivo sobre Canudos em 1896 e a análise d’ *Os sertões* em 1902 já sinalizava em todas as suas múltiplas contradições. Felizmente isso está mudando, e se Glauber Rocha não surge do nada na Bahia no final dos anos 1950 (Carvalho, 2003), se temos significativas produções em Super Oito na Bahia e em Pernambuco nos anos 1970-1980 cujas temáticas em tudo se afastam das preocupações com os problemas do “nordeste” (Holanda, 2008), o cinema pernambucano que vai ressurgir com a Retomada nos anos 1990 parece ser um importante indicador de que as dicotomias fundadoras apontadas n’ *Os sertões* estão em transformação.

## **O sertão como viagem**

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

Mas esse drama já não se limita a esse cenário, o “extracampo” do sertão hoje é vasto. É a favela, a periferia das grandes cidades onde vivem as jovens que se tornam prostitutas, os meninos do tráfico, como tão bem trabalhou e reuniu Jorge Furtado em sua *Matadeira*<sup>14</sup> (1994) quando, fez um filme de encomenda para uma TV alemã explicando o que foi Canudos e o seu significado até hoje no Brasil<sup>15</sup>.

Assim, nota-se que o sertão mudou, expandiu-se. A sua natureza persiste, mas passa a habitar e a significar outros espaços. E os filmes pernambucanos enunciam isso, pois são marcados antes de tudo pela busca, busca de um país, busca do que é

em essência esse Nordeste que vai deixando de ser uma caracterização, uma mancha indistinta de vários estados para fazer aparecer as diferenças e as identidades. O gênero recorrente é o filme de viagem, o *road movie*, de matriz americana, marcada pelo deslocamento e errância dos personagens. A viagem não é só um caminho a seguir, mas um ambiente de descoberta para os personagens e de experimentação para os realizadores. Ele se estabelece não só como metáfora para estrada, mas como um movimento de fuga, escapatória, fluxo, troca e os filmes se servirão muito bem dessas possibilidades múltiplas que terminam por erodir visões e abordagens formais e temáticas consagradas.

*Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira (1997), narra através dos itinerários de Benjamin Abrahão, o projeto e as filmagens de Lampião e seu grupo, suas expectativas e fracassos que acompanham a própria história do país e suas transformações com o golpe do Estado Novo em 1937. Falam significativamente de Lampião e de sua imagem aqui resgatada – como construção imaginária e no uso das preciosas imagens de arquivo, e ainda do seu papel provável na direção do próprio filme. Falam ainda do cinema possível de se praticar no Brasil então e das suas expectativas abortadas. Mas certamente o que mais impacto causou no filme foi não só que o emissor não vinha do Sudeste, mas, sobretudo a sua representação: o arrojo nas filmagens, o verde de forte contraste com a aridez costumeira, o *mangue beat* ao invés dos sons habituais associados à cultura nordestina, sendo aqui *nordestino* outro conceito genérico que começava a fazer água.

Escapando das dicotomias habituais entre essa região tida como mais atrasada, cruenta ou carente de civilização, *Cinema, urubu e aspirinas* de Marcelo Gomes de 2005, desmancha as polarizações ao unir pela amizade no período da Segunda Guerra um alemão e um nordestino. O filme focado na itinerância do distribuidor de aspirina pelo sertão, utilizando-se do cinema como chamariz, contrapõe o carisma das máquinas como o caminhão ou o próprio cinema – que funciona aqui também como um importante personagem da trama – ao suposto atraso das populações que encontra em seu caminho, constrói-se, ao invés disso, uma narrativa sobre a amizade, a partilha, a cumplicidade entre esses dois mundos representados por cada um dos personagens que poderiam, ao contrário, estar afastados ou subjugados. O outro e o mesmo (o brasileiro, o “nordestino”) se constroem de formas distintas. A busca, a itinerância é de ambos assim como os encontros, as mudanças, a partilha na dor. É outro olhar que se lança sobre o mundo.

*O céu de Suely* de Karim Aïnouz (2006) é também elucidativo de idas e voltas, agora de uma personagem do Nordeste vivendo no Sul em seu retorno à cidade de origem em que, sem encontrar possibilidade de se fixar, depois do leilão frustrado do próprio corpo, condena-se ainda a nova busca e itinerância. Em *Árido movie* de Lírio Ferreira (2006) o percurso se repete, agora com um final se não feliz, possível. Afastado de suas origens no Nordeste, publicitário que vive em São Paulo chamado

para ali voltar no enterro do pai assassinado, não cumpre o papel vingador que se esperava dele naquele lugar. Interrompe as práticas tradicionais. Volta à sua vida no Sul.

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

Esse filme parece sintetizar uma nova e importantíssima mudança e percepção: o chamado às elites contido n' *Os sertões*, as condições do meio ambiente, as secas, o misticismo, o caritativismo e a culpabilidade do Sul, a urgência da Estética da Fome que reverbera Euclides, tudo passa ao largo pela constatação da própria pobreza interna, da falta de recursos para aproveitar o novo. A pobreza não é só uma condição material – que vem sendo em alguma medida minorada – e é essa pobreza essencial da consciência, da educação, é isso que condena ao atraso e que o filme enfoca sem buscar ou responsabilizar ninguém em especial ou diretamente.

O sertão é hoje uma condição.

Sheila Schwarzman

Professora da Universidade Anhembi Morumbi.

sheilas@uol.com.br

## Notas

1. Uma versão preliminar desse texto foi apresentado no debate “O Sertão na Cultura Brasileira: literatura, cinema e artes plásticas” no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP em 2010.
2. Filmografia Brasileira [www.cinematicabrasileira.org.br/base](http://www.cinematicabrasileira.org.br/base)
3. Cinearte (1926-1942) <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>
4. Filmografia Brasileira [www.cinematicabrasileira.org.br/base](http://www.cinematicabrasileira.org.br/base)
5. Baseiam-se em *O Guarani* (1857) de José de Alencar, mas no caso de cantantes, também à ópera de Carlos Gomes de 1870. *Iracema* é de 1875. Vittorio Capellaro é o autor de *O Guarani* de 1916 e 1926 e *Iracema* de 1917.

6. Em cineastas como Albert Capellani ou Carlo Campogalliani.
7. *Euclides da Cunha - 1866-1909*. 35 mm, 395m., BP, colaboração do Itamaray e do Grêmio Euclides da Cunha. Cf. Souza, Carlos Roberto – Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 44
8. O filme pode ser visto no Banco de Conteúdos Culturais <http://www.bcc.org.br/filme/010745>
9. Programa Figura e Gestos A Cena Muda v.23, n.13, 1944 28/3/1944.
10. As 48 palestras foram ao ar entre 2 de agosto de 1943 e 2 de setembro 1944. Transcrição de Carlos Roberto de Souza. Cinemateca Brasileira.
11. Figuras e Gestos, Palestras radiofônicas na PRA-2, Rádio Ministério da Educação, Rio de Janeiro. Palestra 46, 19-8-44.
12. Sobre isso ver Albuquerque, 1999.
13. Penso na Voz Sociológica, noção de Jean Claude Bernardet para definir o uso contraditório da voz *off* no documentário direto no Brasil. BERNARDET, Jean – Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
14. Adaptação focada sobre um canhão. Apesar do seu interesse, não pudemos incluí-lo no presente texto.
15. Há ainda a ilustração histórica de Sérgio Rezende, *Guerra de Canudos* de 1997. Mas ela interessa menos por Euclides da Cunha e mais pelos mecanismos de incentivo fiscal às empresas que marcaram o primeiro momento da Retomada, mas isso é uma outra história que fica para uma outra vez, mas que é tremendamente elucidativa dos caminhos e apelos ao sertão e a *Os sertões*.

### **Referências bibliográficas**

- ALBUQUERQUE JR, Durval M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife/São Paulo: Massangana/Cortez, 1999.
- BERNARDET, Lucila. Cangaço – O nordeste no Cinema Brasileiro. In: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). Brasília: Avathar. 2005. Texto original de 1966.
- CARVALHO, Maria do Socorro. *A nova onda baiana*. Salvador: Edufba, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel. 2002.
- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Ática, 2009.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari pintor social*. São Paulo, 1990.
- GALVÃO, Maria Rita. O cinema silencioso brasileiro. In: *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- LIMA, Nísia Trindade. *O Brasil como sertão*. In: SCHWARCZ, Lília e BOTELHO, André. *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

- LIMA, Nísia Trindade e SÁ, Dominichi Miranda (Orgs.). *Antropologia brasileira. Ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto*. Belo Horizonte: UFMG, Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.
- LUCAS, Meize. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2005.
- MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio*. São Paulo: Educ, 1998.
- MONZANI, Josette. *Gênese de "Deus e o diabo na terra do sol"*. São Paulo: Annablume, 2006.
- NAVES, Rodrigo. Portinari: a fera e o belo. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- NORONHA, Jurandy. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Brasil-América, Kinart e Embrafilme, 1987.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Edunesp, 2004.
- SOUZA, Carlos Roberto. *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.
- SOUZA, José Inácio Melo Souza. *Imagens do passado*. São Paulo: SENAC, 2004.
- XAVIER, ISMAIL. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.

### **Resumo**

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

### **Palavras-chave**

*Os sertões*; Representações cinematográficas; Invenções do Brasil; Sertão em transformação.

### **Abstract**

This paper investigates the representations, the uses, adaptations of *Os sertões* by Euclides da Cunha in Brazilian cinema as well as the recurrent theme of the interior, its cultural paths, and the transformations in their meanings.

### **Keywords**

*Os sertões*; Cinematic representations; Inventions of Brazil; Transformation of the sertão.