



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**HEVERTON DA SILVA GUEDES**

**HISTÓRIA DE TRÊS SERTÕES**

**Recife**

**2025**

**HEVERTON DA SILVA GUEDES**

**HISTÓRIA DE TRÊS SERTÕES**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Cinema.

Orientador: José Afonso da Silva Júnior.

**Recife**

**2025**

## FICHA CATALOGRÁFICA

HEVERTON DA SILVA GUEDES

HISTÓRIA DE TRÊS SERTÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre e aprovada pela seguinte banca examinadora.

Aprovada em:

---

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior (orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Prof. Dr. Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AXÉ EXU!



Fonte: *O Céu de Suely*,  
Karim Aïnouz,  
2006.

## **AGRADECIMENTOS**

Às minhas mães,  
Neide, Neves, Zeta,  
chão certo de tão fértil,  
onde nada sabe a seca,  
onde toda água se deita:  
quando tomo solo e colo.

## RESUMO

A presente pesquisa investiga a construção de sertão no cinema brasileiro contemporâneo. Partindo do pressuposto de que esse cinema constrói uma paisagem sertaneja em diálogo com o largo imaginário consolidado sobre o tema, pensamos fissuras e rupturas nas formas de dizer e ver os sertões, propondo uma história em três atos: corpo, tempo e espaço. No primeiro deles, discutimos uma dimensão temporal, buscando certo sertão arcaico e assentado no passado; no segundo, nos detemos no aspecto espacial, problematizando um mundo visto e dito sempre árido; e no último, destacamos o corporal, para sentir sujeitos sertanejos em desajuste com seu meio. Aí e assim, neste encontro de três, ancoramos nossa percepção de sertão: uma paisagem em movimento.

**Palavras-chave:** Cinema; Contemporâneo; Sertão; Paisagem.

## **ABSTRACT**

The present research investigates the construction of the northeastern hinterlands in contemporary Brazilian cinema. Assuming that this cinema builds a landscape in dialogue with the broad imagery established on the subject, we explore fissures and ruptures in the ways of depicting and perceiving the hinterlands, proposing a story in three acts: body, time, and space. In the first act, we discuss a temporal dimension, seeking an archaic world rooted in the past; in the second, we focus on the spatial aspect, problematizing a world always seen and described as arid; and in the last, we highlight the corporeal aspect, to feel subjects out of sync with their environment. Thus, in this encounter of three, we anchor our perception of the hinterlands: a motion landscape.

**Keywords:** Cinema; Contemporary; Northeastern Hinterlands; Landscape.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	8
1.1 A PAISAGEM .....	8
1.1.1 Ir e Vir .....	8
1.1.2 Perspectiva e Repertório .....	9
1.1.3 Móvel e Imóvel .....	15
1.1.4 Visível e Dizível .....	24
<b>2. O SERTÃO PELO TEMPO</b> .....	28
2.1 A PEDRA .....	28
2.1.1 Pensar a Pedra .....	28
2.1.2 Olhar a Origem .....	31
2.1.3 Uma Imagem-Pedra .....	33
2.1.4 Ecos do Arcaico .....	37
2.2 A CASA .....	40
2.2.1 Voltar para Casa .....	40
2.2.2 Morada e Memória .....	44
2.2.3 Uma Memória Movediça .....	50
<b>3. O SERTÃO ENQUANTO ESPAÇO</b> .....	52
3.1 O DESERTO .....	52
3.1.1 De Três Desertos .....	52
3.1.2 Sobre Dois Sertões .....	55
3.1.3 Um Deserto Incomoda .....	59
3.2 O VERDE .....	62
3.2.1 Esverdear a Paisagem .....	62
3.2.2 Esperançar a Gente .....	66
3.2.3 Territorializar a Imagem .....	70
<b>4. O SERTÃO COMO CORPO</b> .....	72
4.1 A LUTA .....	72
4.1.1 Contra a Paisagem .....	72
4.1.2 Propor o Corpo .....	74
4.1.3 Lugar mais Longe .....	77
4.2 A FESTA .....	84
4.2.1 Do que Canta .....	84
4.2.2 Do que Dança .....	88
4.2.3 Do que Lembra .....	95
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	96
5.1 A PASSAGEM .....	96
5.1.1 Tece o Texto .....	96
5.1.2 Amplia a Paisagem .....	98
5.1.3 Orienta o Sertão .....	102
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	106
<b>APÊNDICES</b> .....	112

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 A PAISAGEM

#### 1.1.1 Ir e Vir

*Teus "zói" a flor da paisagem  
Serenos fim da viagem  
Flor da paisagem - Amelinha*

Difícil dizer onde começa este texto, ou, melhor dizendo, de onde ele veio. Desconfio, no entanto, que ele não toma partida em um ponto isolado, pelo contrário, me parece que ele vem mesmo é sendo gestado ao longo das minhas andanças tantas, entre mares e sertões, por isso, me permitam esta introdução mais pessoal. Nascido no sertão pernambucano, numa cidade chamada São José do Egito, no Vale do Pajeú, fui mais um a seguir aquele movimento contínuo: do Interior à Capital; vim para estudar, já fazem alguns anos e, desde então, me pego sempre nesse mesmo movimento: de lá para cá.

Mas, mesmo assim, apesar dos tantos anos, o ir e vir continua ainda a me atravessar. “Com o tempo, a gente se acostuma”, costumamos pensar. Não. Eu ainda me acho perdido entre as distâncias. Eu ainda demoro a me assentar. Eu ainda não me adaptei às partidas tristes e às chegadas demoradas, às mãos estendidas e aos olhos encharcados... não, como posso? Vocês não sabem do vazio que se espalha pela casa de vovó à véspera de toda ida, do silêncio que não cabe na mala...

Vai ver por isso, sertão me parece tudo menos coisa parada: ele que me aparece mais, e mesmo, no ir e vir, de lá pra cá... pela janela do carro, na beira da estrada, no vazio da mala... pondo ausente (pelo movimento) tudo quanto foi de longe gente...

Desculpem certo sentimentalismo, ele já se encerra. Não é essa a minha intenção, ele só serve para introduzir este arrebatamento que tomo como mote e que consiste, de certa maneira, do fim ao começo, como nervo deste texto.

É que este texto, partindo de um motivo íntimo e de uma experiência pessoal, investiga a (re)elaboração de sertões no cinema contemporâneo. Minha percepção: o sertão continua presente e potente na cinematografia brasileira, orientado e organizado em pleno movimento... por isso, esse começo: de deslocamento... É que são muitos os sertões se movendo à nossa vista, por isso, nosso olhar pede um se aproximar igualmente abrangente, e movente, como parece poder oferecer nossa chave: a paisagem. É que ela também implica mobilidade, também é enorme, é bem verdade; me permitam, portanto, partir daí.

### 1.1.2 Perspectiva e Repertório

No pingo do meio-dia, no deserto, no século XIX. Um fotógrafo viajante acha melhor parar um pouco para descansar. Um descanso rápido, só o suficiente para recarregar as energias, consumidas pelo deserto, em pleno sol do meio-dia, e conseguir subir até o topo de uma das tantas dunas de areia por ali. Uma vez no alto, ele arma seu equipamento fotográfico e, com ele, prepara a paisagem (figura 01): vemos as dunas, as suas pegadas na areia, que o vento ainda não levara e, mais ao lado direito do quadro, sua charrete e laboratório ambulante.

Imagem 01: Preparar a paisagem



Fonte: Timothy O' Sullivan, 1867.

É assim, com esse episódio banal e literário (que tomamos de empréstimo, por assim dizer), com o que Lisovsky (2011) nos leva a um olhar a paisagem. É através deste mote que ele começa seu texto, interessado em entender como a emergência da fotografia moderna opera um regime de apagamento dos rastros humanos na paisagem, rastros como este relatado: o do fotógrafo Timothy O' Sullivan, durante uma expedição pelo deserto de Carson, Nevada, 1867. É aí que ele identifica, de modo certo, um nervo incontornável em qualquer discussão, boa ou não, sobre o tema: a perspectiva.

Sim, descrevendo esse simples caso, Lissovsky consegue ilustrar e sintetizar um elemento central e corrente no largo campo, de tantas áreas, dos estudos de paisagem. É como se, antes de qualquer coisa, de qualquer elucubração teórica, fosse mais importante nos situar *sensivelmente* dentro do tema, fosse necessário nos fazer acompanhar um homem viajando pelo deserto e, mesmo assim, preocupado em procurar o melhor lugar para fixar seu tripé, para poder registrar, da melhor maneira, o imenso mundo à sua volta.

Nas palavras dele:

A fotografia oitocentista de meados do século, antes da emergência do pictorialismo e do instantâneo, aposta todas as suas fichas no “enquadramento”. Mesmo os valores composicionais, estritamente falando, estão subordinados ao movimento amplo de “seleção” do fotografável (Lissovsky, 2011, p. 282).

Ou seja, temos neste exemplo miúdo um mundo maior, regido pelo “enquadramento” e pelo posicionamento, pela perspectiva e pela “seleção”. É esse mundo que buscaremos adentrar a partir daqui. E para isso, Lissovsky nos oferece não só uma boa base, ainda que ancorada na areia, como uma boa pista a ser seguida, ainda que essa ameace sumir por sob o ir e vir do vento... mesmo assim, atentemos.

Pensar a paisagem é como um ato fotográfico: implica em uma organização do espaço, em linhas e traços, em recorte e quadro. É como ordenar o sensível através do visível (Ranciére, 2012). É como estar no meio de um deserto, cercado por sol e chão de todos os lados e, ainda assim, parar para pensar: qual a melhor forma de "capturar" tal lugar? Sim, a paisagem é como um lugar-de-olhar, lugar algum entre o que pretendemos mostrar e o que já estamos há tanto acostumamos a ver (Ingold, 2021): ela é, ao mesmo tempo, o tempo inteiro, parte perspectiva e parte repertório.

E são bem esses dois, perspectiva e repertório, os termos que nos servirão como norte para apreender a paisagem. Mas vamos por partes. Começemos pelo começo. Como já adiantamos, em nosso diálogo largo com o caso narrado por Lissovsky, o primeiro termo que retém nossa atenção é o de perspectiva. E não é à toa. Termo enorme esse. Para se ter uma ideia, há quem defenda (Cauquelin, 2007; Maderuelo, 2005) que ele não apenas “organiza” a paisagem como a inaugura, inclusive, do ponto de vista histórico.

Em que pese a pluralidade de abordagens e áreas que os estudos sobre paisagem nos trazem, quando falamos de origem alguma para ela, há alguns consensos que convém comentar brevemente. O primeiro deles é justamente aquele que vai situar o surgimento do que hoje compreendemos como paisagem no período e, sobretudo, no *espírito* renascentista.

Digo "sobretudo" porque esses estudos ao reivindicarem tal marco histórico, se não como uma gênese inteira, pelo menos, como um importante predecessor, parecem, de maneira geral, mais interessados em sublinhar um posicionamento sobre o mundo do que o método que o possibilitou.

O posicionamento é o de um homem tão consciente diante do mundo que consegue, enfim, se afastar dele, reorganizando-o, elaborando-o a partir de seus próprios desígnios. Enquanto o método, por sua vez, é justamente a técnica artística mais celebrada da pintura renascentista: a perspectiva, atributo do desenho geométrico que permite insinuar com dois planos a existência de um terceiro, “criando assim uma forte ilusão de volume, um espaço virtual” (Guimarães, 2016, p. 41). Mas, bem mais do que revolucionar a história da arte rompendo com aquela realidade plana e chapada que então predominava, o surgimento da perspectiva marca um novo modo de olhar e ordenar o mundo, mais distanciado ou, se preferirem, antropocentrado.

Daí, um significativo segundo consenso: aquele que coloca a paisagem como algo genuinamente moderno, no sentido histórico do termo, sobretudo, se aceitarmos o Renascimento como germe desse período (e espírito). Tamanho é esse consenso. Tanto que temos importantes trabalhos (Cauquelin, 2007; Maderuelo, 2005) dedicados, em boa parte, a explicar por que não devemos dizer que os períodos históricos antecessores, em especial, a Antiguidade Clássica e a Idade Média, possuíam uma "cultura paisagística". Não. Para eles, tal cultura, tão cara à Modernidade e à Contemporaneidade, só seria possível com o advento da perspectiva. Para Cauquelin, por exemplo:

Parece bem pouco verossímil que uma simples técnica – é verdade que longamente regulada – possa transformar a visão global que temos das coisas: a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias das proporções, da simetria. Mas é preciso render-nos à evidência: o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV (Cauquelin, 2007, p. 38).

A perspectiva permitiu, portanto, um tanto ao olho ocidental: com ela, a representação pictórica se liberta do lugar narrativo ou decorativo, “seu posto por excelência na Grécia Antiga, em Roma e ainda em Bizâncio” (Sebastião, 2021, p. 503) para assumir, pouco a pouco, o centro do quadro; em outras palavras: se pôde *perceber* a paisagem. Permitiu, ademais, ordenar o mundo, com uma ênfase na espacialidade e uma possibilidade de “apreensão” do real até então jamais vistas. Permitiu, ainda, um distanciamento desse mesmo mundo, por mais complexo e, até mesmo, contraditório que isso possa parecer.

Todavia, foi bem esse poder de apreensão, ou, melhor, simulação do natural que permitiu ao Ocidente se descolar da natureza. E eis aí outro sério consenso (complexo e contraditório): paisagem não é natureza. Contraditório porque foi bem quando melhor soube apreender o mundo natural que o homem ocidental quis mais se marcar como apartado dele; complexo porque isso abre espaço para uma discussão sem fim sobre as implicações entre a realidade e a representação... o que não cabe revisar no breve âmbito deste texto. Cabe, no entanto, destacar certo aspecto inerente a esta relação que parece pertinente às pretensões desta dissertação: pensar a paisagem como instrumento de invasão e de dominação.

É que pouco demorou para o espírito moderno ser convertido em gesto predatório. Isso porque é aí, bem aí, na cisão entre homem e natureza, que reside o germe do gesto civilizatório (Pereira Leite, 2021), gesto este que encontrou na paisagem, ao mesmo tempo, alimento e instrumento. Para Pereira Leite (2021, p. 16), bem além de uma simples separação, esse olhar moderno significa mais um esvaziamento do “conteúdo religioso da natureza” que, uma vez esvaziada, pode ser de pronto invadida, preenchida por qualquer projeto predador de mundo que não tolere o seu vazio, que a oriente e a organize: rumo ao futuro e junto à “civilização”.

Assim, com o assumir do mundo colonial, a paisagem se torna uma bússola para o desconhecido e um mapa para o invadido; em ambos os casos, ela foi forma de pôr em ordem, norteando e mapeando, o mundo que se quis e que se fez. Pintura, arquitetura, cartografia, geografia... a paisagem invade, junto dos invasores europeus, distintas, mas, sob o domínio da perspectiva, nem tão distantes assim, áreas do conhecimento, fornecendo “pesados e eficientes instrumentos de controle político e religioso” (Pereira Leite, 2021, p. 18).

A perspectiva renascentista possibilita, portanto, um ordenar pelo olhar mais tarde largamente utilizado para moldar o mundo, Europa afora. Àquele homem afastado da natureza não só foi dado conhecê-la, mas “doméstica-lá”, quase que em um sentido oposto ao da Renascença, quando o mundo natural, ainda que já começasse a se afastar, servia de base para o que arte mais queria retratar. Com a colonização, por outro lado, é como se as paisagens imaginadas fossem superiores e, até mesmo, anteriores às terras a serem conquistadas, ou, pelo menos, o que se quis (e se fez) delas.

Aí, a ordenação da paisagem desponta como o instrumento de mapeamento de um mundo a ser conquistado, invadido e violentado, até se tornar um outro: mais próximo do que inventavam os invasores... Aí, “O homem não faz mais parte da natureza, ele a vê de fora, por suas imagens, e compete com ela criando uma outra realidade, onde ela, a natureza, fica do lado de fora” (Guimarães, 2016, p. 43).

Aí, a paisagem emerge no mundo menos como deslumbre e mais como embate, como instrumento de inscrição, como método de marcação, orientando e ordenando o real e o natural, o que acontece até hoje:

As paisagens desses nossos lugares de vida seguem, entretanto, sendo instrumentos civilizatórios a nosso dispor. Porque não são imitações da natureza, mas acréscimos humanos à natureza, cumulativos, feitos por meio da arte e da técnica, e é a liberdade insinuada nesse processo de elaboração, nessa narração, que nos impele, nos diversos lugares do mundo, a desvendar universos desconhecidos e a dar materialidade aos sentidos latentes de sua temporalidade e temporaneidade. As paisagens permanecem, assim, como construções e concepções de mundo feitas não apenas para serem admiradas, mas para fazer ver aquilo que indicam: o sentido ou a perda de sentido das relações que se estabelecem entre a natureza, a sociedade e a arte (Pereira Leite, 2021, p. 22).

E isso, tudo isso, nos leva a um segundo termo de apreensão da paisagem: o repertório. Esse também é um consenso imenso. Por mais que nenhum dos autores que trabalhamos tragam esse termo nominalmente, vamos nos utilizar dele para sintetizar outro elemento que parece, para eles e para mim, indispensável e intrínseco a qualquer elaboração de paisagem. Trata-se de um aspecto vasto, que vem lembrar que toda paisagem é resultado do imaginário histórico-cultural que a concebe ou, em outras palavras, que nenhuma paisagem “surge do nada”.

Eis alguns exemplos: para Appadurai (1999, p. 312), paisagens são “interpretações profundamente perspectivadas, modeladas pelo posicionamento histórico linguístico e político”; para Maderuelo (2005, p. 38), elas são “um conceito inventado, ou, melhor, uma construção cultural”; para Ingold (2021, p. 120), elas são “o mundo como conhecido por aqueles que nele habitam, que nele ocupam seus lugares e percorrem os caminhos que lhes conectam”.

Percebem? Se a noção de perspectiva origina e ordena a paisagem, isso que chamamos de repertório seria certamente o que a sustenta. Mas, para melhor desenvolver tal ponto, permitam-me discutir com maior cuidado a noção de Ingold (2021). Ela é bastante pertinente. Como antropólogo, ele pensa uma paisagem pouco física e bastante temporal, menos fixa e mais perceptual. Em sua leitura, a paisagem aparece como acúmulo, de tempo, de testemunho, de gesto das gerações que, anos após anos, depositam nela seus mundos. Algo muito próximo do que entendemos como repertório.

Com repertório queremos dizer: que a paisagem consiste tanto no posicionamento que tomamos para olhar dado pedaço de espaço quanto na nossa percepção deste, percepção fundada naquilo muito que nos cerca: “natureza ou realidade, o que vemos, a forma de ver e também como significamos essa visão; ver os espaços, os lugares ou ambientes como paisagem diz coisas profundas sobre nossa cultura” (Guimarães, 2016, p. 40).

Com repertório pretendemos alertar: que a paisagem não é só a coisa-olhar mas também a sua “escola” (Maderuelo, 2005, p. 30), escola alicerçada naquilo muito de mundo que nos cerca...

Pensar a paisagem sem atentar para aquilo que a cerca pouco interessa porque a paisagem é como uma janela. Metáfora recorrente nos estudos do tema (Hans Belting, 2015), essa pressupõe uma interação entre o quadro e o mundo, entre o olho e o objeto, o dentro e o fora, mediados e moldados por essa mesma “brecha”:

Na medida em que o quadro torna explícito o olhar sobre o mundo, ele também indica implicitamente a posição do espectador. A oposição entre interior e exterior constitui propriamente uma lei fundamental da história da imagem ocidental. O mundo é um mundo a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela simbólica. É justamente sob esse pano de fundo que se desvela a significação cultural do conceito de perspectiva. (...) No motivo da janela apreendemos assim uma pedra angular da "história" do olhar ocidental: é diante da janela que se decide a relação com o mundo (Hans Belting, 2015, p. 116-117).

Pensar a paisagem é como olhar pela janela: implica em uma ordenação do espaço através dela, em linhas e retas, em quadro e tela. É como arranjar o visível através de um artifício (Cauquelin, 2007). Sim, a paisagem, como uma janela, também entrelaça lugar e olhar, lugar algum entre a distância da composição e a expectativa da totalidade (Sebastião, 2021). Ela também é, como todo ato fotográfico, parte perspectiva e parte repertório. Afinal, como nos lembra Hans Belting (2015, p. 126): “na cultura ocidental, a janela e o olhar pela janela são indissociáveis”.

Aquilo que olhamos, pela tela, pela janela, constantemente nos olha de volta, e não raro, de maneira profunda, trazendo à tona o nosso olhar e o nosso lugar de mundo: onde está assentada toda a paisagem. Sim. Acontece que a paisagem é, simultaneamente, a forma *como a gente escolhe* olhar o mundo (pensando: enquadramento, recorte, seleção...) e a forma *com que a gente se acostuma* a olhá-lo (lembrando: cultura, história, imaginário...). Ela é artifício e acúmulo, moldura e mundo. Ela é, por isso tudo, parte perspectiva e parte repertório. Eis nossa leitura. Sigamos agora com o nosso objeto.

### 1.1.3 Móvel e Imóvel

No pingo do meio-dia, no deserto, no século XIX. Um segundo fotógrafo, viajando, desta vez, a mando do Exército brasileiro, procura um bom ponto de vista (dificultada pelo deserto, em pleno sol do meio-dia) para um registro mais amplo da paisagem; ele sobe em uma parte mais alta do terreno e, lá de cima, decide montar ali mesmo o seu equipamento: para uma foto panorâmica.

Uma panorâmica decisiva será essa (figura 02): bem ali, despontando à vista, está, no primeiro plano, um amontoado de terra seca, vegetação rala e pedra para todos os lados; enquanto que, no segundo, mais ao fundo, desponta o povoado de Canudos, momentos antes que o assalto final (a mando da mesma gente que mandou o fotógrafo) o deixasse em escombros e o colocasse na História.

Imagem 02: Panorâmica de Canudos



Fonte: Flávio de Barros, 1897.

É partindo dessa imagem que propomos pensar nossa percepção da paisagem-sertão. Primeiro, porque não pudemos deixar de perceber e, uma vez percebido, não quisemos deixar passar batido o paralelismo que há entre esse registro de Flávio de Barros e aquele de O'sullivan: em ambos os casos temos “retratos” orientados para o deserto, um em Nevada, o outro, na Bahia; segundo, porque se a história que nos conta Lissovsky (2011) constitui uma “pista” interessante para compreender a importância da perspectiva, a de Barros institui, sem dúvida alguma, um bom ponto de partida para a paisagem sertaneja.

É que a história desse fotógrafo permite vislumbrar, de maneira assertiva, as duas qualidades que, a meu ver, conferem àqueles dois elementos centrais na constituição de qualquer paisagem uma conjunção um tanto específica quando tratamos de sertão. Sim, se a paisagem, como concebemos, está ancorada na perspectiva e no repertório, quando combinada no sertão ela assume, pelo menos, duas características essenciais que chamaremos de “civilizatória” e “saturada”, ou, mais precisamente, uma perspectiva civilizatória e um repertório saturado.

Mas, para isso, pensemos um pouco mais no nosso segundo fotógrafo: ele e sua obra estão em um momento decisivo, e difícil de passar despercebido, na feitura da paisagem que queremos adentrar. Isso porque Flávio de Barros se tornou conhecido à sua época, e depois dela, por ter sido o único fotógrafo a registrar o massacre de Canudos: marco incontornável em nosso repertório.

Massacre esse tido como levante pelo Governo brasileiro, é bem verdade, mas que Barros, bem como Euclides da Cunha, outro importante testemunha ocular para o que se viu ali, contribuiu para escancarar como o que *de fato* foi: um dos momentos mais trágicos e violentos da nossa História, que assentou, com tragédia e violência, permitam-me a reiteração, não só a nossa paisagem de sertão como um tanto importante da própria imagem de Brasil, afinal, como logo veremos, esses dois, Brasil e sertão, estão desde cedo e desde sempre entranhados um no projeto do outro (Moraes, 2003).

Projeto(s) surgido(s) em massacre. Nesse caso, de um Império, ainda que em decadência, em vias de ruir pouco tempo depois, outra verdade, mas, ainda assim, um Império, com corpo e escopo bélico, contra um paupérrimo grupo de sertanejos indefesos, ditos “anárquicos”, perturbadores da ordem, liderados por um “fanático”...

Mas disso nós já sabemos, permitam-me, ao invés, melhor elaborar meu argumento: encontramos no caso de Barros, e no complexo caldo histórico-cultural que fez emergir sua fotografia de Canudos, o que nos parece ser a conjunção dos dois fatores presentes e atuantes na fundação e na manutenção da paisagem de sertão.

Primeiro, certa perspectiva civilizatória está mais que transparente aqui: temos um fotógrafo enviado do centro político para, com seu “moderno” equipamento fotográfico, identificar o povo e mapear o seu território; temos um nítido exemplo da fotografia como máquina de guerra, como uma adaptação perversa daquela mesma lógica colonial: agora não mais da Metrópole para a colônia, mas, do centro político-econômico em direção aos rincões, desde daí, cada vez mais afastados, desolados, esvaziados (Amado, 1995)...

O sertão está, desde aí, sempre aí, do outro lado (Moraes, 2003), contrário, de quem olha, de quem conta... O sertão é quase que uma coisa toda de fora para dentro (não fosse a gente ali dentro, dura, teimosa, de tanto e ainda assim insistir em ficar fincada por ali)...

Se a perspectiva renascentista, que funda a paisagem moderna, liberta o homem da natureza, o homem que vê e que pinta, pelo menos; lá no sertão, ela liberta esse, o que narra, mas aprisiona os que estão do outro lado de lá, tão perto e tão presos à terra: a eles só foi dado a natureza bruta e dura, a eles só foi dado lutar... como entende Euclides, ao atribuir a natureza do sertanejo à dureza da sua terra, ao organizar os seus “sertões” em três eixos: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”, emaranhados em uma mesma só paisagem...

Uma paisagem de fora para dentro, uma paisagem a partir de uma perspectiva mais que externa: predatória. Ela não só quer ordenar esteticamente aquele mundo, ela quer criar, pelo olhar, um lugar para dominar, um lugar para se estar *sobre*: “tal conjunto de imagens a ser criado sobre o sertão, e não com o sertão, iniciam justamente com Flávio de Barros” (Afonso Jr. 2021, p. 04).

E sobre essa paisagem o fotógrafo viajante *soube* bastante: além das panorâmicas, indispensáveis para o reconhecimento do território, ele também deu especial atenção a gente dali, aos jagunços, vaqueiros, mulheres, crianças (como quem se espanta?). Além deles: a igreja destruída, a vila em ruínas, a vida sendo perdida... mas, o seu maior “feito” foi o único registro fotográfico que restou de Antônio Conselheiro: morto, deitado, exumado, pouco antes de ter sua cabeça decepada e levada para a Capital, como precioso troféu... É essa a paisagem surgida aí:

Na produção fotográfica documental brasileira esse eixo que coloca o homem, a terra e a luta pela sobrevivência é em boa parte inspirada e tributária da obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, clássico da literatura/ antropologia/ história e reportagem brasileira que funda um certo conjunto de imaginários, sociais e visuais sobre a região. Mesmo sendo delimitada a um evento específico – a guerra de Canudos – e a uma área também específica do sertão baiano, o relato de Euclides da Cunha forja uma série de estereótipos e generalizações tanto sobre a terra como sobre o homem que a habita (Afonso Jr. 2021, p. 04).

Segundo, temos a partir daí, dessa gênese de paisagem sertaneja, um repertório enorme (ainda que nem sempre original) a ser perseguido. O sertão, desde Barros, supõe território a ser conquistado. Esvaziado: de gente, de civilidade, de qualquer riqueza que resista à aridez da terra e da pedra tanta (Melo Neto, 1994), ele precisa ser “salvo”, resgatado, orientado... se a perspectiva propõe uma ordenação do espaço, a civilização que dela se apropria, propõe, por sua vez, certa organização do espírito.

Sem vida. Em seca. A paisagem mesma que procuramos por aqui assim escapa bem além das leis da perspectiva (leis que também a fundaram): ela se espalha, se alarga, sem caber nas beiradas, sem carecer de molduras, ela toma assento e sentido no largo imaginário que a funda, e que dela se alimenta, constantemente, ainda hoje, assim mesmo: alimentação mútua. Ela está, de certo modo, na cabeça de todos, todos têm algo concebido a dizer sobre ela... mas, eis que do fundo de nossos mundos, surge uma pergunta: como pode ser uma só, como permanecer, tão sem vida, sem sequer se mover?

Quando fechamos os olhos, qual a paisagem de sertão que vemos? Sim, essa mesmo: a de nosso repertório. A de um mundo onde o único movimento possível é o daqueles que de lá fogem, “de onde tudo fugia, onde só pedra é que ficava” (Melo Neto, 1994, p. 03), onde tudo parece estar, mais ou menos, como que preso no espaço, como que parado no tempo.

Mais do que um consenso, os estudos culturais sobre sertões praticamente compartilham de uma mesma problemática: a evidência de que o sertão está repleto, primeiro, de signos saturados, porque repetidos, e segundo, de narrativas predominantes, porque imóveis. Muitos são os autores (Albuquerque Jr. 2001; Moraes, 2003; Moreira, 2018 a se debruçar sobre isso, muitas são as nomeações possíveis... mas, de maneira geral, eles dão conta de um mesmo sentimento, este que nomearemos a partir daqui de “paisagem imóvel”.

A meu ver, essa paisagem sertaneja, exaustivamente dita como “a mesma”, está ancorada justamente nesses dois fatores que discutimos até aqui: a perspectiva civilizatória e o repertório saturado. Mas, além desses elementos fundadores, podemos pensar também em, pelo menos, dois *marcadores*.

Pois bem, essa dissertação escolhe olhar para dois aspectos que, de tão repetidos, tornaram-se marcas comuns da paisagem sertaneja e, por isso, fornecem importantes marcadores para nossa apreensão, eles são: o árido e o arcaico. O primeiro é autoexplicativo, tem a ver justamente com a aridez da terra, aquela coisa dada como o seu grande dilema... enquanto que o segundo, por outro lado, sugere não só algo antigo, mas, sobretudo, originário (Agamben, 2010); o que nos leva justamente àquilo que pode explicar tanto a construção quanto a manutenção dessa paisagem mesma: um imperativo de representação.

É claro que com Barros fica mais difícil entender um sertão como representação uma vez que sua obra, nesse sentido, tende a significar mais o contrário: o sertão de Canudos era tudo que o Brasil não queria ser àquela altura, tanto que esse Brasil precisou destruí-lo. Para melhor rastrear esse ímpeto de representação, é preciso ir pouco tempo à frente, mais precisamente, para o começo da República: quando temos notícia do começo da procura do Brasil no sertão.

Janaína Amado (1995), por exemplo, afirma que, pelo menos, desde a emancipação política do Brasil, em 1822, o sertão estava impregnado no imaginário nacional como um lugar à margem do Estado, afastado que estava do litoral, habitado que estava por “selvagens”, incapaz de se integrar, enfim, ao mundo dito civilizatório. Assim, ele é comumente chamado de "terra sem fé, lei ou rei" (Amado, 1995, p. 68), enquanto espaço esvaziado do poder e da autoridade central. Mais uma vez, como deixa bem transparecer o massacre de Canudos...

A necessidade alguma de integrar o espaço sertanejo à Pátria brasileira só passa a ser percebida, como sentimento e como empreendimento, justamente nesse mesmo nó histórico que conduziu Euclides da Cunha e Flávio de Barros à Canudos. Sim, é a partir daí, desse conturbado final do século XIX, que o sertão se torna pauta e projeto nacional, tanto que passa a ser ensinado nas escolas e a ser discutido por nossa nascente academia, interessada, sobretudo, em se entender enquanto país uma vez que pareciam cada vez mais evidentes as profundas mudanças estruturais enfrentadas com a virada.

Nomes como Varnhagen, Capistrano de Abreu e Oliveira Viana, reunidos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, passam então a trabalhar largamente esse conceito-espaco: com o advento da República em 1889, a identidade nacional torna-se a mais urgente questão colocada sobre a mesa para os intelectuais brasileiros, afinal, para dar sustentação alguma ao novo e controverso projeto político era essencial, antes de tudo, entender-se enquanto nação (Amado, 1995). A partir daí, acentua-se cada vez mais a necessidade de definir a cultura brasileira, preferencialmente, em moldes modernos e progressistas, como tanto ambicionavam as elites.

Nesse contexto, o sertão emerge como um palco de “disputas de narrativas”, pois passa a ser percebido como o núcleo duro da sociedade brasileira, as raízes mais bem preservadas, para o bem e para o mal, do que se entendia e pretendia ser como Brasil.

Aí, o conceito de sertão assume uma curiosa elasticidade: a fim de atender aos interesses em jogo, e eles eram muitos e diversos. Isabel Guillen (2002) afirma que na virada do século XIX para o XX, as representações do sertão tornam-se essenciais para a intelectualidade brasileira, interessada que estava em construir uma identidade nacional a partir de uma mesma unidade simbólica. É daí que surge a necessidade *declarada* de fazer do sertão parte integrante e fundante da civilização brasileira, o que repercute nas mais diversas áreas, das mais diversas formas, entre as quais, a conseqüente valorização de disciplinas interessadas pelo mundo rural (ainda que através de uma ótica urbana), como eram à época a Geografia, a História, a Literatura, o Folclore...

Mas a primeira República é apenas um primeiro ponto nesse longo percurso histórico que moldou nosso repertório de sertão. Se quisermos, um segundo pode ser facilmente identificável no que Albuquerque Jr. (2001) chama de “invenção do Nordeste”: quando um grupo de intelectuais advindos de elites falidas precisou conceber uma região para chamar de “sua”, isto é, erguer uma espacialidade com marcas ditas específicas para poder reclamar, junto ao poder central, mais investimento. Reunida no Recife, ao redor, sobretudo, da figura de Gilberto Freyre, essa elite descobre aí, em sua decadência, “o povo” e “o sertão”, este último, desde então, preso em uma sinonímia com a própria ideia de Nordeste, ambos marcados pelos mesmos supostos signos típicos, que tanto interessam à Albuquerque.

Dialogando com os trabalhos de Josué de Castro, Celso Furtado e Chico de Oliveira, que buscam explicações para os sertões através da conjunção dos fatores climáticos e das relações de poder, Albuquerque Jr. (2001) defende o Nordeste como um território imagético e discursivo, como uma verdadeira invenção dos grupos políticos, mais precisamente, dessas elites locais, que reclamavam junto ao Estado ajuda no combate às secas. Para ele, o termo “Nordeste” é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919.

Nesse raciocínio, o discurso institucional coloca o Nordeste como a parte do Norte sujeita às estiagens e, destinatária, portanto, de maior cuidado e investimento por parte da Federação. Há aqui certa crítica às condições de vida dos sertanejos, enxergadas, sobretudo, como um projeto político encabeçado pelas elites locais. Aqui, a seca não se faz simplesmente um determinante geográfico, mas sim, um propício empreendimento político.

Se quisermos, podemos ainda pensar numa terceira corrente decisiva: aquela que se fez correr na segunda metade do século passado, nas mais diversas esferas da cultura brasileira, quando se viu espalhar um sério medo entre os intelectuais e artistas de esquerda: de que a nossa tradição cultural fosse tocada, ou pior, contaminada pelas mãos estrangeiras. Não, para que isso não acontecesse era necessário resguardá-la, mantê-la imune e distante, em algum estado bruto de sertão...

Um exemplo importante do resultado de interesse pela preservação e manutenção desse “Brasil profundo”, que levou artistas sessentistas a procurar nos interiores, principalmente, o nordestino, a identidade e a singularidade que continuavam preocupando o país àquela altura, é a obra de um terceiro fotógrafo, e produtor: Thomaz Farkas. Ela configura um olhar etnográfico-cinematográfico sobre os sertões, onde as tradições poderiam ser registradas *in loco*, sem maiores contaminações da vida “moderna” (Sarno, 2006), com toda a “urgência” política que o documentar dos anos 1960 pedia (Farkas, 2008).

Assim, Farkas liderou um importante grupo de cineastas seriamente interessados em situar o lugar do sertão nordestino na cultura brasileira. Lugar esse que, após incisivas pesquisas Brasil adentro, com a chamada “Caravana Farkas”, poderia, finalmente, ser acessado através do registro documentário, para eles, direto e honesto, de um sem fim de práticas populares, como o côco, o cordel, o repente... enfim, uma constelação de signos dada, desde então, como características do Nordeste e do Sertão (Albuquerque, 2001), do que testemunha a imagem abaixo, nela, vemos diretor e produtor dentro de um curral entrevistando um vaqueiro para preservar, “de dentro”, sua memória, sua paisagem:

Imagem 03: Preservar a Paisagem



Fonte: *Memória do Cangaço*, Paulo Gil Soares, 1964.

Todavia, em nenhum momento esperou-se desse documentário o mero registro dessas manifestações populares, não, para essa geração, tão atenta à “questão nacional”, era necessário um cinema didático, capaz de escancarar, ao brasileiro e ao mundo, as maravilhas e as mazelas da “árida” realidade do Nordeste, capaz, ademais, de encapsular em espécie alguma de “enciclopédia audiovisual da cultura nordestina” (Sarno, 2006, p. 21) aquela terra e aquela gente, antes de seu iminente desaparecimento... ou, em outras palavras: era importante manter parada a paisagem.

Mas, se quisermos falar de representação e sertão no cinema sessentista é imprescindível pontuar outro movimento decisivo, como é, e vocês já sabem, o Cinema Novo. Se Barros pode ser tido como o pioneiro da paisagem moderna de sertão, esse novo cinema costuma ser lido com relevância semelhante quando falamos em filmes.

Isso porque ele alargou e legou marcas profundas para o cinema nacional. A começar, já que o assunto é “marcas”, pelo fato de que foi esse cinema o responsável por popularizar a aquela fotografia que até hoje remetemos instantaneamente ao sertão: a luz estourada, o alto contraste, as sombras marcadas... que embora já estivessem presentes e chamado atenção com o pioneirismo de Linduarte Noronha e Rucker Vieira, em *Aruanda* (1960), acabaram por encontrar com a estética cinemanovista o seu difusor definitivo.

Mas isso é apenas um breve exemplo. Ao nosso argumento importa destacar que o Cinema Novo permanece como um marco decisivo, tanto em retrospecto, quanto em relação ao que se assistiu depois. É que ele opera escolhas decisivas na paisagem que adentramos, em especial, porque soube dar forma, crua e dura, àquela ânsia tamanha de representação.

Se voltarmos uma década antes já é possível perceber as primeiras grandes empreitadas cinematográficas interessadas em assumir o sertão como *locus* de representação. Tanto *O Canto do Mar* de Alberto Cavalcanti quanto *O Cangaceiro* de Lima Barreto, ambos lançados no ano de 1953, merecem destaque pela maneira como se voltaram para o sertão à procura do Brasil: em moldes clássicos, sobretudo, no segundo caso que, sob uma clara influência *hollywoodiana*, narrou rincões cosmetizados e exotizados, em algo muito próximo do que os faroestes clássicos fizeram nos EUA, tendo Barreto inclusive fundado um subgênero, um faroeste sertanejo, ou, pelo menos, passado no sertão: o *nordestern*.

E foi muito daí que surgiu o rompante disruptivo que orientou, principalmente, a primeira fase do cinenovismo no Brasil: longe daquela visão “idealizada”, daquele mundo “plastificado”, com rios caudalosos e cangaceiros andando a cavalo, era preciso assumir nosso sertão como ele, de fato, sempre foi: miserável e marginal (Rocha, 2004). Era preciso escancarar, com toda crueza, sua forma dura, sua natureza bruta, para assim, e só assim, assumir a miséria como estética e, por fim, assentar aí um projeto político e combativo. Nessa nossa pobreza sertaneja residia um Brasil assustador, a bem da verdade, mas necessário: para nos ensinar tudo o que não queremos continuar sendo como nação.

Mas, essa crítica ao Cinema Novo, em toda a larga produção sobre ele, já foi feita. Se quisermos, ao invés disso, avançar no tempo, como mais interessa ao nosso argumento, talvez possamos pensar como e o que dele persiste no cinema contemporâneo. E aí, as discussões também são longas... Ainda que o sertão persista, vez ou outra, despontando como elemento de disputa para representação, de maneira geral, o interesse em tecer quaisquer “imagens do Brasil” (Marconi, 2020) parece cada vez menos decisivo, sobretudo, naquele sentido de “cinema político” (Marconi, 2020) que foi tão central para o cinenovismo.

Seja pela pluralidade de atores, de recortes, ou, de abordagens, se o cinema contemporâneo não se distancia ou abandona por completo a chave da representação, pelo menos, a coloca em discussão, especialmente, após a Retomada da década de 1990, quando ainda persista, dadas as condições de reorganização da cadeia produtiva, certa necessidade de discutir nossa identidade, nosso sertão. “Não é que tenha havido uma grande ruptura, palavra que talvez seja séria demais para descrever uma produção cinematográfica que ainda dialoga com a “herança de representação” e mantém o vínculo com a crítica cultural e social”, argumenta Marconi (2020, p. 147), mas, pelo menos, parece haver um sério e interessante tensionamento dessa lógica.

Muito por isso, o cinema contemporâneo será nosso interlocutor para pensar contra-representações de sertões, quer dizer: formas distintas de evocá-lo e mostrá-lo, quando não preso a esse imperativo que, como pudemos perceber, é inerente a paisagem que sustenta: marcando-a e nomeando-a.

Em comum, a primeira República, a invenção do Nordeste e as esquerdas sessentistas, alguns atores nomeáveis em meio a essa enorme multidão que orienta estes sertões, está o imperativo de representação: de um lugar-ideia que consiga ser e *parecer*, para todos, o que todos nós brasileiros temos de mais genuíno, de nosso.

Se a perspectiva civilizatória e o repertório saturado são o que organizam a paisagem, se são o árido e o arcaico seus marcadores, acreditamos, na verdade, desconfiamos que a causa disso tudo tem algo a ver com uma mesma demanda de representação.

A paisagem imóvel permanece porque o sertão continua sendo lugar de representação. A noção tradicionalista de cultura captura e, por isso, põe sempre estático o sertão. Assim, todos podem ouvir e ver melhor o que ele tanto tem a dizer, sobre o país, sobre o passado, sobre nós mesmos...

E ele sempre terá algo a dizer, algo a ser significado e interpretado do ponto de vista histórico e cultural daquilo que concebemos e procuramos conceber como nação. O sertão segue preso à representação. E um dos nossos objetivos centrais é não só entender como e por que essa insistência resiste, mas também, como ela se desmonta. Será que ela se desmonta?

Queremos, destarte, apartar o sertão desta representação. Queremos ousá-lo outro: novo. Queremos ver o que há de fissuras e de rupturas sob a aparência de imobilidade. Queremos vê-lo colocado em movimento. Movimento tão intrínseco à paisagem, ao sertão, como não?

#### 1.1.4 Visível e Dizível

A paisagem de sertão é tão vasta que escapa à vista: ela se alastra. Menos física, mais imaginária, tão espacial quanto subjetiva, tanto na coisa repetida quanto nas formas de fazê-la... Estaremos, por isso, constantemente interessados em dizibilidade e visibilidade: conjugação que sustenta o repertório de sertão (Albuquerque Jr., 2001). Além do cinema, também interessa a música, a literatura, e claro, a fotografia, isso vocês já perceberam.

Pensar o sertão como uma paisagem implica em entendê-lo, ou, pelo menos, estudá-lo como coisa surgida no seio da arte, como coisa dita e escrita, como coisa vista e mostrada... Se retomamos aquele consenso do começo (aquele que alerta: paisagem não é natureza, paisagem é ordenação estética-visual do natural) podemos melhor endereçar nosso interesse: a um sertão menos geográfico e mais imaginado, este: construído e em construção, trama do sensível, esta: entre o visível e o dizível (Ranciére, 2012), por isso, pensar cinema: cinema é terra de seu próprio território, é imagem imaginada em movimento (França, 2003), ele tem seu próprio tempo e, como logo veremos, até mesmo, seu próprio corpo...

Escolhemos olhar a paisagem sertaneja pela tela do cinema porque ela, em sua janela, permite não só avistar a tecitura dessa paisagem como acompanhar o seu desmonte. Para isso, tomamos como *corpus* um conjunto abrangente de filmes (abrangente, mas dada a larga produção sobre sertões, demonstrativo). Nossa escolha reside tanto em motivos pessoais, na forma peculiar como cada um deles me atravessa e como isso dispara de maneira propícia meu processo de escrita, como também, em motivos práticos, uma vez que, após reajustes constantes, enxergamos nesse conjunto uma amostra suficientemente sensível de como o cinema contemporâneo (re)organiza sertões. Os filmes são os seguintes:

- *Aboio* (2005), de Marília Rocha;
- *A História da Eternidade* (2015), de Camilo Cavalcante;
- *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira;
- *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro;
- *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes;
- *Deserto Particular* (2021), de Aly Muritiba
- *Desvio* (2019), de Arthur Lins.
- *O Bem Virá* (2020), de Uilma Queiroz.
- *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz;
- *Sertânia* (2020), de Geraldo Sarno.

São filmes diversos. O que os une como único *corpus*? Podemos nos perguntar... De maneira sucinta: eles trazem reacomodações de sertões sensivelmente apreensíveis, por isso, acredito que a pluralidade da mostra vem mais somar ao meu objetivo do que dificultá-lo.

Temos, entre esses dez, filmes feitos em momentos distintos, desde a pós-retomada imediata, no começo dos anos 2000, até os primeiros anos da década de 2020, o que nos permite pontuar, desde já, que o sertão continua como interesse certo à mesa. E mais: segue surpreendendo... poderíamos pensar que quanto mais recentes os filmes mais contemporâneos aos sertões “reais” eles seriam, mas, não necessariamente. Nesse breve espaço de 20 anos, nesses dez filmes, fica difícil identificar algum movimento contínuo, ou, único, tanto os elementos que associamos a um sertão arraigado quanto aqueles mais disruptivos parecem ir e vir constantemente, até mesmo os clichês mais reiterados parecem sempre prontos para vir à tona em algum momento... misturando o que há de novo e o que há de datado, complexificando as dizibilidades e visibilidades que investigamos. Para nossa sorte.

Outro elemento de pluralidade está nas localidades englobadas por esse conjunto. Por mais que exista certa ênfase no cinema recifense, quase metade dos 10, também temos Bahia, Ceará, Paraíba e até mesmo Minas... o que demonstra, senão a universalidade, pelo menos, certa abrangência de sertão. Com a feliz exceção de *O Bem Virá*, o único filme aqui feito interinamente no sertão, quer dizer: por sertanejos, as outras obras ainda que passadas nesses interiores são feitas a partir “da Capital”, mas não, necessariamente, através de sua perspectiva: se em *Árido* temos um sertão muito fundado em oposição ao litoral, em *Desvio*, por outro lado, temos outro, dramatizado desde dentro...

Por último, também há polifonia quando olhamos para os realizadores: temos desde diretores estreantes em longas, como Arthur Lins, Marília Rocha e Uilma Queiroz, até aqueles já consagrados, como Geraldo Sarno, que inclusive está aqui com seu último filme (muito sobre si), *Sertânia*. Daí, muito da polifonia de perspectivas: documental, ensaísta, sociológica, intimista... elas são muitas e, não raro, distintas.

Mas, isso tudo desenha apenas uma introdução mais ampla do *corpus*, para terminar, cabe acrescentar que não pretendemos nos deter em um estudo mais aprofundado de nenhum dos casos, o contrário: nos preocupamos mais com uma leitura comparada, sempre em relação aos eixos centrais que estruturam cada capítulo, optamos, por isso, por uma análise orientada em duplas, buscamos, assim, evidenciar quais são os pontos de encontro e de confronto dentro desse mesmo *corpus*.

E por falar em capítulos, parece propício também apresentá-los, de maneira breve, mas, para isso, permitam-me recuperar minha justificativa para a escolha do cinema neste estudo de conta-representação.

Escolhemos o cinema porque ele permite contestar a lógica de representação de muitas maneiras, inclusive, a partir de sua própria feitura. Entendendo que o cinema possui uma espacialidade, temporalidade e corporeidade próprias, parece intuitivo investigar como ele atua não a serviço de “capturar” ou representar algum nível de mundo, real ou imaginado, mas, bem mais, no sentido de criá-lo... Foi a partir disso que desenvolvemos a espinha dorsal desta dissertação: ela consiste, além deste momento introdutório e um último mais conclusivo, em três capítulos preocupados em entender como estudando cada um desses três aspectos inerentes ao cinema, e tão importantes para a tecitura de sua própria paisagem, podemos tensionar certa lógica de representação.

O primeiro capítulo investiga, ou melhor, *versa* o tempo: queremos saber como o cinema constrói sua própria temporalidade e como isso acontece *quando* no sertão. Defendemos, primeiro, que essa temporalidade possui uma marca bastante específica, justamente o que chamamos de “arcaico”, e segundo, que ela supõe certa coisa originária, por isso um imperativo: procurar saber “de onde vem” essa paisagem cinematográfica de sertão. E para nossa surpresa, ou não, também encontramos certa “pedra” fundante na obra de mais um fotógrafo, o mascate Benjamin Abraão, cuja obra ecoa com tamanha força que lembra um fóssil (Marks, 2010): quando a memória é tão forte que assume materialidade... Além duma origem arcaica, investigamos também ecos desse arcaico no contemporâneo: através de uma “volta para casa”, primeiro, de maneira narrativa, segundo, de forma mais conceitual.

Já no capítulo seguinte, nossa atenção está na espacialidade: se o arcaico marca o tempo de sertão, o árido marca o seu espaço, logo, é nele que reside agora nossa problemática. A fim de alcançá-lo, fazemos uso de outra metáfora, uma que aparece historicamente atrelada ao sertão e à sua condição: “o deserto”. Tomando impulso em desertos universais, procuramos nossos próprios rincões, como terra sempre *e ainda* seca e sem vida, quando nos deparamos com a emergência do “verde”, outra metáfora, para pensar dobras no ver e no dizer...

No terceiro e último, nosso desejo, para começar já com uma palavra mais que cara, está em entender como o cinema constitui sua própria corporeidade e, uma vez sentido este corpo cinemático (Shaviro, 2015), o que ele tem a oferecer de contra-representação. Começamos evocando um dos eixos euclidianos, “a luta”, para pensar sujeitos em desajuste e, depois, outros, mais libertos... com quem saímos em “festa”: entre a noite de neon e as músicas de forró, entre o cheiro de álcool e o toque de suor...

Assim, está organizada nossa dissertação. Assim, sondamos uma contra-representação. Ainda que seja difícil fugir por completo daquela problemática que, como nós mesmos colocamos, marca de maneira predominante os estudos culturais sobre sertões, o que propomos com este texto é menos fazer coro a ela, ainda que isso seja praticamente incontornável, e mais entender o que existe de possível, se falando de paisagem e de sertão, para além de uma demanda de representação: será que nossa filmografia consegue se “libertar”? Se sim, o que será que vem ocupar esse lugar, quais são as novidades e as ruínas? Será possível falar em ruína, ou será que a representação continua ainda a imperar?

Em suma, o objetivo central desta dissertação está em entender como o cinema contemporâneo reelabora outros sertões: nos preocupamos mais com as fissuras e as rupturas, que se amontoam na aparente imobilidade da paisagem, do que com os seus alicerces... ainda que entender esses últimos seja indispensável para aprender os primeiros... De todo modo, o que queremos dizer é que essa dissertação compactua de certo cansaço quando o assunto é analisar e problematizar representações saturadas de sertões, disso já sabemos, disso já cansamos... por isso, pousamos nosso foco nas dobras dessas visibilidades e dizibilidades, o que não significa que deixaremos de lado a análise e a problematização, não, apesar da exaustão, isso ainda se faz necessário, nós apenas temos outras pretensões: outros sertões.

Afinal, como pousa em nossa percepção mais profunda: sertão é paisagem em deslocamento. E se recorremos ao cinema para provar nosso argumento é porque ele, enquanto pura-coisa-movimento, parece poder escancará-lo de modo mais que claro.

Em outras palavras: queremos mesmo é ver a poeira levantada pelas estradas, estas que sertões adentro se alargam, conectado até agrestes e litorais; queremos ver os sujeitos que passam e, porventura, poder saber o que trazem em suas malas; queremos seguir a noite neon se espalhando pelas ruas em festa e queremos sentir o cheiro, de álcool e de perfume, que exala delas; queremos acompanhar as cisternas tomando o lugar da falta d'água e queremos descansar sob a sombra dos cajueiros e umbuzeiros que tomam conta do oco do mundo, com aquele cheiro doce, pelo céu e pelo chão; queremos “a fartura dos quintais, a partilha e a generosidade das roças das avós” (Moreira, 2019, p. 358), onde a gente se vê é em verde, onde há barragens, construídas por mãos de mulher, que duram décadas sem sinais de secar...

Difícil dizer onde começa esse texto porque ele tem em seu meio o mais íntimo movimento, ele não se aguenta quieto, “menino traquino”, ele quer mesmo é ver em passagem a paisagem e a gente, ele quer arrancar as coisas-pedras paradas no lugar. E, quiçá, ele o fará. Com toda essa força que sua forma ostenta. Fiquemos atentos. E pra começar, começemos pelo tempo.

## 2. O SERTÃO PELO TEMPO

### 2.1 A PEDRA

#### 2.1.1 Pensar a Pedra

Sobre o sertão e o tempo. O sertão pede meditação. O sertão pede tempo. Para ver a vida passar, sem pressa, para ver o menino crescer e correr, sem pressa, como esse começo de conversa, como qualquer boa prosa, que só em sua delonga é que se revela. E por falar em prosa, eis nosso mote: o sertão é o tema, o tempo é o norte. Por isso, reitero: o sertão tem seu tempo: agora e atento, manso e imenso. Por isso, fica dito, pouco importa o quão longe iremos, restará algo de fora. É que esse sertão pede paciência, persistência, e ainda assim, independentemente de quem empurre a pedra em empreitada, ladeira acima, seja princesa ou lavadeira,<sup>1</sup> seja Sísifo ou Manuel,<sup>2</sup> escapará algo dos dedos. Pouco importa. O que escapa pertence ao tempo.

Contudo, para que nos escape o menos possível, convém, em começo de conversa, amarrar nossas âncoras. Cabe esclarecer que estaremos aqui diante de três camadas distintas, (jamais antagônicas, pelo contrário, sempre sobrepostas) de tempo: a primeira delas é aquela que remete à realidade do sertão, essa nos serve, mas, mais como inspiração, pois entendemos se tratar simplesmente de um universo inteiro, o qual, por mais páginas e mãos que tenhamos, podemos apenas “arranhar”, sem pretensão nenhuma de totalidade, muito menos, de esgotamento. Por isso, o parágrafo acima, inaugural, para dar o tom, sobretudo, poético (é na poesia, inclusive, onde acreditamos residir capacidade alguma de penetração neste tempo-sertão), por isso, o mito do Sísifo: por maior que seja o empenho e a empreitada, por mais pesada que a seja a pedra, parece inevitável entregá-la a algum destino final, parece imperativo ir e voltar, sem fim.

Entender esse limite natural é justamente o que nos leva a nossa segunda camada temporal: essa inerente ao próprio texto. O texto pede meditação, o texto pede tempo... De certa maneira, aquilo dito sobre o tempo do sertão poderia ser reformulado para versar a escrita, em seus impasses e demandas, idas e vindas, ladeira abaixo e pedra acima... Não sei quantas pausas estão entre mim e esta minha lauda, que agora se alarda, quantas vezes foi preciso se desprender para, só então, vê-la acontecer.

---

<sup>1</sup> Pequena referência à música, sobre paciência, de José Accioly Cavalcanti Neto: “se avexe não, observe quem vai subindo a ladeira, seja princesa ou seja lavadeira, pra ir mais alto, vai ter que suar”.

<sup>2</sup> Outra ligeira referência, agora à cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) em que o protagonista Manuel (Geraldo del Rey) é levado pelo líder messiânico Sebastião (Lídio Silva) a carregar uma pedra na cabeça morro acima, o que, por sua vez, reverencia o mito de Sísifo.

Acontece que a palavra é um acontecimento: tem seu próprio ritmo, pulso e tempo. Ela opera em suas silenciosas pausas, ostenta-se em seu sinuoso movimento. Acontece ainda que a palavra precisa ser clara, para dizer: firme e bem fundada, principalmente quando a serviço de um mote tão vasto como esse que escolhemos. Sim, para versá-lo foi preciso, primeiro, entender o nosso próprio tempo, de escrita, enquanto coisa temporal específica, e segundo, encontrar nossa base. O que encontramos? Referências a perder de vista (Barros, 2013; Lopes, 2010; Rosa, 2019 ...) E o que fica? Fica o entendimento de que precisamos, escolha nossa, como antecipado anteriormente, de um exercício próximo ao poético, e talvez, até filosófico: a vista que se anuncia demanda ideia e palavra libertas.

É inegável a relação entre sertão e poesia, relação ampla e prolífica, não só de espelhamento, mas de agenciamento, isto é, comungamos da crescente perspectiva histórica-cultural de que o sertão (sobretudo, aquele sobre o qual pretendemos nos debruçar), bem além de uma realidade física, constitui um território elaborado socialmente, em especial, através de práticas discursivas (sejam elas projetos ou não) que frequentemente se valem da oralidade e da fabulação (Afonso Jr. 2021, Albuquerque Jr. 2001), aspectos mais que íntimos ao fazer poético e que, portanto, serão evocados e reverenciados aqui, com reiterada frequência. É imperativo: estaremos a todo instante testando uma escrita poética porque nosso objeto nos permite uma vez que ele não só é dito e visto, mas *feito*, pela poesia.

Referência central nesse nosso querer fazer é João Cabral. Autor árduo e árido, onde o moderno (que entendo como a necessidade de não só nomear o objeto, mas “materializá-lo”, esmiuçando-o em detalhes, apurando-o os sentidos) parece pavimentar um terreno fértil para experimentações em palavras, ele me aparece no processo de escrita como uma pedrada:

Por trás do que lembro,  
ouvir de uma terra desertada,  
vaziada, não vazia,  
mais que seca, calcinada.  
De onde tudo fugia,  
onde só pedra é que ficava,  
pedras e poucos homens  
com raízes de pedra, ou de cabra  
(Melo Neto, 1994, p. 03)

Além desse seu sério interesse estético pelo sertão, suas contribuições a esta pesquisa são tanto formais quanto conceituais (separação simplesmente didática, que sequer existe em Cabral), nele, nos interessa o jogo de sentidos, muitas vezes, opostos, em nome da afirmação da materialidade da “coisa”, como *Pedra do sono* (1995), ou, *Educação pela pedra* (2008),

onde o concreto se encontra no onírico e no simbólico e nos inspira a experimentar termos como “uma imagem-pedra”, ou, “meditação pela pedra”.

E por tocar em pedra, vamos a ela, que tanto nos interessa. Interesse esse que se trata, resumidamente, de um uso metafórico. Metáfora, a nosso ver, capaz de acessar todas as três camadas temporais que vamos propondo. Sim, se quisermos, podemos usar a pedra, enquanto coisa “indiscutivelmente” concreta, para se referir à dimensão real de tempo no sertão, assim como é possível usá-la enquanto matéria plástica para remeter, quem sabe, a esse fazer do texto, que parece pedir de nós certo esforço facilmente apreensível através de associações com trabalhos e artifícios típicos aos saberes e fazeres das pedras, como lapidar, escavar, esculpir, etc. Uma segunda referência essencial, que é Tarkovski, em *Esculpir o tempo* (1990), trabalha a noção temporal exatamente por meio da escultura, o que nos leva a nossa terceira e última camada: o tempo no cinema.

Em sua defesa de um cinema enquanto instância poética máxima e “mais verdadeira” entre as formas de arte, o diretor entende que foi o cinema a primeira arte a passar da simples citação do tempo para a sua “impressão”, ou seja, ele entende que o cinema não só narra o tempo como o materializa, por isso, é no tempo onde reside o centro *espiritual* do filme (para usar outra palavra cara ao autor): é o tempo que leva a gente ao cinema, em busca do “tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado” (Tarkovski, 1990, p. 72), é o tempo que constitui, enfim, a matéria-prima da imagem em movimento:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (Tarkovski, 1990, p. 72).

Assim, alertando para a necessidade de uma arte que muito além de nomear e narrar seu objeto seja capaz de apreendê-lo a ponto de torná-lo palpável, em seu corpo e tempo típicos, é possível dizer que Tarkovski e Cabral, em que pesem as tantas distâncias, encontram-se em um lugar comum, lugar esse que podemos chamar aqui de “pedra”, coisa abstrata o suficiente para aglutinar diversas significações e, ainda assim, remeter ao concreto, algo, a nosso ver, importante em um momento introdutório, como este. A seguir, somam-se mais sentidos, o mais imediato e, quiçá, o mais problemático deles é o de uma imagem de sertão “enrijecida” no tempo.

### 2.1.2 Olhar a Origem

Uma meditação pela pedra: imaginem um lugar onde nada acontece, onde o tempo não passa (e se passa, é quando demora), onde não tem movimento, nem graça, onde tudo nasce e já é velho, sem jamais conhecer o novo. Imaginem porque só em imaginação podemos acessar lugares assim, quando não passam de imagens imaginadas, quando tão longe da realidade. Mas, antes que isso que escrevo soe ainda mais abstrato, pensemos mais uma vez na materialidade da nossa pedra (ela que serve exatamente para isso: encontrar concretude, ainda que metafórica, neste terreno do etéreo que é o tempo).

Outra meditação pela pedra: agora sem imaginação, agora apenas observação. Observemos sua rigidez dura, sua forma nua, mas, prestemos atenção, sobretudo, a sua imobilidade inerente, ela que não anda, ela que apenas pesa. Pobre pedra. Percebem? Eis outro importante significante para ela: imobilidade. É como se ela, de tão concreta, tivesse pesado e penetrando tão fundo no chão que se confunde com o sustento, nunca em movimento, do próprio tempo. Quem sabe, atentos a esse seu caráter estático, possamos perceber na pedra o sertão, ou, mais precisamente, o sertão estancado que pretendemos compreender.

Para isso, cabe perguntar: mas por quê? Por que dentre os muitos sertões à vista, ainda teimam em dizer o sertão estagnado, atrasado, isolado? A nossa hipótese: deve haver algo de muito forte neste território que eclipse seu(s) deslocamento(s), tornando-se o seu “característico”, assumindo o seu centro. E o que seria? A nosso ver, só há uma coisa que desponta com tamanha força para tanto: o discurso de “origem”. Entender o sertão enquanto “origem” é, sem dúvida, uma tarefa enorme que demandaria outra larga empreitada, por um sem fim de áreas,<sup>3</sup> o que não nos convém aqui... parece mais válido, e viável, propor uma aproximação do tema a partir de um meio mais palpável: o cinema brasileiro. Nesse sentido, cabe antes chamar à discussão um conceito bastante elucidativo e, como logo veremos, importante para marcar as percepções sobre sertões. Esse conceito se trata de “arcaico”, do qual lançaremos mão em duas dimensões semânticas: a primeira, para se referir a antigo, passado, remoto... quiçá, o sentido mais imediato e comum do termo;<sup>4</sup> enquanto o segundo, será entendido, sobretudo, a partir de Agamben (2012), para quem a palavra quer dizer, justamente, “próximo da *arké*, isto é, da origem” (Agamben, 2012, p. 69).

---

<sup>3</sup> Sobre usos do sertão enquanto origem, ver: Albuquerque Jr. (2001), Amado (1995) e Moraes (2003).

<sup>4</sup> De acordo com o Dicionário *Michaelis*, arcaico significa aquilo que: primeiro, é muito antigo ou remete a tempos remotos, e segundo, aquilo que não é usado; antiquado. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arcaico>. Acesso em: 12/02/2024.

Sim, estamos perante um termo que traduz duas das significações mais comumente associadas aos sertões, por isso, ele será central nessa nossa primeira parte. Dizer do sertão arcaico é dizê-lo distante, também espacial, mas, sobretudo temporalmente, é, portanto, colocá-lo em algum passado, do qual, por mais “bárbaro” e “exótico” que possa ser não, conseguimos nos desvencilhar por completo, pelo contrário, como sugere Agamben, esse tempo-passado não apenas permanece impregnado no nosso presente como, em certa maneira, o alimenta uma vez que é nele onde dizem residir as nossas raízes, a nossa origem.

É nesse sentido que a leitura do autor nos interessa, pois nos estimula a pensar um arcaico enquanto manutenção, ainda que de forma mais latente, senão indo na contramão, pelo menos, problematizando outro sentido bastante comum atribuído ao termo que também pode ser usado para remeter a algo já superado, isto é, obsoleto, antiquado.

Outro fato: para versar o sertão através do tempo, ou melhor, uma paisagem sertaneja atravessada por temporalidade, é preciso ter em mente certa noção de “tradição”: estamos falando de um território há tempos dito e visto como “tradicional”, em especial, em nosso cinema, que vem de longe se voltando, ora com espanto ora com encanto, para os interiores sertanejos a procura de um “Brasil verdadeiro”, que caiba nos seus sonhos, que sustente sua imaginação. Talvez por isso o sertão tanto seja dito como arraigado no/pelo cinema nacional, pois ele continua interessado em tradição, carente de um lugar onde possa se enxergar, onde possa fincar suas raízes, e não há lugar melhor para isso do que um/aquele em que o tempo não passa, em que a cultura “apenas” permanece...

E se o sertão é tradição e o cinema, invenção, pensar o primeiro no outro é um exercício de imaginário, como não? Por isso, fica dito, o que tentaremos aqui é se aproximar da “máquina do imaginário” (França, 2003, p. 24), é acessar uma paisagem com a seguinte chave: o conceito de arcaico. Não se trata de demarcar necessariamente o nosso objeto enquanto tal, trata-se de tentar tatear o terreno, geográfico e imaginado, por meio de um conceito, isto é, tentar entrar.

E se o cinema brasileiro foi desde o começo chamado a “representar” o Brasil (França, 2010, p. 223), e o sertão foi desde cedo entendido como uma chave, ou, até mesmo, um “berço”, como gostam certas tradições, da mais genuína brasilidade, há algum território em nosso repertório mais atormentado pelo “destino representativo” (Luz, 2002, p. 126) do nosso cinema nacional do que este? Provavelmente não. Pobre sertão. Ele esteve e permanece atravessado, quando não rasgado, pela invenção da tradição (Bhabha, 1998), pela necessidade histórica de dar à realidade imagens (Albuquerque Jr., 2001). É isto o que tentaremos tatear, e se possível, desmontar, a seguir.

### 2.1.3 Uma Imagem-Pedra

Com isso em mente, vamos enfim aos filmes. Permitam-me antes apenas mais um adendo. É importante dizer que não saímos simplesmente à procura do “arcaico” nos filmes, não, na verdade, trata-se de um caminho inverso: do cinema ao conceito. Foi vendo as obras, e não foram poucas, que foi ficando na boca certo gosto de desconcerto, sensação estranha, (quicá, definição igualmente estranha), mas, é o melhor jeito que encontramos aqui para tentar dar conta do senso de desconforto (este sim, certo) que fica em mim, enquanto sertanejo, vendo alguns filmes sobre sertões, onde o tempo não anda, onde o novo nunca vem, onde quem manda é sempre aquele que já foi...

De certa maneira, essa noção já era norte, ainda que de forma incipiente, desde os primeiros filmes *instalados* nos sertões de que temos notícia (Vieira, 2007) (atenção ao termo “instalação”, tentamos com ele falar de algo artificial, isto é, não pertencente, ou, até mesmo, destoante do ambiente em que se insere). Estamos falando de títulos como *Filhos sem Mãe* (1925), de Tancredo Seabra, *Sangue de irmão* (1926), de Jota Soares, *Lampião, a Fera do Nordeste* (1930) de Guilherme Gáudio, e *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936-1937), de Benjamin Abraão, que são o resultado de um movimento bastante claro, ainda que largo e disperso, que foi a curiosidade nacional sobre o cangaço.

A curiosidade “em torno desse “outro” Brasil, místico, berço da brasilidade original e repleto de personagens exóticos” (Moreira, 2018. p. 76), não só norteou as primeiras investidas cinematográficas sertão adentro como marcou seu território, desde muito cedo, com o signo do atraso, sobretudo, em razão do recorte feito à época: o cangaço. Em outras palavras: a mídia e o cinema, mais especificamente, encontraram no banditismo um mote, violento e “incivilizado”, para versar o sertão, a partir daí e desde então, significado pelo arcaico.

Autor central para entender tal e tamanha relação, entre o impacto do cangaço e a tecitura do sertão, é Albuquerque Jr. (2001). Investigando a construção imagético-discursiva do Nordeste através de um largo apanhado, o historiador enxerga uma conjunção incontornável no binômio cangaço-sertão uma vez que foi através do primeiro que o outro, pelo menos, “um mais moderno”, foi *mostrado* ao Brasil, estando ambos, deste modo, indissociáveis: “as narrativas sobre o cangaço são um dos raros momentos em que o Norte tem espaço na imprensa do Sul (...). Estas narrativas servem para marcar a própria diferença em relação ao “Sul” e veicular um discurso “civilizatório” (Albuquerque Jr., 2001. p. 75).

Assim sendo, intimamente ligado ao banditismo, filtrado pelo que tinha de mais “curioso”, o sertão se mostrou uma terra sem lei, onde a barbárie impera, onde a ordem não chega, onde a “civilização” encontra oposição: preso no passado, ele não alcançava o sul, ou, o litoral civilizado senão através das notícias-imagens dos bandidos que teimavam em chamar todas as atenções.

Além disso, esses filmes nos convidam a uma reflexão mais atenta sobre sua natureza, mais precisamente, sobre sua imagem. Sob sua pele filmica, fina e desgastada, há um convite: pensar, além de um discurso, em uma “imagem arcaica”, marcada por qualidades, texturas e camadas, aparentes e profundas... Como marcar a imagem por uma certa carga temporal, certa característica física? Eles parecem nos perguntar. A ideia aqui é pensar certo arcaico não apenas como representação, isto é, estratégia discursiva, mas como materialização, ou seja, tutilidade imagética.

Por se tratar de filmes pioneiros, para não me utilizar de adjetivos como “antigos”, sendo muito deles obras perdidas,<sup>5</sup> das quais nos restam escassas notícias, fragmentos desconstruídos, pedaços e relatos... atentar à dimensão formal dessa sua imagem, se não nos permite, pelo menos, nos incita a pensar uma gênese, além do que “querem dizer”, por mais importante que seja, mas, através da sua materialidade em si: registros, de fato, arcaicos de uma invenção cinematográfica, datada porém persistente, registros, no mais, cheios de falhas e lacunas, em fragilidades e texturas... que nos pedem certo exercício histórico, que nos impelem, por assim dizer, a uma historiografia do arcaico.

Tarefa interessante esta levantada por esses filmes: ao invés de juntar todos eles em um mesmo “balaio”, intitulado arcaico, como viemos fazendo até aqui, para sugerir (provavelmente de maneira correta, mas, ainda assim escorregadia, dada a perda das obras) que são um “retrato da época”, de um projeto de país contra seu interior exotizado, de um protótipo de cinema a favor de interesses obscuros... talvez fosse mais coerente investigar como eles constituem testemunhos materiais de uma paisagem que cavaram tão fundo que ainda hoje, em que pese a fragilidade da sua matéria, o que com o correr do tempo veio a se revelar, continua em pé, e em disputa. Para lançar mão de um exemplo, analisemos dois quadros retirados da obra de Abraão, onde podemos ver com clareza, apesar da baixa qualidade, imagens mais tarde reiteradas à exaustão por um sem fim de filmes. É como se, conscientemente ou não, o cinema que seguiu o reverenciasse, em signo (e intenção?):

---

<sup>5</sup> Dos quatro filmes citados, apenas um deles pode ser visto integralmente, *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936-1937), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmqd-ijH2cQ>, acesso em: 24/02/2024. Dos outros restam apenas relatos. Para uma pesquisa mais robusta sobre o tema, ver: Vieira (2007).

Imagens 04 e 05: Sertão de origem



Fonte: *Lampião*, Benjamin Abraão, 1936-1937.



Fonte: *Lampião*, Benjamin Abraão, 1936-1937.

As imagens acima são os primeiros planos (natural e humano) do filme de Abraão, realizados de maneira intuitiva, um plano para situar, o outro para acionar (a narrativa), o que temos aqui pode ser largamente estendido: a imagem-seca, do cacto ereto contra o céu aberto, não só situa o tempo-espço do filme em questão como acabaria delimitando, anos sem fim, a paisagem que ele germina, o que nos leva imediatamente, reiterando a simplicidade da técnica (de filmagem e de montagem), à atividade do plano seguinte, feita típica, muitas vezes, incontornável, como é a “pega de boi” que vemos aqui, como são os ritos, as festas e os bandidos a que assistiremos logo em seguida, em Abraão e em tantos outros.

Quem nos fornece um conceito potente para melhor demarcar essa nossa ideia de que esses filmes embrionários sobre cangaço constituem um ato arcaico de sertão cinematográfico, em mote e em matéria, é Laura Marks. Seu conceito de “objeto-recordação” (Marks, 2010, p. 309), fala de uma tatilidade de imagem tão forte que é capaz de “codificar” e “condensar” a memória coletiva, tornando-se, então, um objeto. Dentre esses “objetos-imagens” (Marks, 2010, p. 310), parece-me especialmente útil, neste nosso caso, a categoria de “fóssil” que, sim, nos leva de volta a nossa pedra; nas palavras da própria autora:

Os fósseis adquirem seu significado em razão de um contato original. Um fóssil é o vestígio indicador de um objeto que uma vez existiu, seu tecido animal ou vegetal que se tornou pedra. Considere a semelhança entre isso e o processo fotográfico. Os fósseis são criados quando um objeto faz contato com o material testemunhal da terra. As fotografias são criadas quando a luz refletida por um objeto faz contato com o material observador do filme. Em ambos os casos, esse contato transforma a superfície do material de modo que ela se torna uma testemunha da vida do objeto, mesmo depois de o objeto ter sido decomposto. Criada em uma camada da história, a testemunha do fóssil está gradualmente coberta com mais camadas sedimentares. Mas, em vez de se desintegrar, ela se solidifica e se transforma. Então, quando acontece um terremoto, anos mais tarde ou bem distante, esses objetos emergem (Marks, 2010, p. 318).

Muitas são as camadas que nos desenha a autora, e muitos são os sentidos que me atraem, cabe destacar, no entanto, o entendimento do fóssil enquanto um registro original tão marcante que, apesar das fragilidades inerentes a sua natureza e decorrentes, principalmente, da manifestação do tempo, continua capaz de testemunhar, até mesmo, daquilo esquecido... esta tensão entre pedra e transformação, rigidez e movimento (algo que tanto me interessa, já perceberam, e que parece cada vez mais claro), é ressaltada por Laura em diálogo com Deleuze (2005), mais precisamente, através da metáfora do “fóssil radioativo” (Marks, 2010, p. 319), que tenta dar conta da capacidade de certas imagens em se perpetuar tanto além do seu tempo, com tamanha potência e persistência, que ao invés de “objetos de pedra fria” mostram-se é mesmo como “coisas perigosas, vivas” (Marks, 2010, p. 319), por isso o “radioativo”, pois, longe de acabado, pertence a um passado que perturba impregnando o presente, que merece, portanto, ser desvendado, apesar do perigo... como em Agamben, para quem:

Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (Agamben, 2012, p. 69).

Perante este fóssil, onde “espaço e matéria são percebidos como memória do devir” (Lissofsky, 2011. p. 297), isto é, onde o arcaico e o agora se olham, se tocam, se cortam... pensemos nas manutenções, nas contaminações, entre origem e contemporâneo, pensemos (por que não?) a imagem como objeto, a paisagem como gesto, árduo e “fossilizado” (Lissofsky, 2011. p. 297) (como aparece em Abraão, onde a simples sobreposição de um cacto com um vaqueiro parece fundar todo um sertão?).

Sim, acontece que além do objeto que o filme constitui, há ainda uma convidativa imagem à vista: uma paisagem, chamam-na de sertão. Há assim, nessa fina, porém resistente, camada da imagem, porosa e vertiginosa, um gesto registrado, mais, fossilizado, de um sul contra um sertão, de uma cidade contra sua invenção. Acontece que a cidade atacou tão fundo a pedra que ficou fotografado na imagem gerada no atrito, em outras palavras: uma ataque em forma de filme, quiçá, como fez Euclides em livro: o registro de um confronto entre o Presidente e um profeta, entre o País e um interior. Já pensaram? Um território inteiro, isto é, gente e terra, sendo invadido e inventado pela imagem, atenta e sedenta, sendo transformado em paisagem, em gesto fossilizado, isto é, perspectivado, rasgado, emoldurado?

Por isso, se quisermos falar de uma “imagem-pedra” temos que lembrar que cinema é invasão, lâmina, corte, *flash*... é processo torto de penetração, é método potente de marca e de quebra (o que não devem ter feito aquelas lentes, e seus *flashes* secos, feito sol duro, contra a pele daquela gente que lá vivia... o que deve ter sentido aquela gente, aqueles pobres sujeitos sertanejos, quem sabe ainda temessem terem suas almas roubadas por *flashes*, como temiam cangaceiros... será?). Talvez assim a imagem-pedra se revele: uma imagem rasgada, cavada pela curiosidade, esculpida em camadas, feita paisagem em cinema, como o tempo faz a pedra. Talvez enfim o sertão se rebelde: um sertão, então, erguido, feito pedra, contra a imagem cinematográfica, como um espelho, como uma ameaça. Portanto, pensar uma imagem-pedra nos interessa, é que este sertão tem um tanto de pedra, um tanto de deserto e solidão, como em Cabral, afinal, o sertão nos pede uma “educação” pela pedra, ou, como prefiro, uma meditação, “pré-didática”, quiçá, pura-imagética:

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
E se lecionasse, não ensinaria nada;  
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
Uma pedra de nascença, entranha a alma  
(Melo Neto, 1995, p. 338).

Parece assim que essa pedra que nos arremessa, sertão adentro, é isso mesmo: intrínseca e desconcertante, exige digestão e atenção, à rigidez maleável da paisagem-tempo: uma realidade árdua feita imagética, uma imagem rasgante que fere a pele feito faz a lâmina: perfurante e ardente. Tatear rastros desse ato “radioativo” é o que tentaremos a seguir. Sair à procura de “ecos do arcaico”, de uma significação pela persistência, isto é, antiga, porém, permanente, eis o que propomos.

#### 2.1.4 Ecos do Arcaico

Se esses filmes pioneiros sobre cangaceiros são o nosso ato primeiro do arcaico, ou, de uma forma “mais poética”, a imagem-pedra sobre a qual a paisagem sertão foi erguida, os filmes seguintes importam, antes, porque dão continuidade a essa paisagem, e segundo, porque acrescentam camadas a esse “discurso de origem” que vamos investigando, sobretudo, porque passa a haver agora um projeto mais delimitado: em detrimento dos casos esparsos que são os filmes-fragmentos anteriores, os que seguem partem de propostas pré-definidas e bem articuladas.

Para começo de assunto, tomemos como exemplo o diálogo inicial de *O Cangaceiro*: “volte e diga pro seu Governo que ele fica mandando lá nas suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu”. Essa frase é dita a um funcionário público pelo Capitão Galdino (Milton Ribeiro) na sequência de abertura do filme de 1953, de Lima Barreto, que ficou famoso, mundialmente, por “adaptar” o cangaço arcaico ao cinema *hollywoodiano* clássico. A frase, não à toa, dá tom ao filme, no qual assistimos a bandidos bestializados desfilando diversas atrocidades sertões adentro, ademais, ela marca com clareza dois lugares, ou melhor, dois tempos distintos: um é o do “Governo”, onde impera a ordem, e o outro, o do “sertão”, onde governa o cangaceiro, somente para si mesmo.

Para Tolentino (2001), por mais que o público viesse sendo acostumado a assistir sertões de violência, essa significação pelo arcaico não se deu apenas para atender a demanda do mercado, em formação. Não, na verdade, além de uma estratégia comercial, essa seria uma escolha política-ideológica da Vera Cruz, produtora ligada à burguesia paulista, que tentava, a altos custos, fazer um cinema nacional de parâmetros internacionais: dizer o sertão arcaico era uma forma de se afastar daquela realidade “atrasada”, marcando, com isso, uma distinção entre aquilo a que se assistia e aqueles que filmavam Tolentino (2001), era, portanto, reiterar o projeto de sertão enquanto avesso do sul, por isso, o letreiro em tela, antes da primeira cena: “a história a seguir se passa em uma época *imprecisa*, quando ainda havia cangaceiros”, para nós, que vamos escavando o arcaico, há definição mais significativa do que essa?

Outra significação interessante nesse sentido é aquela advinda da década seguinte: diferente da Vera Cruz, o Cinema Novo escolheu escancarar o atraso sem enfeites, escolheu encontrar o sertão como uma origem mítica, é verdade, mas, sobretudo, política, onde reside sua maior importância: a de um “laboratório sociológico” (Bernardet, 2003), onde cineastas poderiam tecer suas experiências de encontro, primeiro, consigo mesmo, e, depois, com seu povo, que precisava “ser esclarecido”, a todo custo, sobre as mazelas sociais de um país que, longe dos suntuosos estúdios paulistas, às vezes nem tão longe assim, estava aos cacos.

O sertão, se quisermos falar em representações, representou muito para o Cinema Novo, muito mais do que sequer sonhamos em tocar nesse breve espaço que nos cabe, dito isto, vale acrescentar que esse cinema encontrou no sertão nordestino mais que uma alegoria, por mais cara que seja aqui a alegoria, encontrou uma realidade a ser escancarada, nua e clara, dura e crua, uma realidade a ser encarada, cara a cara, sem maquiagem, como gostavam os “burgueses paulistas”: era preciso pensar um sertão distante dos ditames comerciais, era preciso sonhar um sertão genuíno, ainda que sujo, um sertão nosso, ainda que passado.

Sim, é que nessa estética cinemanovista e terceiro-mundista o arcaico muito interessa: há nela um motivo a ser visto, um projeto a ser cumprido, por isso, o sertão se fez mote e forma: esfomeado e sedento, miserável e marginal, como em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, como em *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, como em *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Para investigar em tela as mazelas pelas quais passava esse país, para identificar o sumo da sua nacionalidade, preferencialmente, naquilo que não tivesse sido “tocado”, ainda, pelas mãos famintas do imperialismo do primeiro e do segundo mundo, foi que o Cinema Novo encontrou o sertão nordestino, afinal, o que seriam “os mitos Do povo, o profetismo e o banditismo”, senão “o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa sociedade de adoração, a violência que sofre de outra parte”? (Deleuze, 2005 p. 261).

Sim, é sob um intuito político e uma pretensão praticamente sociológica que o sertão foi eleito “o avesso arcaico da violência capitalista” (Deleuze, 2005 p. 261), é a serviço de “um paradigma do real brasileiro” (Oricchio, 2003, p. 121) que o obsoleto foi reivindicado como origem. Todavia, em que pese a justificativa política, a eleição desse sertão como *locus* de miséria também carrega sérias consequências éticas, mais uma vez, reitera-se certo velho discurso passadista (Tolentino, 2001): fazer do sertão nordestino um palco de ensaio sociológico significou assumir, como centro, a miséria, ressaltada a qualquer custo, evocada a cada plano, significou assentar na violência as suas fronteiras delimitantes e principais marcas, o que significa, portanto, situá-lo no passado, no longínquo, no arcaico... onde apenas os estereótipos assumem algum grau de expansão. Mais uma vez, pobre sertão.

Sertão esse que perpassa, assim, enquanto passado e manutenção, origem e redenção, das experiências embrionárias ao cinema moderno, e permanece no contemporâneo. Na retomada, com a década de 1990, são muitos e prolíficos os títulos que se instauram no sertão, ora reiterando ora tensionado seus signos conhecidos, são filmes como *O Sertão das Memórias* (1997), de José Araújo, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, *Eu tu, eles* (2000), de Andrucha Waddington, citando alguns, onde a busca individual, por identidade e pertencimento, se confunde constantemente com projetos nacionais, maiores, onde o sertão, em detrimento do que foi dito “perdido” em outras partes, assume-se “sítio arqueológico da ética nacional” (Oricchio, 2003, p. 137-138).

Assim, esses filmes continuam nos falando, em que pese as particularidade de cada um, de uma busca pelas origens no arcaico, por Brasília no sertão. Busca que muito me interessa e que continuaremos discutindo, com mais atenção à memória, na seção que segue. Pensada a pedra, é hora de encontrar a casa.

## 2.2 A CASA

### 2.2.1 Voltar para Casa

Chegar ao sertão é algo como voltar para casa. E pelo que parece, há algo de eterno no que volta. Algo etéreo, é verdade, mas que mesmo assim, nos arremessa e atravessa a carne... Seria então, este sertão, eterna travessia, tanta e reiterada, entre quem vai e quem fica? Mas, o que é que fica? Ficam as estradas, velhas são elas, como dizia minha avó... ficam as cidades e as pedras, olhando e lembrando-se sempre sei lá o quê... sei que ficam, assim: à espera.

Espera, portanto, espécie passiva, contrária à travessia? Mas, vejam só que ironia, por mais que o sertão também venha há tanto sendo dito e entendido enquanto “atravessamento”, da literatura “regionalista” à acadêmica, da reportagem televisiva ao cinema expandido, breves exemplos, o nosso imaginário parece insistir em ver ali, mais uma vez, o que espera ao invés daquele que atravessa... Assim, imagina-se desse sertão: menos mundo e mais solidão.

Solidão que se desprende das cidades e das pedras e quando percebemos já está lá: impregnada nos meninos, talvez por isso, vai saber, quando se afastam, teimam em suas distâncias, tentam não voltar, lutando, a todo custo, por um lugar no mundo, de preferência, um lá do outro lado, longe daquele que lhe foi dado, “de onde tudo fugia, onde só pedra é que ficava, pedras e poucos homens, com raízes de pedra, ou de cabra” (Melo Neto, 1994, p. 03).

Mas e quando o mundo nos manda de volta? Quando, em detrimento de tanta luta, não se faz lugar algum lá fora e é preciso, por mais árduo e doloroso, voltar para “trás”, sim, assim mesmo, com esse senso de retrocesso, árido e frio, como se voltar fosse assumir uma derrota... Senso que alerta para certo despertencimento do sertanejo ao seu sertão e que, infelizmente, longe de algo isolado, vem se revelando uma verdade, imensa e assustadora, especialmente entre os mais jovens (Moreira, 2018). Senso que me interessa, já perceberam, e que tentaremos encontrar através de dois filmes: *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira e *Desvio* (2019), de Arthur Lins.

Para uma primeira linha, esses dois são filmes de retorno: à casa, à origem, ao passado, são, por conseguinte, filmes que atendem bem a esta nossa empreitada de tatear a paisagem sertaneja através do aspecto prismático-cinematográfico do tempo: temos aqui uma narrativa engendada a partir de um mote temporal, em ambos os casos, temos como ponto de partida justamente protagonistas que, após certo tempo fora, “na capital”, retornam à terra natal, nos sertões, para descobrir que, definitivamente, não são mais aqueles de antes.

Mais precisamente: em *Árido*, Jonas, “repórter do tempo”, cedo percebe que além de comparecer ao sepultamento, espera-se dele, na verdade, que vingue em sangue a morte do pai, como pede “a tradição familiar” que, logo veremos, é quem rege essas terras, ditas e vistas em sua mais enraizada aridez... Já em *Desvio*, Pedro, preso em regime semiaberto, encontra no feriado de natal a oportunidade de rever a família, quando se depara com a demanda, ora mais velada, ora mais declarada, de se livrar de vez dos erros do passado para se tornar um “cidadão de bem”. Percebem? A temporalidade não só marca, nos dois casos, o mote da trama como também o seu conflito central que é, essencialmente, o choque familiar-geracional. Assim, esse lapso de tempo, além do estranhamento genuíno do filho que à casa retorna, proporciona, em ambos os filmes, um verdadeiro desencontro com a tradição que impera e que deles espera o que não estão dispostos a cumprir.

Tal conflito, entre tempos feitos pensamentos distintos, revela um interessante relevo: em *Árido*, em especial, trata-se, de uma oposição, marcada e reiterada, em imagem e discurso, entre o tempo do sertão e o da capital, um, adivinhem qual, marcado pelo novo, pelo “moderno”, pelo carro estilizado, pelo “jeito descolado”... e o outro, pelo velho mesmo, onde nada anda, onde “as coisas devem ter parado no tempo”, como dito, em mais de um momento.

Ainda em *Árido*: a aridez do ar aparentemente se desprende da terra e encharcou a gente, gente “de família”, da moral e dos velhos (antes bons ?) costumes, que, ainda que decadentes, é onde tudo se sustenta, mais, onde tudo encontra sentido (ainda que retraído). O tempo do sertão mostra-se, então, curvado à tradição, como um velho corcunda arquetípico, como o corpo do defunto velado (figura 06), que tem de respeitar a vontade da viúva, que tem de esperar o filho voltar para, só assim, ser enterrado, ainda que já apodreça, começando a cheirar mal e espantando as visitas... Lázaro, o pai morto do protagonista, como o homem de onde vem o nome, reluta em se encontrar com a morte, teima, em última instância, em se assumir “passado”, isto é, superado, como pede esse seu sertão-tradição, imóvel e arcaico.

Imagens 06 e 07: Sertão de tradição



Fonte: *Árido Movie*, Lírío Ferreira, 2005.



Fonte: *Árido Movie*, Lírío Ferreira, 2005.

Assim, o tempo, ora evocado, ora corporificado, está em *Árido*, embebendo tudo e todos com seu ar arcaico, desde a trilha sonora que abre e fecha a narrativa até o relógio que observa pontualmente, do alto, o velório do patriarca (figura 07). Tão velho é o arcaico, em *Árido*, que antecede o próprio tempo, como nos fala, agora abertamente, um outro velho: “É isso mesmo: no começo só existia o vale do Rocha<sup>6</sup> e o céu cobrindo tudo, aí eu cheguei, comecei a garimpar, muito arenito, eu cavei, cavei... e o tempo começou a existir a partir daí, quer dizer, o tempo daqui, o tempo cíclico, que marca tudo”.

“(...) Aquilo era o tempo passando bem rápido... carregando tudo, assim, inevitavelmente, tá ligado!? E tinha uma certa angústia... um certo desespero implícito nele... meu irmão, e o tempo é isso, *pow!* O tempo é uma tempestade, é uma avalanche, caindo em cima de você, pesando nas suas costas, desde que você era adolescente, lhe impressionando, lhe afundando, tá ligado!?” já essa segunda percepção, que tomamos como contraponto a anterior, vem de *Desvio*, mais precisamente, de um jovem *punk*, usando ácido e uma camisa do *Black Sabbath* em uma noitada no sertão paraibano.

Talvez essa epifania (assim como o ácido e o *Black Sabbath*) nos sirva para pontuar uma diferença sutil, mas, certamente, marcante entre estes filmes: apesar de engendrada por temporalidade, a paisagem não é a mesma, definitivamente. Se em *Árido*, assistimos a uma dimensão-sertão estagnada no tempo, onde a “novidade” é sempre “estrangeira”, alheia às tipicidades da tradição, como são as fofoqueiras da calçada, ou, às católicas enlutadas... em *Desvio*, por sua vez, acompanhamos o que soa como um sertão mais “contemporâneo”, quer dizer, capaz de se movimentar, por si só.

Talvez Agamben nos ajude, novamente, a melhor desenvolver tal ponto. Isso porque ele lança luz sobre outro conceito importante na compreensão da nossa apreensão (do tempo): o contemporâneo. Enquanto “arcaico” é lido pelo filósofo como certo sentimento de origem, o contemporâneo, por sua vez, tem a ver com um senso de “deslocamento”, ou, nas suas palavras: “é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este (o tempo), nem está adequado as suas pretensões e é, portanto, (...) capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (Agamben, 2012, p. 58-59), algo muito próximo daquilo que podemos encontrar com o sertão “*underground*” de *Desvio* (figura 08),<sup>7</sup> quando não só o protagonista, mas todos os personagens com quem se identifica, seus conhecidos e novos amigos, demonstram, reiteradamente, um sentimento de não pertencimento.

---

<sup>6</sup> Sertão fictício onde se passa *Árido*.

<sup>7</sup> Em entrevista à *Cine Festivais*, o diretor Arthur Lins fala da necessidade de se pensar/mostrar sertões no contemporâneo, ver: <https://cinefestivais.com.br/arthur-lins-fala-sobre-desvio/>. Acesso em: 02/04/2024.

Presente desde as instâncias mais íntimas, como suas casas e famílias, até as mais externas, como o mundo saturado e cinzento que ecoa a sua volta (figura 09), é, provavelmente, esse senso de deslocamento que leva os personagens a esbanjar aquela atitude *punk*, de desarranjo e de revolta com a vida, dura e torta, e a gastar seu tempo, largo e vazio, com noitadas, músicas e epifanias.

Tamanho sentimento, de despertencimento, como já anunciamos, pode ser estendido da tela para “o real” e vem sendo apontado por pesquisas recentes interessadas em entender por que as jovens gerações sertanejas mostram-se cada vez mais em descompasso com seus sertões. Entre elas, cabe citar a conduzida pela socióloga Gislene Moreira (2018). Trabalhando com um grupo de jovens pertencentes à comunidades rurais dos sertões baianos, utilizando-se de rodas de conversa e entrevistas, sobre recepção e produção cultural, ela nos fornece “pistas e pontos de partida para entender o universo identitário desta nova geração de sertanejos” (Moreira, 2018, p. 250) que, de maneira geral, mostra-se preocupada com a falta de perspectiva socioeconômica e desinteressada de uma identificação com a “tradição”.

De volta aos filmes, parece justo afirmar que enquanto *Árido* corrobora uma paisagem-sertão, além de retrógrada, matriz, de uma tradição-visão de mundo dita “típica”, perspectiva que, como viemos vendo, está impregnada no olhar sobre sertões desde as primeiras produções... *Desvio* desemboca em uma paisagem sertaneja marcada por contemporaneidade, isto é, atravessada por deslocamento, que está no protagonista, na sua prima, nos amigos *punks*... Se em *Árido* o tempo estagnou, em *Desvio* ele está em revolta. Destarte, apesar de serem dois filmes “de volta”, em que os protagonistas se percebem como estrangeiros, feitos pelo tempo, as suas próprias terras, são tempos de sertões bastante distintos: um expulsa, porque imóvel, incapaz de vida e de movimento, e o outro, absorve, porque se abre ao novo, ainda que esse queira quebrá-lo, transformá-lo, com toda a sua força, em qualquer outra coisa.

Imagens 08 e 09: Sertão de ruptura



Fonte: *Desvio*, Arthur Lins, 2021.



Fonte: *Desvio*, Arthur Lins, 2021.

## 2.2.2 Morada e Memória

Dando continuidade a nossa busca de sertões pelo tempo e tomando como norte uma “volta para casa”, adentramos agora em um terreno mais “movediço” (atenção a esse adjetivo, ele logo revelar-se-á decisivo), onde esse reencontro com o passado reside em uma dimensão mais sutil e conceitual: sem ser o ponto de partida dramático, como nos dois casos anteriores, aqui ele não precisa nem necessariamente ser nomeado, como acontece em *Aboio* (2005), de Marília Rocha.

Mas, se não precisamos chamar a casa pelo nome, o que garante que é dela do que trata essa história? Resumidamente: todo o resto. Filmado nos interiores mineiro, baiano e pernambucano, o filme de Rocha vai até aboiadores, anônimos e consagrados, para saber sobre sua prática, oral e ancestral, de conduzir rebanhos sertões adentro. E o que pode parecer um argumento simples não demora em se revelar um documentário, em ensaio, enorme: ancorada na oralidade dos vaqueiros, em suas depoimentos e gestos repletos de saber, Rocha faz chover em tela um sem-fim de imagens curiosas, entre super-8 e digital, que vão desde planos-detalhe dos rostos e corpos que depõem, passando por *travellings* de “pegas de boi” feitos sobre o lombo de cavalos, até alcançar a imensidão do céu para registrar a chegada da chuva... em uma plasticidade que chama atenção (Lins; Mesquita, 2008) e que foi parar no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.<sup>8</sup>

E o mais importante, provavelmente, é que essa destacada beleza dos planos não se basta em si mesma, isto é, Rocha não o faz a serviço de algum preciosismo, o que não seria de se estranhar por se tratar de sua estreia na direção, pelo contrário, ela o faz para alcançar o cerne do seu filme: a sensibilidade sertaneja. Ou seja, a diretora pensa uma paisagem feita para encontrar os sujeitos sertanejos de quem se aproxima, assume, assim, uma perspectiva da caatinga de dentro, cheia do chiar das cigarras, do voo rasante dos urubus, das formas fantasmagóricas dos galhos retorcidos, como que rogando aos céus pela glória d'água... onde descobre, junto aos vaqueiros, o seu centro:

Valendo-se, entre outros procedimentos, de *travellings* no meio da caatinga, entre troncos e galhos secos, no ritmo do cavalo e na cadência de quem vê “de dentro”, Marília Rocha cria uma paisagem “transfigurada”, subjetivada, vivida. A busca de formas plasticamente interessantes se relaciona, portanto, a um esforço de apresentar o ambiente como experiência, de criar uma paisagem de acordo com a vivência e o imaginário dos vaqueiros (Lins; Mesquita, 2008, p. 63).

---

<sup>8</sup> O filme fez parte da Mostra Internacional de Documentários do MoMA, em 2005, nos EUA. Maiores informações: <https://www.anavilhana.art.br/producoes/aboio>. Acesso em: 12/04/2024.

Por isso, podemos dizer que *Aboio* está interessado em um sertão quando não-solidão, pelo contrário, o que assistimos aqui é um mundo de comunhão, entre bicho, sujeito e cosmos (os três capítulos que orientam o filme, inclusive),<sup>9</sup> conectados e entranhados de tal forma que conseguem se conversar, em seus aboios, que conseguem se espelhar, em suas lembranças, que conseguem, enfim, se perceber como companheiros de uma mesma jornada, (Welle, 2016) compartilhando, portanto, a mesma morada.

Percebem? A casa a que recorremos em *Aboio* demora em se revelar porque ela é imensa, do tamanho do universo, do tamanho do sertão e, portanto, demanda uma percepção mais ampla, ecológica e, até mesmo, espiritual (para trazer de volta uma palavra, novamente, cara a nossa questão). Mas, talvez nos perguntemos, perante uma perspectiva tão abrangente, como se situar, como não se perder? O que poderia nos servir de base para a nossa morada? Felizmente, o filme nos dá uma resposta suficientemente clara: a memória.

Sim, em *Aboio* é a memória que conecta passado e cotidiano, cosmos e miúdos, sujeitos e bichos, é ela que sustenta a tradição inteira do aboiar, enquanto gesto e performance, é através dela que se adentra o universo sertanejo do vaqueiro, enquanto imagem e imaginário. Não à toa, falas como “antigamente”, “naquele tempo”, “tempo véi”, estão tão presentes aqui, ciente da centralidade da memória para a prática que investiga, provavelmente, o filme deve tê-la usado como ponto de partida e fio condutor para as suas entrevistas e pouco hesitado em estendê-la, procurando no passado um sentido e, na tradição, um presente:

O documentário é um resgate das tradições do aboio através das memórias que os vaqueiros trazem consigo. É um filme feito com imagens do presente, mas que remetem, em diversos momentos, a um tempo passado, a memórias reatualizadas. *Aboio* é composto por imagens sem um tempo determinado, nos dando a sensação de tempos entrecruzados, em um lugar onde a memória se atualiza e se transforma em presente (Welle, 2016, p. 40).

Esse movimento de alargamento da memória pode ser percebido na escolha de repertório que *Aboio* evoca: o mundo sertanejo é mostrados através de signos conhecidos, como a seca e o misticismo, o que nos remete a um sem-fim de referências consagradas, desde a obra de Abraão até a de Barreto (como sugerem as imagens que seguem). Assim, a memória opera não apenas no filme “em si”, disparando a narrativa e orientando a imagem, mas também, por extensão, na larga relação com a filmografia com a qual ele dialoga:

---

<sup>9</sup> *Aboio* é dividido em três partes separadas por três símbolos distintos: uma ferradura, um homem e o infinito. O filme pode ser assistido de maneira gratuita: <https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/63ef74b2f369331e6718faf8/63b866b0a2fa0588ae3fa44b>. Acesso em: 12/04/2024.

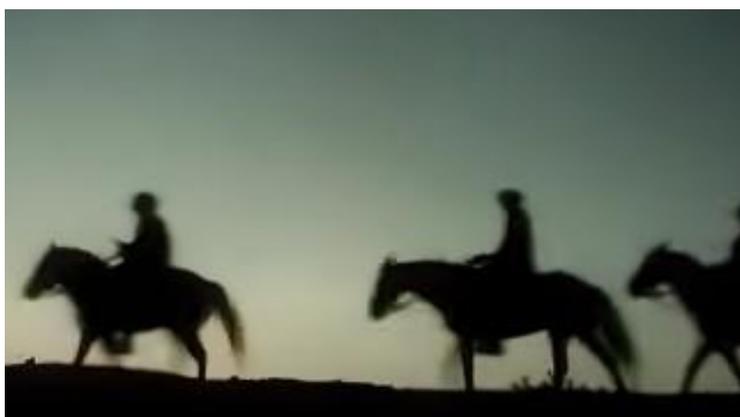
Imagens de 10 à 12: Sertões em diálogo I



Fonte: *Lampião*, Benjamin Abraão, 1936-1937.



Fonte: *O Cangaceiro*, Lima Barreto, 1953.



Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

Cabe esclarecer, é importante, que quando falamos que *Aboio* dialoga com a ampla filmografia sobre sertões que o antecede não queremos dizer, necessariamente, que ele a corrobora. Longe disso, entendemos que o filme evoca esses signos mais no sentido de remeter a uma imagética consolidada, para rever a subjetividade que tantas vezes dela escapa, do que “simplesmente” reiterá-la, seja como estética, seja como narrativa. Por conseguinte, percebemos aí uma relação muito mais complexa e que, talvez, nos sirva não só para sublinhar o que acreditamos ser o centro da obra, o sujeito sertanejo, mas também para pensar as distinções entre o que é remoto e o que é pertencimento.

Para isso, permitam-me recuperar mais uma vez a metáfora da pedra. O que queremos com ela é falar de uma noção de sertão puramente arcaica, tão concreta que perpassa tempos distintos, algo diferente do que pretendemos dizer com casa que, por sua vez, ainda que possa se assentar no passado, possui uma diferença decisiva: afeto. Dizer da pedra afeto seria inusitado, enquanto dizer uma casa sem ele, não faz sentido. Tudo isso é no intuito de melhor se aproximar de filmes como *Aboio* que mesmo ecoando signos bastante conhecidos, ao acrescentar subjetividade à equação, não só se enchem de vida, daí a sua potência, como nos permitem pensar um sertão enquanto pertencimento, daí a nossa questão. Pensando assim, é como se pudéssemos nos separar daquele mundo de pedra, remoto e arcaico, para adentrar em um outro sensível, de comunhão e morada.

Por isso, nosso interesse na memória: para nós, é ela o que separa a pedra da morada. Por mais que para recuperar a pedra seja importante o uso da memória, acreditamos que para estabelecer com esse passado uma relação, sobretudo, de identificação, ela seja indispensável. Trata-se de operar a memória no sentido de trazer o passado para “perto”, trata-se de elaborar a memória enquanto afirmação de identidade, enquanto “método para dar ao mundo um sentido onde possamos ao mesmo tempo existir e sobreviver à dimensão trágica da realidade” (Afonso Jr., 2021, p. 13). Para melhor desenvolver essa ideia, vamos a um outro filme emblemático: *Sertânia* (2019), de Geraldo Sarno.

“Eu só queria voltar para casa”, essa frase é dita por Antão, o cangaceiro protagonista, pouco antes de sua morte, quando é pego pela polícia e morto de forma brutal, tendo sua cabeça decapitada e mostrada ao público, décadas depois da época onde se passa a história, em uma praça pública, em meio a uma festa junina. Sim, *Sertânia* é imenso, por isso, fica dito: o que pretendemos com ele é entender o uso da memória como elemento de pertencimento, algo que desponta com importância aqui uma vez que a trajetória a que assistimos é, mais uma vez, uma tentativa de volta para casa, como testemunha a frase acima.

Mas, para um pouco mais de contexto: *Sertânia* acompanha Antão em um momento entre vida e morte, antes mesmo da fatídica cena descrita acima, a história se inicia com o cangaceiro sendo ferido a tiro durante um confronto com as volantes. Agonizante, a trama que segue não só parte da dor e da desolação do seu protagonista como as corporifica em tela: assistimos a uma história radicalmente não-linear, onde passado, presente e imaginação se misturam em delírio à medida que o cangaceiro ferido começa a se lembrar de sua vida, como que a procura de um sentido, de uma saída, para a morte que chega em espreita.

Sim, nesse delírio filmico, vamos vendo camadas marcadas por temporalidades distintas e, muitas vezes, contraditórias, somadas e embaralhadas de tal modo que se torna praticamente impossível discernir o que foi vivência e o que é invenção. Assim, nesse exercício inconclusivo, podemos pensar em uma memória orientada por incertezas, repleta de lacunas, incapaz de recuperar, de fato, por inteiro, o que foi passado. Podemos pensar, enfim, em uma dimensão de memória movediça, algo que encontra eco em importantes autores (Bergson, 1990; Deleuze, 2005; Huyssen, 2000).

Dentre eles, em Deleuze, por exemplo, a memória não aparece como algo a ser restituído, mas, como construção de um movimento. Ela está articulada a outro importante conceito, justamente esse que vamos discutindo: o tempo. Longe de ser definido em termos de regularidade ou linearidade, para Deleuze, o tempo opera como dispositivo de/em um fluxo assimétrico. Dessa forma, atua de maneira múltipla, caótica e difusa, em que se dissolve como magma, com ramificações multitemporais, que podem até se contradizer. Parece que é neste ponto onde podemos encontrar a narrativa de *Sertânia*.

Mesmo assim, por mais que o tempo soe caótico e a memória, movediça, é neles onde buscamos base para algo seguramente importante: nós mesmos. E parece ser bem aí onde *Aboio* e *Sertânia* se encontram: em um olhar ao passado à procura de si. Se em *Aboio* é através da memória que encontramos a tradição ancestral que nomeia e elabora o filme, em suas paisagens-subjetividades, em *Sertânia* é a própria memória que ancora a trajetória de errância do protagonista, a quem não resta mais nada senão recorrer as suas lembranças, em busca de redenção alguma perante um mundo, feito filme, que se dissolve à nossa vista. Se em *Aboio* podemos ampliar a dimensão da memória além do filme, procurando eco nas obras com os quais ele dialoga, em *Sertânia*, nós certamente devemos, afinal, o longa parece colocar no seu centro a larga tradição imagética que referencia<sup>10</sup> (do que nos fornecem pistas a imagens a seguir).

---

<sup>10</sup> As referências de *Sertânia* à filmografia sobre sertões, sobretudo, ao Cinema Novo, são muitas, indo desde a narrativa, passando pela trilha, até a fotografia. Para um estudo mais aprofundado: consultar apêndices.

Imagens de 13 à 15: Sertões em diálogo II



Fonte: *Lampião*, Benjamin Abraão, 1936-1937.



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964.



Fonte: *Sertânia*, Geraldo Sarno, 2019.

### 2.2.3 Uma Memória Movediça

Esta nossa primeira parte, que assim se encerra, tinha como destino discutir o sertão através do tempo. Conjugando os dois, nossa primeira constatação, puramente intuitiva, é a de que havia à nossa frente, pelo menos, três dimensões temporais, sobrepostas, mas didaticamente separadas: a primeira, era aquela da realidade sertaneja, a qual, antes mesmo do começo, sequer pensamos em alcançar, é que ela nos soa imensa (do tamanho do sertão); a segunda, por sua vez, seria íntima à escrita, que em sua necessidade de um exercício poético assumido, precisou de pronto se armar, isto é, tentar antecipar as críticas e comprovar sua serventia, algo que, espero, foi resolvido na medida em que acontecia, ou seja, na medida em que insistentemente se escrevia; já a terceira, por fim, compreende todo o resto deste primeiro capítulo, diz respeito ao sertão que queremos aprender corporificado temporalmente no suporte que escolhemos, a tela, a imagem, o cinema, em seus próprios métodos e sentidos (como o próprio tempo).

Procurar o sertão no tempo do cinema me pareceu uma empreitada atraente e, modéstia a parte, importante, pois desde cedo percebi que o sertão no cinema possui uma dimensão-definição específica que, ainda que ancorada na larga tradição histórica-cultural de tecer este território (Albuquerque, 2001), encontra no filme uma materialidade indiscutível: tipificar o mundo sertanejo como uma “coisa” temporal com corpo e ritmo próprios, como se o tempo fosse não apenas anterior, mas, superior ao espaço, demarcando-o, nomeando-o, em seu jeito e espelho.

Outra importante particularidade: se o tempo costuma ser usado para definir o sertão, não é qualquer um que o faz, pelo contrário, é um bem específico e, para nossa “sorte”, bastante problemático: trata-se de um tempo arcaico. O arcaico despontou com tamanha força em nosso vislumbre de sertão que foi preciso recorrer à “pedras” e dicionários, se valer de metáforas e interlocuções. E assim, nesse movimento consciente de ir atrás, percebemos, à medida que encontramos, que o arcaico é origem, por isso, foi preciso ir cavando fundo a fim de entender não só o que ele significa, mas, sobretudo, de onde ele vinha, passando por cangaceiros e vaqueiros, fotógrafos e capitães, periferias e civilizações. E o que encontramos? E onde surge a origem? A nosso ver, surge junto com o sertão, em imagem e imaginário, um tão dentro do outro que parece impossível separá-los, sendo preciso atentar as suas mais finas e íntimas camadas. O sertão nos surge, então, como um avesso de civilização, como um laboratório para se inventar tudo o que o país não queria ser, mas, precisava conhecer, para se (a)firmar.

Procurando esse sentido de civilização erguido contra o sertão, encontramos junto a um famoso fotógrafo, o único que conseguiu “capturar”, quer dizer, registrar Lampião, um indício significativo. É que a obra de Abraão, além de ser a única sobrevivente em meio a um monte de escombros, parece ter fundado, em sua síntese mecânica de homem e natureza, um primeiro sertão. Ele, que sobrepôs um vaqueiro a um cacto, nos legou uma paisagem tão potente, em que pese as fragilidades inerentes a sua própria imagem, que atravessou tempos e espaços, que nos fez pensar a paisagem como um gesto fóssil (Lissofsky, 2011), de um contato entre máquina e mundo tão forte, que gerou um atrito capaz de condensar e codificar toda uma memória coletiva (Marks, 2010).

Procurando ecos desse gesto arcaico na filmografia que seguiu foram muitos os sertões: do projeto de cinema clássico no Brasil, passando pelo germe do cinema moderno, até o movimento da retomada, o sertão continua significado e impregnado de certa carga arcaica, falando de uma paisagem marcada, ora, como remota, ora, como origem, mas, geralmente como interesse, algo provavelmente próximo daquilo que conduziu os primeiros fotógrafos caatinga adentro.

Já no contemporâneo, entendemos que não fazia sentido uma busca apenas pela pedra, isto é, pelo “fóssil radioativo” (Marks, 2010), perigoso e esparso, não, era preciso um projeto mais radical: compreender como nossos filmes engendram em suas imagens uma morada. Junto aos filhos que voltam para casa, percebemos por contraste, em *Árido e Desvio*, sertões arcaicos e coetâneos; e por semelhança, em *Aboio* e *Sertânia*, outros anti-lineares e heterocrônicos, evocados e provocados com frequência pelo passado, pauta central na sua contemporaneidade (Mesquita, 2023). É fato que nos deparamos com paisagens tão vastas que foi preciso recorrer a um elemento de conexão, como nos soa a memória.

Acontece que a memória, ainda que lacunar, parece capaz de significar o passado, ainda que caótico, a tal ponto de torná-lo nosso. Interessante, nesse raciocínio, é pensar a memória como pertencimento, por mais que ela permaneça imprecisa, em disputa e à deriva, por mais que o passado, assim como o sertão, jamais se resolva. Longe disso, ele(s) segue(m) em demanda, pelo presente, em seus eternos projetos e agendas, afinal, como nos lembra Huyssen (2000, p. 68): “a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça”. Talvez assim, cientes dessa impermanência, aos olhos do tempo, possamos melhor assentar nossas moradas, talvez, quem saiba, possamos até mesmo atravessar esse terreno movediço, seja ele verde ou deserto... mas, isso é conversa para o próximo capítulo.

### 3. O SERTÃO ENQUANTO ESPAÇO

#### 3.1 O DESERTO

##### 3.1.1 De Três Desertos

*Sertão: estes seus vazios.*  
*Grande sertão: veredas* - João Guimarães Rosa

No nosso primeiro deserto,<sup>11</sup> acompanhamos uma “perda do mundo” (Pinto, 2023): um homem solitário (figura 16) dá voltas e mais voltas em seu carro, procurando um estranho pelo caminho que, em troca d'algum trocado, aceite a proposta, certamente inusitada, de enterrar seu corpo, depois de morto. Quem seria esse sujeito? Qual a razão de sua solidão? Por que ele precisa vagar assim, à procura de um destino tão duro? Essas são algumas questões, agrídoces, que ficam na boca com *Gosto de Cereja* (1997), de Abbas Kiarostami.

Com o segundo deserto,<sup>12</sup> por sua vez, vamos vendo soldados sendo preparados para um futuro militar: são homens comuns, vindos de diferentes bandas do mundo, submetidos a treinamentos duros, sobretudo, para preparo físico. O filme, *Bom Trabalho* (1999), de Claire Denis, opera a partir de um protagonismo reiterado da paisagem desértica (Andrade; Cunha, 2020): são homens que se constroem no contato árduo com a paisagem, treinando, trabalhando, e, até mesmo, sendo mortos por ela, como acontece com um deles (figura 17) que, perdido, acaba engolido pelo deserto de sal.

Já no terceiro deserto,<sup>13</sup> por fim, assistimos a uma paisagem que assusta e impressiona pela sua amplitude: nele se encontram escalas históricas, arqueológicas e astronômicas (Zan, 2022). Esse é o deserto de Patricio Guzmán, em *Nostalgia da Luz* (2010), lugar central, e comum, para arqueólogos, astrofísicos e mães sem filhos, que procuram por ali, com as próprias mãos, em meio a vastidão, restos mortais de parentes mortos e desaparecidos (figura 18), pelas mãos da ditadura Pinochet.

Nosso intuito de começar este capítulo apresentando três desertos tem dois motivos: primeiro, atende a necessidade de entender como o sertão é construído, agora, especialmente, pelo cinema, o que nos faz pensar no deserto, tendo-se em mente as relações formais-conceituais entre esses dois espaços, o que buscaremos evidenciar em breve; segundo, isso pretende demonstrar, desde já, aquela que pode ser lida como linha mestra das paisagens desérticas: o vazio (Castanha, 2023; Mendonça, 2011).

---

<sup>11</sup> *Gosto de Cereja* se passa em Teerã, capital do Irã.

<sup>12</sup> *Bom Trabalho* se passa no Djibuti, país da África Oriental.

<sup>13</sup> *Nostalgia da Luz* se passa no Atacama, Chile.

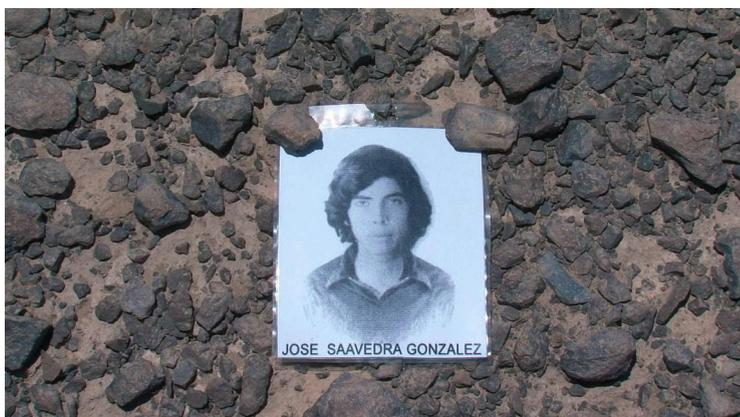
Imagens de 16 à 18: Desertos em diálogo



Fonte: *Gosto de Cereja*, Abbas Kiarostami, 1997.



Fonte: *Bom Trabalho*, Claire Denis, 1999.



Fonte: *Nostalgia da Luz*, Patricio Guzmán, 2010.

Expliquemos: em *Gosto* temos um homem que procura no deserto não só alguém para lhe enterrar, mas, também, algum lugar para desaparecer, por isso, nos pegamos pensando nesse desaparecimento, ou, se preferirem, nesse esvaziamento, como um objetivo; em *Bom Trabalho*, por outro lado, temos homens que, uma vez no deserto, não serão mais os mesmos, e sim, outros sujeitos, militares formados, que têm de deixar seu passado civil “para trás”, no que nos parece ser uma narrativa interessada em entender como o deserto molda subjetividades, agora, como um processo; já em *Nostalgia*, é como se acompanhássemos um caminho inverso: o filme não quer “sepultar” seus personagens, o contrário, grande parte da trama acompanha, de maneira decidida, a busca pelos corpos políticos engolidos pelo deserto, como se o filme lutasse contra o esvaziamento, contra o esquecimento, como um projeto:

O jogo entre esquecer e lembrar, apagar e registrar, destruir e construir, aparece dramatizado no cenário marcado pela imensidão em que tudo parece caber, ao mesmo tempo em que muito parece ocultar. Por fim, os vazios definidos a partir de um ponto de vista colonial que desconsidera a existência de populações e histórias locais justificam representações do deserto-desertão-sertão caracterizadas, sobretudo, pela invisibilização (Daflon, 2020, p. 223-224).

Percebem? Em que pesem as singularidades, as quais sequer sonhamos em tocar no âmbito deste texto, esses três desertos, espalhados por três continentes, Ásia, África e América, parecem possuir um ponto de encontro: o *confronto* de seus sujeitos contra a paisagem, que ameaça devorá-los, esvaziá-los... E é nesse confronto, de subjetividades contra uma espacialidade, delimitada, mas, ainda assim, em disputa, que colocamos nosso ponto de partida: este capítulo quer saber como e porque o sertão é construído tal qual um deserto; quer mais, quer, sobretudo, entender, como e porque, esse deserto confronta os sujeitos sertanejos.

Se o capítulo anterior elege a pedra para falar sobre um sertão, estagnado e sem vida, no sentido de apreender certa construção temporal, aqui, interessados, agora, em uma dinâmica espacial, parece legítimo pleitear o deserto como uma continuidade, em seus próprios meios e sentidos, daquela ideia de pedra. Se a pedra apresenta um dilema, o deserto o amplia: a pedra elabora uma primeira problemática percebida na tessitura dos sertões, o arcaico; enquanto o deserto acrescenta uma segunda camada, igualmente importante, o árido. Se o arcaico fala de um sertão endurecido, o árido vem falar de um sertão *endurecedor*: como se o sertanejo estivesse eternamente preso ao mundo duro, árduo e apático, que o rodeia e, insistentemente, o nomeia, como se sua subjetividade inteira fosse prisioneira da eterna seca, que invisibiliza, que esvazia... Mas, afinal: o que pode o sertão, e o sertanejo, além da seca? É sob esse interesse, que me atravessa, que vamos aos nossos objetos.

### 3.1.2 Sobre Dois Sertões

No nosso primeiro sertão, acompanhamos um estrangeiro: Johann, um alemão, que, fugindo da segunda grande guerra (1939-1945), viaja pelo Brasil, sertão adentro, vendendo aspirinas, é aí, na estrada, que ele esbarra com Ranulpho, “mais um” nordestino a caminho do Rio, e se depara com uma realidade árida: que está tanto nas terras sertanejas, mostradas esturricadas, sob sol escaldante e luz estourada, quanto nos seus sujeitos, ora sobrevivendo como podem, ora fugindo para onde der... é que em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, a aridez impera (figura 19).

Já no segundo sertão, seguimos um grupo maior: João, Aderaldo, Alfonsina, Querência, dentre outros, são moradores de mais um, até então, pacato vilarejo do sertão: é que o filme que segue, *A História da Eternidade* (2015), de Camilo Cavalcante, persegue a esteira da seca, do isolamento e da pobreza, para versar sertanejos em seus desejos: eles querem amar, gozar, partir... mas, não conseguem, não de maneira livre e plena, longe disso: aqui, a seca é cerca (figura 20).

No primeiro sertão, o deserto é revelado banhado em luz: uma tela pálida, que de tão alva faz lembrar a “cegueira branca” de Saramago (2020), vai perdendo, pouco a pouco, o brilho estourado, até deixar ver uma paisagem: ao som do rádio, de um carro, vamos vendo uma caatinga maltratada, que de tão branca se entorta, que parece morta, mais até, cadavérica, uma caatinga que incomoda, onde o verde só parece possível a algumas poucas algarobas... Pela janela, do carro, gente pobre, e muita, sobrevivendo de uma água minguada, guardada em tonéis, gente tangendo rebanhos anêmicos, de tão magros, gente espaçada em poucas casas, a ponto de serem engolidas pela poeira da estrada, de tão magras.

Já no segundo, é pela queda que o deserto se revela, agora, banhado em azul: ao som, desta vez, de uma sanfona, assistimos a um céu claro, sol a pino, contra o qual vem um menino que, com uma balinheira, mira para cima e atira em um pássaro, que cai de encontro com o chão seco, quase sem vida, não fosse um sanfoneiro tocando ao fundo, sob um ainda vistoso umbuzeiro, e um velório passado, em rebanhos e carpideiras, que seguem cantando a oração de São Francisco. O segundo contato com a terra, após aquela queda, a do pássaro, é a serviço de um enterro, vemos um coveiro cavar o chão duro para dar destino a um defunto, aqui, como em nossos três desertos anteriores, o deserto também parte de certo ato de morte, de uma ameaça, nada velada, de esvaziamento, de terra comendo corpos, devorando rostos, “desassuejando” sujeitos...

Imagens 19 e 20: Sertão de seca



Fonte: *Cinema*, Marcelo Gomes, 2005.



Fonte: *História*, Camilo Cavalcante, 2015.

Assim, esses dois sertões despontam como desertos à nossa vista. Todavia, para uma melhor apreciação desses dois objetos parece conveniente, antes, amarrar alguns conceitos. Como este capítulo pretende uma leitura do sertão à luz de sua espacialidade, é interessante pontuar quais são os termos que compõem essa dimensão no cinema e quais são suas especificidades, uma vez que eles costumam ser confundidos e sobrepostos: o primeiro deles é justamente o mais imediato, “espaço”, conceito amplo e polissêmico que pode ser usado para se referir desde dimensões astronômicas até aquelas atômicas; para especificar porções do espaço, precisamos recorrer a um segundo termo, “lugar”, que vem falar, por sua vez, daquela parcela delimitada, do todo espacial, na qual os seres humanos agem cotidianamente, como uma escola, ou, um hospital; já se quisermos desenhar uma dimensão ainda mais particular, podemos recorrer a um terceiro termo, “território”, que tem a ver, por fim, com uma relação mediada e/ou estabelecida por fatores políticos, ou, mais precisamente, geopolíticos, por isso, pensar território implica em pensar conflito(s) (Zan, 2022).<sup>14</sup>

De maneira geral e, até mesmo, óbvia, é comum encontrar o sertão sendo mobilizado pelo cinema através dessas três categorias espaciais; no entanto, se quisermos pensar o deserto pelas três vias, sobretudo, pelo conceito de território, é certo que a coisa já fica mais difícil... e é exatamente essa a nossa provocação: pensar o sertão tal qual um deserto é uma maneira que encontramos de escancarar certa matriz discursiva, de olhar e de dizer, o sertão, sempre, como um vazio, como um *eremos*,<sup>15</sup> uma “região inabitável por definição” (Zan, 2022, p. 11).

<sup>14</sup> Tanto as três categorias espaciais como suas definições, em linhas gerais, são tributárias do texto de Zan (2022), no qual o autor se propõe, de maneira didática e objetiva, a conceituar essas noções que colocamos aqui.

<sup>15</sup> “*Eremos*”, na perspectiva de Zan (2022), diz respeito às terras ditas inabitadas, desde a Antiguidade, nas quais apenas os “eremitas” conseguem vida. Além dessa definição, o autor também faz uma atrativa sugestão: “imaginar o que seria um cinema do *eremos*, no qual os espaços filmicos não parecem habitáveis” (Zan, 2022, p. 11), o que, certamente, inspira e contribui com a nossa discussão.

Mas, para desenvolver esse argumento, convém, antes, tecer um breve esclarecimento, agora, sobre as distinções entre um território geográfico e um outro cinematográfico. Para isso, não conseguimos pensar em nenhum autor com melhor possibilidade de interlocução do que Andrea França, que tem trabalhado questões indispensáveis a esse respeito. Para ela, a terra quando “pensada e experimentada em imagem e som” (França, 2003, p. 08) demonstra possibilidades poderosas: de criar territórios, em seus próprios meios e formas, sentidos e intenções, sem carecer de ser, necessariamente, um “reflexo” de dada “realidade” (ainda que esses dois, o cinema e o real, alimentem-se constantemente).

Por isso, a leitura de Andrea nos interessa: porque investiga um cinema autônomo, mais preocupado com agência do que com representação, mais próximo do imaginário do que do geográfico: cinema que inventa e sustenta sua própria territorialidade, de terra em imagem, em movimento e tensionamento, a procura d'algum “mundo possível, com todas as diferenciações que ele possibilita” (França, 2003, p. 08). Diante disso, pensar o território no cinema é, novamente, um exercício de imaginário. Aí sim, podemos adentrar no deserto.

Um deserto que incomoda. É que esse deserto, que está em *Cinema*, que está em *História*, não só acrescenta, como corrobora, um largo, mas nem sempre farto, imaginário de ver, e de dizer, o sertão como esse espaço, sempre e ainda, arduamente árido. Se deslocarmos o cinematográfico do geográfico, como propõe França, se focarmos no poder de agência, ou seja, de autorregulação e invenção, do cinema, há outra importante provocação a ser feita: por que o cinema contemporâneo insiste em continuar, após tanto, limitando e nomeando estes sertões com aquilo que eles têm de mais incômodo e miserável? Por que não se liberta? Por que a miséria continua estética?

A nossa suspeita: a miséria permanece porque interessa. Talvez seja interessante, para certos filmes, partir de lugares mais ou menos dados, chamando seu público em apelo àquilo já consolidado, em seu imaginário; talvez seja interessante, para alguns, “apenas” contribuir com a manutenção de espaços mais que reiterados; ou, em outros casos, como me parece ser a posição dos dois objetos que vamos observando, *discutir* essas permanências, pensando tensionamentos, até mesmo, propondo rupturas. É certo que, tanto *Cinema* quanto *História*, operam em uma dimensão de deserto, bastante palpável, no entanto, seria precipitado supor que os dois filmes se esgotam nisso. Como percebemos em certos filmes colocados anteriormente, *Aboio* e *Sertânia* são bons exemplos, apreendemos um diálogo com o passado, para dizer: imaginário hegemônico, mais no sentido do tensionamento do que da simples manutenção. Mas acontece que, nesse sentido, esses dois objetos são, para nossa felicidade, ou não, extremamente problemáticos.

Primeiro, porque partem de uma construção espacial calcada em signos fixos, porque propõem o sertão como um deserto, em seus vazios, acentuados e incômodos, exemplo disso, se quisermos, está na descrição que Ranulpho faz de sua terra natal: “a cidade que eu nasci se chama, com a licença da palavra, Bonança. Tem 5 casas, uma cruz no meio, uma viva alma... e um sol de lascar. Um dia eu olhei prum lado olhei pro outro e disse: é Hoje. Arribei”.

Segundo, porque quando parecem querer discutir e, porventura, quebrar esses signos, sobretudo, através dos conflitos de seus personagens, contra aquela árida realidade, acabam desaguando em outra questão: a de um sertanejo prisioneiro do seu meio, a de um sujeito que, ainda que tente ser alguém-além, acaba, no final das contas, dada a labuta, apenas mais bruto, doído, preso... exemplo disso é a trajetória de Alfonsina: jovem sonhadora, que aprecia arte, que tem a parede do quarto coberta com retratos de mares... tamanha é a força de atração do mar, para ela, que lhe faz pedir ao pai, de presente, uma ida ao litoral, mas, eis o que ela recebe: “você ficou doida, minha filha? (...) A gente vivendo numa secura dessa, os bode tudo morrendo, os recurso acabando?”. Se quisermos, esse exemplo pode ser estendido para explicitar a nossa impressão de sertão, assistindo a esses dois filmes: um mundo duro que, de tão árduo, expulsa os seus, para mares, distâncias, errâncias... os quais, sem jamais se cumprir, resultam em pura secura. E isto nos leva àquela segunda problemática de deserto.

Um deserto que devora. Acontece que esse deserto, que está em *Cinema*, que está em *História*, pode ser lido como eco da ideia do sertanejo como mero “produto” de seu meio. No fundo, parece isso: esses personagens, por mais sonhadores que sejam ( Figuras 20 e 21), pouco passam do espaço que os rodeia, se passam, é para voltar para trás, se persistem, é para se embrutecer, ainda mais; esse sertanejo, “antes de tudo, um forte” (Cunha, 2003), tem sua força advinda de uma luta injusta, jamais ganha, sempre contrária, com um sertão, feito deserto, que impera, feito uma eterna boca aberta: devorando tudo que se rebele, até que só reste, imperativamente, o oco do mundo.

Figuras 20 e 21: Sertão de sonho



Fonte: *Cinema*, Marcelo Gomes, 2005.



Fonte: *História*, Camilo Cavalcante, 2015.

### 3.1.3 Um Deserto Incomoda

Como percebem, e fizemos questão de destacar, sobretudo, nas duas últimas páginas, este capítulo inteiro parte de um incômodo: de ver o sertão sempre em seca. De certa maneira, é este o incômodo que me acompanha desde o começo de minha empreitada acadêmica, quando, em ocasião de escrita da monografia para o meu bacharelado em História, decidi investigar o que, até então, entendia como “representação” do sertão, ao longo da história do cinema nacional. À medida que fui percebendo uma paisagem fundada e reiterada por estereótipos, o incômodo foi crescendo... À procura de chaves e autores que me ajudassem nessa apreensão, do fenômeno, e do incômodo, foi que cheguei, em algum momento, ao conceito de deserto. Trago isso, com toda essa primeira pessoa que me perpassa, porque a proposta desta dissertação, que agora se desenrola, tinha no deserto sua ideia central, chamava-se “O Seu deserto não é aqui: sertões em movimento no cinema contemporâneo”. É fato que o que temos aqui, acabou, como de costume, pelo que me contam, chegando em outros lugares, felizes, a meu ver, mas, ainda assim, a necessidade de pensar o sertão no deserto, e vice-versa, me atravessa. Por isso, é sobre o incômodo, que o deserto me desperta, que este tópico vem versar.

Um primeiro incômodo vem da repetição. Mais que acostumados, estamos cansados desse-velho-mesmo-sertão. E com razão. Basta recuarmos um tanto no tempo e encontraremos, no começo do século passado, a seca como a matriz discursiva da moderna acepção dos sertões (Albuquerque Jr., 2001)<sup>16</sup>, desde então, reiterada à exaustão, orientando estereótipos, de diversos suportes, dos cordéis ao cinema, contando constantemente “uma história única” (Adichie, 2019), de sertões (no plural). Para Adichie, “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna”, e é isso que nos leva a outro incômodo.

Um segundo, vem da negação. Dizer o sertão deserto significa esvaziá-lo, física e culturalmente. Dizer deserto quer dizer seco de vida, de gente, de subjetividade. Os seus sujeitos carecem, nessa chave, de serem negados, senão, pelo menos, invisibilizados, silenciados, “desassujeitados”. O deserto, fundado em oposição a *ecúmena*, a terra habitada, lar da “civilização” (Zan, 2022), insinua e perpetua sempre o seu oposto: o outro. Pobre sertão, sempre o seco, sempre o pobre, sempre “o outro” (Moraes, 2003).

---

<sup>16</sup> Para Albuquerque Jr. (2001): a moderna acepção de Nordeste/sertão está estruturada em quatro eixos centrais: o cangaço, como discutido no capítulo anterior; o messianismo; o coronelismo; e a seca. Todavia, essa última costuma assumir uma importância mais decisiva uma vez que é comumente utilizada como “justificativa” para os demais, como estratégia discursiva que busca explicar as construções sociais por meio de fatores ambientais.

Nesse sentido, em ensaio, importante inspiração, Albuquerque Jr. questiona:

Mas, como manter ausente, como negar a presença, como definir o chamado sertão nordestino, que emergiu como recorte espacial no país, no início do século XX, como um vazio, se ele congregava e congrega a maior população vivendo em áreas semiáridas em todo mundo? Para invisibilizar este sertão ou estes sertões, para mantê-lo como uma ausência da vida política, econômica e cultural do país era preciso manter invisível, por todo tempo, se possível, esta enorme população, era preciso, talvez, quem sabe, esvaziar o sertão dos incômodos sertanejos que insistiam e insistem em lá ficarem, em lá morarem, que insistem em, de tempos em tempos, dar sinais de vida, ou mais precisamente, muitas vezes, sinais de morte, de revolta, de desespero, de que afinal ali estavam e constituíam uma presença, mesmo que sendo dita e significada, a maioria das vezes, pelo menos, pelo pouco, pela míngua, pelo árido, pelo calcinado, pelo corpo cadavérico e em vias de partir, por morte ou por retirada (Albuquerque Jr., 2014, p. 46).

Diante disso, deste projeto visível de vazio, parece imperativo olhar para o deserto como uma problemática. Durante algum tempo me ocorreu, até, elaborar o deserto como espécie de “travessia”, ou seja, como algo a ser desmistificado, algo que, revendo os filmes e revisitando os autores, me levasse a algum outro lado; algo que eu talvez pudesse, quem sabe, apreender em um sentido mais “otimista”... Mas não, não é o caso. Essa imagem, que me *arde* (Huberman, 2015), pede uma empreitada crítica.

Por isso escolhi assumir aqui, em contrapartida ao que fiz no capítulo anterior, uma apreciação puramente discursiva, ainda que a chave da espacialidade possibilite, e incite, potenciais reflexões sobre a forma como esse deserto foi e é, esteticamente, construído, abrindo muitos caminhos. Poderíamos, fosse esse o sentido, discutir aqui, desde *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha, que provavelmente forja a forma moderna de mostrar o sertão no cinema (Nascimento, 2018), associando, pela primeira vez, a fotografia estourada com a aspereza sertaneja (Labaki, 2006); passando pelo ainda inevitável Cinema Novo, que também nos ensinou seus desertos, de terras esfomeadas e instituições esvaziadas, em sua poética-estética da fome<sup>17</sup>... até alcançar, quem sabe, a Retomada, que, por sua vez, com uma “cosmética da fome” (Bentes, 2007)<sup>18</sup>, mostrou sertões entre “jardins exóticos” e “museus históricos”, onde a miséria mais diverte do que entristece...

---

<sup>17</sup> Lançado em 1965 por Glauber Rocha, durante o congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, na cidade italiana de Gênova, “Estética da fome”, o mais marcante manifesto do cinema nacional defendia, em suma, uma estética de filmes feios, pobres e tristes, como elemento básico da realidade brasileira e como instrumento político de mobilização social.

<sup>18</sup> Teorizado por Bentes (2007), o conceito de “cosmética da fome” contrapõe a abordagem do Cinema Novo, que buscava capturar a “cruza do sertão”, através de uma montagem dura e uma linguagem vanguardista, à certa tendência de filmes contemporâneos, em contexto de Retomada, como *Guerra de Canudos* (1996), de Sérgio Rezende e *O Cangaceiro* (1997), de Aníbal Massaini Neto, que preferem, por sua vez, retratar o sertão árido com um aspecto mais espetacular e clássico.

Mas não, me parece, não sei se necessariamente mais interessante, mas, certamente, mais urgente, pensar o deserto como projeto, político, discursivo, de vazio, de esvaziamento. Assim, o mote espacial me serve como ponto de partida, mas, nem sempre, de retorno, me permitam. Dado isso, decido buscar paralelos mais espaciais do que temporais, outra vez, em oposição ao posicionamento do capítulo primeiro, procurando ecos desse vazio, que o deserto imprime no sertão, em filmografias de geografias diversas. A ideia, espero ter ficado claro, de todo modo, reitero, é me utilizar desses desertos, singulares, sempre dito, como gatilho para um questão, a meu ver, central, e por isso, cristalina neles três, como é, novamente, o confronto entre sujeito e paisagem.

Se foi um incômodo que me trouxe ao deserto, é o confronto que me atrai para os nossos objetos: *Cinema e História*. Um confronto que eles têm entranhados em si: de uma beleza que teima, mesmo que em meio a tanta seca: lutando, latejando, de dentro para fora, querendo romper a casca, quebrar a parede... querem incômodo maior do que esse?

Tamanho o incômodo, que o estrangeiro, Johann, em *Cinema*, chega a parecer mais confortável naquele mundo estranho que o próprio sertanejo: fugido de guerra, o sertão é quase um descanso. Randolpho, em comparação, por outro lado, parece ter nojo, mais medo, do mundo bruto que o rodeia, sempre em espreita, sobretudo, em forma de seca: reclama da gente, próxima demais dele, pergunta, com interesse, sobre cinemas, aspirinas e capitais, tão distantes dali...

Outra incômoda verdade sobre o deserto: lá, não raro, o melhor lugar é o mais longe. Talvez por isso, o alemão fugido se dê tão bem com aquela gente: vê neles uma necessidade de partir, vê neles seres em uma condição rente a sua: de retirante. Como Ranulpho, como Jovelina que, como ela mesmo diz, só "quer ser feliz", a caminho não sei de onde, talvez da capital, talvez do mar, talvez do mundo... mas, de preferência, para bem longe dali, daquela árida realidade. Mais uma vez: aridez que reina.

Aridez sempre ressaltada, em *Cinema*, pela luz estourada banhada em brancura: um mar branco, de luz, que parece querer comer a gente, que parece incomodá-la pela insistência, eterna e pálida, que feito um sol, emana de todos os lados, do céu do meio dia, do chão da mata branca. Já em *História*, encontramos paralelo, se quisermos, nos planos abertos: a aridez é marcada, com destaque, pela escala, do pequeno corpo sertanejo em meio a imensidão. Decerto, deserto. Estes sertões incomodam, assim, enfim, porque sua aridez encerra em si uma ausência. É que sertão tem dois, no mínimo, pelo menos, uns dois. Além-seca: é chegada a chuva.

## 3.2 O VERDE

### 3.2.1 Esverdear a Paisagem

*Prenúncio que vem trazendo alento  
Da chegada das chuvas no sertão  
Festa - Luiz Gonzaga*

O boi, como elemento estético, como reivindicação formal, é coisa comum no nosso imaginário (Moreira, 2018). Secularmente associado ao sertão,<sup>19</sup> como vamos vendo, espaço-tema privilegiado por ampla e contínua produção cinematográfica no Brasil, o boi também se fez cinema: *Boi de Prata* (1980), de Carlos Augusto Ribeiro Jr., filmado em Caicó, sertão potiguar, fala de uma comunidade rural que se levanta contra a opressão agrária: assistimos ao bicho-boi como elemento simbólico, apresentado em sequências oníricas, carregadas de misticismo, à medida que convoca um povoado sertanejo à um levante terceiro-mundista; *Boi Aruá* (1984), de Chico Liberato, em formato de animação, chama atenção pelo vigor formal, valendo-se da estética do cordel para dar corpo a uma narrativa embebida no imaginário nordestino sobre a mística de um boi, assustador e misterioso; *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, se sobressai por olhar para os sertões sob novas perspectivas, propondo uma trama protagonizada por uma mulher caminhoneira e um jovem vaqueiro que sonha em ser estilista, tudo isso, em meio a uma paisagem urbana-industrial, de um Nordeste contemporâneo.

É em *Boi Neon* que vamos nos deter neste momento. Um plano que inicia muito de nosso interesse por esse filme é aquele em que assistimos a uma pedra, “no meio do nada”, coberta por água pintada. Azul e cristalina, ela reivindica vida, no meio da imensidão vazia, ela quer fazer da pedra tela, como uma miragem no deserto, pintando uma paisagem mais alegre e menos doida (Figuras 22 e 23)... Digressões à parte, cabe esclarecer que procuramos a seguir mais uma provocação do que um sertão, mais uma proposta de forma do que um mundo acabado, sequer, nomeado. É que *Boi*, além dos signos e tipos que de tão repetidos estão instantaneamente associados aos sertões, como são o gado e o vaqueiro, não faz questão de se alocar verbalmente neste sertão, em nenhum momento.

---

<sup>19</sup> Para se ter uma ideia, é importante mencionar que durante muito tempo a historiografia brasileira encontrou exatamente no gado a chave para explicar a "ocupação" do sertão. Essa ocupação, vista sob uma perspectiva colonial, negligenciava a presença dos povos autóctones, enfatizando aqueles que chegaram com os rebanhos como os pioneiros de suposta "civilização", latifundiária, violenta e patriarcal (Furtado, 2006; Oliveira, 2008), que se soube estabelecer. Embora essa visão tenha sido há tanto superada, é interessante destacar a importância da cultura do gado, ainda hoje, e de maneira geral, dentro dos sertões.

## Imagens 22 e 23: Água de deserto



Fonte: *Boi*, Gabriel Mascaro, 2015.



Fonte: *Boi*, Gabriel Mascaro, 2015.

Pelo contrário, afóra os tipos, sertanejos porque reiterados, repito, se Mascaro está de fato interessado em algum lugar de sertão, este não é, nem de longe, de fácil apreensão. E isso nos interessa, sim, interessa discutir aqui, em um texto sobre construções cinematográficas-imaginárias de sertões, um sertão quando não-definição. Novamente, contrário: um sertão mais próximo de um *agreste*, desde cedo, marcado como zona limítrofe,<sup>20</sup> um sertão transeunte, entre a capital e o interior, entre o urbano e o rural, e sobretudo, um sertão de difícil delimitação. Por isso, *Boi* me parece mais interessado em esticar limites do que em afirmá-los. Por isso, a imagem acima me chama atenção: ela fala de água em meio a um espaço do árido, com toda a força que isso significa...

Quiçá, mais claras à luz do deserto, pensemos um pouco nessas possibilidades em comparação com outro filme que lemos anteriormente, como *Cinema*. Sobre *Cinema* e *Boi*: esses são, essencialmente, dois *road movies*. O que acompanhamos, em ambos os casos, são jornadas que situam na estrada o seu lugar-comum: se em *Cinema*, é nela que os protagonistas se encontram e nos contam suas histórias, em *Boi*, é através dela própria que a história se desenrola, ou seja, para começar sinalizando pontos de aproximação entre os títulos, fica claro, logo de cara, como nos dois longas a estrada é central, o que justifica, também, essa nossa empreitada, de olhar para esses sertões através do espaço.

Ainda sobre *Cinema* e *Boi*: em ambos, comparativamente, o filme acontece de um certo desnorteamento com esse “espaço externo”. Expliquemos: isso que chamamos aqui de “espaço”, nos parece uma boa chave de acesso às obras não só devido a sua potente presença, colocada constantemente, mas porque acompanha e aciona em nossos personagens os seus

<sup>20</sup> Além das definições, de dicionários renomados (*Houaiss*, *Aurélio* e *Michaelis*), que corroboram com a ideia de que "agreste" se refere a áreas geográficas ásperas, cobertas por vegetação típica de climas semiáridos, falando, assim, de uma rusticidade, rudeza ou falta de domesticação, ambiental ou mesmo comportamental; é interessante notar uma segunda acepção, mais típica da ciência geográfica, que vem entender esse “agreste” justamente como uma região de transição, entre o litoral e o sertão.

conflitos mais íntimos. Em outras palavras, esse espaço não importa apenas porque está “lá fora”, o tempo todo, enfatizado pelos mais inusitados ângulos e quadros, mas, sobretudo, pelo que ele desperta e opera no processo subjetivo dos personagens, na reflexão sobre seu lugar no mundo (Prysthon, 2023), o que podemos chamar, grosso modo, de “desnorreamento”.

Esse, nada mais é do que a tentativa (sempre desafiadora) de incorporar o *sensível* ao texto (Bruno, 2002), de transcrever da tela para a palavra aquele sentimento constante de enfrentamento, de estrondamento, de desprendimento... a que assistimos e que, assim como os caminhos lá de fora, atravessam a todo instante os nossos personagens. Se de fato esclarecemos nosso ponto, ou, apenas elencamos sinônimos acima, o que queremos dizer é que a sensação que nos fica é que aqueles sujeitos que acompanhamos não estão, em nenhum dos dois casos, plenamente inseridos na paisagem em que se veem instalados, pelo contrário, eles se sentem mesmo é confrontados. Confronto esse que, mais uma vez, tensiona seus mundos e dispara suas jornadas. Daí a importância do espaço: as veredas, como em tantos *road movies*, são metáforas para jornadas internas (Prysthon, 2022). Daí a transparência do desnorreamento: os personagens, como em tantos sertões, são sujeitos em desajuste (Moreira, 2018).

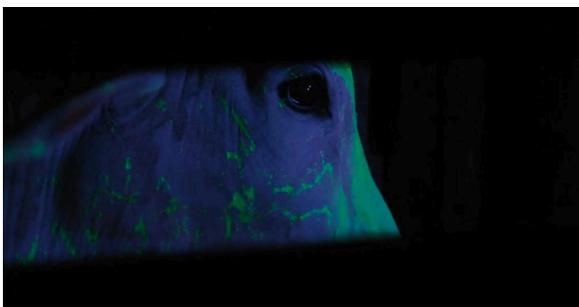
Alguns exemplos: em *Boi*, não nos faltam momentos elucidativos em que Iremar, o vaqueiro que sonha em ser costureiro, ou, que Galega, a caminhoira que lidera uma trupe de vaqueiros estrada afora, têm de enfrentar a paisagem que os cerca para assegurar suas escolhas, como a cena em que ele se defende, com insultos, das críticas do seu colega de trabalho sobre a natureza “feminina” da costura, ou, como a cena em que ela rebate a filha após ser chamada de “puta”, por ter comprado uma calcinha fio-dental... Parecem, portanto, experiências próximas ao que vimos com os filmes anteriores, atravessadas, novamente, por confronto-desconforto, afinal: a paisagem pesa.

Dada a centralidade da estrada, pontuado o senso de desnorreamento, talvez interesse a seguir discutir acerca de um terceiro elemento que se sobressai em uma leitura comparada do espaço nesses dois filmes: a disparidade. Sim, não podemos deixar de levantar, novamente, as divergências que marcam as abordagens da paisagem: em *Cinema*, assistimos ao típico, isto é, terra esturricada, luz estourada, urbanidade incipiente... tudo aquilo dito e visto sobre o sertão já há tanto tempo... enquanto em *Boi*, acompanhamos algo mais disruptivo, agora com sertões mais “plurais”, para dizer: verde, noturno, colorido... podemos perceber, de um lado, uma espacialidade marcada como mais “moderna”, ou seja, urbano-industrial, e uma outra mais “modesta”, para dizer: rural.

Azevedo (2022), por exemplo, enxerga aí dois movimentos distintos. Lançando mão de Huberman (2013) e Deleuze (2005), a autora identifica, em *Cinema*, certa categoria de “imagem-sobrevivente”, isto é, aquela que prolonga sentidos remotos, nesse caso, do dizer ser e ver o sertão quando esse permanece através de estereótipos; e investiga, em *Boi*, o conceito de “imagem-ação”, para dar conta, por sua vez, de imagens que buscam problematizar discursos pré-concebidos. Assim, faz-se possível evidenciar aqui duas construções distintas: por mais que *Cinema* apresente elementos “modernos”, como o cinematógrafo e as aspirinas, que dão nome e põe em movimento a história, ele certamente evoca uma paisagem marcada por uma ruralidade árida-arcaica, sobre o que não nos deixam mentir os urubus a nos encarar na sequência final... e que tanto destoam de *Boi*, novo-neon, que nos olha, atento (Figura 24), de algum lugar entre o sertão e o agreste, entre a vaquejada e a indústria têxtil, de algum “entre-lugar” (Bhabha, 1998), enfim, que ainda que difícil de definir, sensivelmente não é mais aquele-velho-mesmo...

Esse entre-lugar, como “uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local” (Lopes, 2010, p. 93), pede assim uma centralidade de cena, naturalizada, mais orgânica e menos estranha, como nos outros títulos do cinema de Recife, chamado “Cinema Pernambucano”,<sup>21</sup> que viemos vendo até agora. Diferente de *Árido*, *Cinema* e *História*, o que acompanhamos até aqui parece um desvio, a um sertão como caminho estético, mas, sobretudo, ético: esse sertão é menos seco e mais *seu*, e o filme, como o sonho do vaqueiro, quer experimentar com ele, quer esticar aquela velha forma de mundo, quer, quem sabe, esverdear a paisagem (Figura 25), com um verde manso e polissêmico, como um convite a outro sertão, menos árido e mais neon.

Imagens 24 e 25: Sertão de verde



Fonte: *Boi*, Gabriel Mascaro, 2015.



Fonte: *Boi*, Gabriel Mascaro, 2015.

<sup>21</sup> Tamanho é o interesse, do cinema feito no Recife pelo sertão que chegou a ser cunhado um termo pelo diretor Amin Steplle, “árido movie”, para dar conta da tendência de certos filmes pernambucanos em contar o sertão, principalmente, como espaço de seca. Além dos filmes trabalhados aqui, *Árido Movie* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*, o termo também é comumente associado ao filme *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. Ver sobre: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67309/arido-movie>.

### 3.2.2 Esperançar a Gente<sup>22</sup>

Ainda assim, se quisermos um sertão propriamente dito, podemos trazer à discussão um segundo título. Para isso, não conseguimos pensar em nada mais propício do que *O Bem virá* (2020), de Uilma Queiroz, que não só trata abertamente do sertão como faz questão de assentar nele o seu centro. Com isso em mente, são muitos os sertões aqui dentro: primeiro documentário longa-metragem dirigido por uma mulher sertaneja, o filme se passa na cidade de Afogados da Ingazeira, microrregião do Pajeú-PE,<sup>23</sup> e procura por mulheres fotografadas grávidas (Figura 26), em uma uma frente de emergência,<sup>24</sup> na década de 1980.

O filme que segue quer saber-contar as histórias daquelas sertanejas: quem são elas, quais foram suas estratégias de resistência, como administraram secas e sonhos, o que nutrem em seus ventres? A primeira delas, Zita, tece sua fala em tom de intimidade, mais conversa que entrevista, tom contínuo no longa, atravessado por proximidade. Essa relação entre câmera e sujeito, longe daquela abordagem mecânica que, seja no grosso da televisão ou no comodismo de certo cinema documentário, consagrou ao mesmo tempo em que saturou a entrevista como método (Rodrigues, 2016), adquire especial relevo aqui: a câmera interroga, mas jamais incomoda.

Uilma, em razão de sua proximidade com aquelas que falam, ou melhor, com quem *se* fala, conversa e filma cara a cara. Retratadas geralmente no interior de suas casas, tranquilas e confortáveis, de cabelo feito e unha pintada, em sofás cobertos com capas floridas (o que pode parecer detalhe a quem não conhece o *ethos* sertanejo de arrumar, em detalhes, a casa para melhor receber as visitas), essas mulheres antes de informar, dialogam, antes de responder, derivam. O que nos leva ao mote do filme: que é, em suma, a lembrança. Em conversas iniciadas e conduzidas por ela, elas, as mulheres, são convidadas a “derivar” sobre um passado, que sem ter acabado, elabora o presente (Mesquita, 2021). Derivar porque, como discutimos anteriormente, lembrar é qualquer coisa entre real e fabulação, mentira e revelação (Afonso Jr., 2021)...

---

<sup>22</sup> Uma primeira versão deste texto foi apresentada na IV Jornada de Estudos do Documentário (JED), realizada no Recife em 2023, e publicada, de maneira ampliada, nos anais do evento. Consultar apêndices.

<sup>23</sup> Pajeú, do Tupi-Guarani, “Rio do Pajé”, é uma microrregião do sertão pernambucano cuja ocupação remonta ao século XVII. Além de Afogados da Ingazeira, compreende também as cidades de Brejinho, Calumbi, Carnaíba, Flores, Iguaraci, Ingazeira, Itapetim, Quixaba, Sta. Cruz da Baixa Verde, Sta. Terezinha, São José do Egito, Serra Talhada, Solidão, Tabira, Triunfo e Tuparatema.

<sup>24</sup> As frentes de emergência, como denuncia o nome, foram ações esporádicas empreendidas pelo Governo Federal para o combate à seca no semiárido nordestino durante os períodos mais críticos, sobretudo, nas décadas de 1970 e 1980. Bem mais preocupadas em estancar os números alarmantes de morte e de fome do que estruturar uma política socioeconômica de convivência com o semiárido, resultaram em obras de pequeno e médio porte, apenas paliativas.

Nesse sentido, como quem olha para um retrato à procura de si (passado), essas mulheres vão se encontrando à medida em que se contam (presente). Exercício esse, destaca-se, que não é só o “objeto” do filme a que assistimos como certamente o seu compromisso, eticamente estabelecido e plasticamente materializado, como dão conta as imagens a seguir, nas quais podemos ver a estratégia do primeiro plano (Figura 27), aparentemente simples, de “remontar”, como quem rememora, uma fotografia do passado:

Imagens 26 e 27: Sertão de memória



Fonte: *Bem*, Uilma Queiroz, 2020.



Fonte: *Bem*, Uilma Queiroz, 2020.

Desse modo, *O Bem*, valendo-se do tom de intimidade e do mote de lembrar, elabora um terreno aterrado no passado, não como algo dado, tal qual discutimos anteriormente, com *Aboio* e *Sertânia*, mas, em disputa, em escrita, ao mesmo tempo, íntima e coletiva. Um terreno-território (Zan, 2022) que, permeado de demandas do presente, ensaia uma afirmação de si, como terra, como gente, através de algo firmado. Um território-morada, como memória e pertencimento, não mais aquele deserto vazio e esvaziado, pelo contrário: de salas, cozinhas e roçados.

É que à medida que outras mulheres vão entrando na roda, a rotina na roça vai se estabelecendo como lugar comum: de mulheres pobres que amadureceram muito cedo, primeiro, pelo trabalho, segundo, pelo casamento e, finalmente, pela aparente contínua ameaça de miséria que costumava aumentar enquanto os filhos se multiplicavam... e os maridos nem sempre lá estavam (Silva, 2020). Entender o movimento de luta pelo direito ao trabalho, digno e assegurado, da mulher sertaneja em meio ao largo processo de redemocratização da década de 1980, foi justamente o objetivo inicial da pesquisa de Uilma, através da qual ela teve contato com as mulheres-histórias do Grupo Benvirá,<sup>25</sup> que deu nome e norte ao filme.

---

<sup>25</sup> O Grupo Benvirá foi uma organização comunitária conduzida por mulheres e para mulheres a fim de apoiar e ampliar os pequenos grupos de sertanejas que passavam a se disseminar no intenso momento de redemocratização política que antecedeu a queda do regime autoritário no país (1964-1985).

Destarte, diante da câmera delicada, para dizer, sensível, e da abordagem intimista (para dizer isso mesmo) as mulheres, confortáveis e serenas em seus sofás enfeitados de flores, dão corpo a histórias árduas de doloridas. Tanto do que nos contam chama atenção exatamente pelo contraste: lá estão, na mesma fala, memórias de alegria e de penúria, onde o dia de pagamento e o outro do forró convivem, a poucas sílabas de distância, daquelas outras palavras nem tão saborosas de se ver e dizer como são essas: de fome e pobreza.

É que aqui há potencial, reconhecido e bem-vindo, no contraste: atento às contradições que permeiam a condição de suas sujeitas, e seu exercício de lembrar, não raro, contraditório (Deleuze, 2005), *O Bem* mostra-se mais interessado em tensionar os ditames de feminilidade do que tecer quaisquer tipos prontos (Bernardet, 2003); preocupado como o que tanto já foi dito e mostrado dessas “retirantes”, “flageladas”, “viúvas”...<sup>26</sup> ele evoca, ao mesmo passo em que provoca, construções extremas e externas, onde ousadamente se depara, no seio da seca, com mundos de verde (Figura 28).

Verde bastante presente aqui, desde cedo, mais precisamente, desde o primeiro plano, quando assistimos àquelas mulheres reunidas à beira do açude, cheio, que elas mesmas ergueram décadas atrás; verde integrado ao urbano, tensionando os dizeres sobre um território visto em uma urbanidade sempre incipiente; verde polissêmico, novamente, para versar não só aquela natureza em festa, que é caatinga em chuva, florida, colorida, mas, também, sua gente, “esperançada”, pela promessa que tudo isso traz: estar em paz com sua *própria* terra.

Essa ideia, de esperar, como ato contínuo de resistência (Silva, 2020), e se quisermos, como construção consciente de território, ética e política, pode nos servir aqui: ela traz em si não só uma autoconsciência do passado, mas, do lugar de agência do presente. Assim, procurando mulheres por meio de um retrato, Uilma “encontra” sertões outros: de paisagem verde, de gente esclarecida, capaz de saber, e de sentir, sua terra desde de dentro.

Esperançar, assim, para poder pertencer ao lugar de onde se veio, sem necessidade de partir: na contramão, de tantos filmes contemporâneos que escolhem como final planos de partida (*Cinema, aspirinas e urubus*, *Céu de Suely*, *Deserto particular*), reiterando a eterna retirada, em tela desde, pelo menos, o Cinema Novo (*Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*) onde os protagonistas terminam em um invariável êxodo, *O Bem* enfrenta a necessidade de partida, entendida como projeto político: “sempre um movimento de virem nos buscar, sejam empresas ou o governo federal”, como nos esclarece a própria narradora.

---

<sup>26</sup> *Viúvas da Seca* foi um termo inicialmente usado para nomear uma reportagem, produzida para o *Fantástico* da Rede Globo de Televisão no ano de 1983, sobre o sofrimento de mulheres e suas proles perante as mazelas da seca e a então migração forçada dos maridos e, depois, largamente apropriado pela grande mídia para dar conta das notícias e imagens que se escolheu contar das sertanejas.

Sim, porque se partir é o *modus operandi*, o que sempre, e ainda, esperam desse povo, “desse deserto”, talvez não haja melhor maneira de entrar no território de “repertório das resistências cotidianas” (Silva, 2020. p. 88) (onde se encontram, mais uma vez, as lembranças de nossas protagonistas e a direção intimista de Uilma) do que pensar sertões em contrapartida a debandada, o que significa pensar em oposição ao imaginário hegemônico, o que significa esperar: “ao longo do tempo, o imaginário sobre o sertão foi associado apenas à fome e à miséria. Só durante as secas a grande mídia vinha aqui, para explorar de maneira limitada o mandacaru, a casa abandonada, as famílias em retirada . . .”, como elucida, novamente, a narradora.

Afinal: quando não partimos, o que é que nos resta? Como ocupar nosso território não só em resistência, mas em festa? Como ser potência e esperança ao invés de seca e miséria? Questões como essas parecem, além de potentes, bastante pertinentes ao que *O Bem* propõe: evidenciar histórias e trajetórias de sertanejas que lutaram seus lugares e bem souberam colher, ali mesmo, seus louros.

Assim, vemos aqui uma presença de resistência, é verdade, mas também de festa, do que testemunha o plano final (Figura 29): nele, assistimos as protagonistas reunidas em celebração, de sua terra, de sua memória; embaixo de uma baraúna, árvore verde, independente de estiagem, acompanhamos uma pequena cantiga: “oh que caminho tão longe, cheio de pedra e areia, oh que caminho tão longe, cheio de pedra e areia, valei-me meu Padrim Ciço e a Mãe de Deus das Candeias, valei-me meu Padrim Ciço e a Mãe de Deus das Candeias...”, cantiga que, vocês percebem, parece evocar a travessia de certo deserto, para esperar a gente, isto é, para celebrar a fé e a esperança que têm, em terra de mata branca,<sup>27</sup> um nome comum: verde.

Imagens 28 e 29: Sertão de esperança



Fonte: *Bem*, Uilma Queiroz, 2020.



Fonte: *Bem*, Uilma Queiroz, 2020.

<sup>27</sup> Mata branca é uma referência ao significado do nome “caatinga”, para os tupi-guarani, que vem da aparência, esbranquiçada e “sem vida”, que marca a vegetação do bioma durante os períodos de estiagem.

### 3.2.3 Territorializar a Imagem

O sertão, ele tem uma magia, né!? (...) Ele se transforma, parece que é assim: a vida, na seca, sei lá, ela fica... escondida, sei lá, latente, mas qualquer possibilidade que tem, então, ela rebrota, assim, de uma maneira maravilhosa, ela sorri (O BEM..., 2020).

Para encerrar, pensemos em verde. Como o depoimento acima insinua: o verde encerra em si, sertão adentro, outro mundo inteiro. E é esse mundo que me interessa destacar aqui, para concluir. Não sei vocês, mas para mim, que cresci desce criança sabendo, de ver, esses dois lados de sertão, me parece espontâneo pensar um contraponto à reiterada imagética que é a seca, feita deserto, partindo do verde. Primeiro, por isso mesmo: por ser espontâneo. Segundo, porque refletindo sobre, como me permitem, não param de se somar sentidos...

E já que é pra pensar em verde, uma primeira consideração: verde é polissêmico. Verde para dizer da chuva, do mato, do roçado. Verde para pensar sertões possíveis além-seca. Verde: florido, feminino, colorido. Verde: alerta à sintaxe incompreendida da caatinga, que branca ainda, continua capaz de vida. Verde porque sertão tem dois, no mínimo, vem dois...

E por falar em polissêmico, maior ainda o terreno, tratando-se de cinema. Muito disso, o motivo de escolha do *corpus* deste capítulo. Como puderam perceber, os dois filmes com que conversamos aqui, falam de mundos diversos. O primeiro sequer quer chamar o sertão pelo nome: *Boi* chama seus tipos, feitos típicos, só para provocá-los com uma paisagem de “novas escalas de sonhos possíveis” (Mascaro, 2017. p. 04), onde tanto é possível que o verde aparece como “paisagem monocromática e industrial” (Mascaro, 2017. p. 04).

E antes que me tomem como incoerente, uma segunda consideração: sendo esse verde que pensamos aqui, antes de tudo, um contraponto ao deserto, ele aglutina imagens-narrativas que destoam da paisagem-seca, marcadas como diversas e, por vezes, contraditórias, não só entre si, como também em relação aquilo que intuitivamente chamamos de verde.

Isso tudo, para dizer: trazemos um filme com “paisagens industriais” e “monocromáticas” para falar de verde porque nossa necessidade é evidenciar a emergência de uma construção discursiva em oposição ao imaginário consagrado (Albuquerque Jr., 2016). Como esse imaginário teima em ver o sertão sempre desocupado, ou, no máximo, em uma urbanidade incipiente, discutir certo sertão urbano-industrial é por si só um movimento atraente, que buscamos apreender aqui sob a ideia de verde, em sua polissemia, em sua oposição ao deserto. Afinal: se o deserto é chave para investigar aquela construção espacial reiterada, nada mais “natural” do que estudar uma construção distinta partindo do verde.

Pensando em oposição ao deserto, outra importante consideração: verde tem a ver com território. Ainda que os dois filmes trabalhem certa noção territorial, de terra em disputa, de imaginário sob tensão, foquemos no segundo. Em *Bem*, tudo no sertão tem a ver com território: a procura por protagonismo(s) feminino(s) em um contexto de reivindicação agrária evidencia a terra como instância eminentemente política; a memória como dispositivo-disparador e fio condutor da narrativa cristaliza o passado como base de afirmação e pertencimento (Afonso Jr., 2021); a paisagem chovida e a gente esclarecida faz ver o verde como compromisso estético, é verdade, mas, sobretudo, ético.

Pensando a partir de *Bem*, uma última consideração: verde faz ver território. Daí a oposição ao deserto: longe de uma história única (Adichie, 2019), o verde é polissemia, de vozes, de cores, de gestos... diferente de vazio (Mendonça, 2011), o sertão é gente. Daí a importância do território: verde faz chover as potencialidades de uma terra há tanto silenciada, faz ver vida onde antes só havia partida, faz querer pertencer ao lugar de onde se é.

Por isso, o verde me importa. É que ao *ethos* sertanejo, acostumado a ver, desde cedo, os dois lados de um “mesmo” mundo, assistir a uma paisagem-sempre-seca incomoda pela incompletude, como se faltasse algo ali, oculto pelo vazio... Afinal: onde está a morada, “a fartura dos quintais, a partilha e a generosidade das roças das avós” (Moreira, 2019. p. 358)?

Pensar em verde é provocar construções datadas de tão reiteradas, é evocar sertões potentes de tão distintos, é tensionar a paisagem, é territorializar a imagem. Território porque o verde precisa ser disputado, verde porque a disputa precisa ser territorial. Para lembrar que a escolha pela sempre-seca é política, que ela alimenta imaginários enquanto amordaça sujeitos.

Assim, se território é disputa de poder (Zan, 2022), se cinema é território de imaginário (França, 2003), é interessante, mais, é urgente esverdear a paisagem sertaneja em nosso cinema, para esperar esta gente. Para lembrá-la, como faz *Bem*, que seca é diferente de estiagem, que açudes podem durar décadas... ou, como faz *Boi*, que vaqueiros podem gostar de “coisa boa”, que vaqueiros podem, inclusive, ser também qualquer outra coisa... Acontece que o contato com a paisagem sertaneja pode ser celebrada, que o convívio com o semiárido pode ser pacífico, que o cinema sobre sertões *deve* ser distinto.

Enfim, munidos de uma ânsia por renovação, foi que tomamos o verde como ponto de partida, e de retorno, para essa nossa provocação que é pensar sertões (plurais). Valendo-se, novamente, de uma apreciação puramente discursiva, conversamos com esses dois filmes procurando saídas: do mesmo, do estereótipo, do deserto. É que muito me interessa ver este sertão em festa, além de tanta luta e labuta... e, sobre isso, continuaremos conversando no próximo capítulo.

## 4. O SERTÃO COMO CORPO

### 4.1 A LUTA

#### 4.1.1 Contra a Paisagem

No sertão presente o corpo nunca esteve. Lá, a gente anda sem perna, sem barriga, sem cabeça, encoberta de terra, abocanhada pela seca, a gente vive, mas quase sem vida. Lá, quem tem boca e rosto e corpo só é mesmo a coisa seca, ela que a todos cerca, ela que a terra governa, ela que tudo lá reina. Lá, a seca é, ao mesmo tempo, o tempo inteiro, o mundo e a morada, o destino e a estrada, é dela que todos fogem, é nela que todos se fazem, o mesmo, bandoleiros e cangaceiros, coronéis e retirantes, padres e profetas... todos *ditos* por ela.

Da seca: toda a gente, toda a terra. Quem pode ousar focar no corpo que passa, este em eterna retirada, sem rumo nem nada, quando ele é apenas mais uma extensão da paisagem? Corpo e paisagem, aliás, inteiramente entranhados: aqui e assim, aos olhos famintos da seca, já não há vislumbre algum daquela “ilusão de desincorporação” (Ingold, 2021, p. 127), aquela que separa gente e paisagem, pelo contrário: um está tão dentro do outro, em tão fundo e tamanho emaranhado, que fica difícil separá-los.

Em meio à poeira dos espinhos, em meio às caveiras pelo caminho, o que é mais uma carcaça? Sim, assim mesmo se parece esse pobre corpo que passa: uma consequência magra e imediata, triste e redundante, daquela miséria mesma já há tanto arraigada, duro e esguio, torto e sozinho, a ele só foi dado o oco do vazio, a ele, só descaminhos.

Face à seca, corpo sem rosto, eu o vejo, mas não inteiro, eu o sigo, mas não o sinto. Como posso? Melhor: como e *o que* posso sentir além de pena e ânsia? Como ir mais fundo nesse pedaço magro do mundo? Ele, em sua carne rala, em sua envergadura árida, ele que parece preso à sua paisagem, não apenas pela pele, pela superfície, mas em sua mais íntima entranha. Ele, assim, me estranha: eu miro mergulho onde não há fundo, eu persigo caminho onde tudo é sozinho. Sozinho porque sem sorte só resta a luta, e uma luta injusta, surgida já suja, de um corpo pobre de esfarrapado contra um mundo enorme de tanto reiterado.

Eis aí outro ponto de encontro entre paisagem e corpo sertanejos: o confronto. Sim, pois mesmo quando esse corpo é dito e visto como mero prolongamento da terra, como sua consequência ingrata e imediata, ele ainda luta contra ela. Luta porque sofre, sofre porque precisa lutar. Porque mesmo que seja esse sujeito sertanejo esvaziado e enviesado pela seca, ele precisa, em sua natureza bruta, em sua aspereza dura, levantar-se contra ela. Daí, aquela recorrente atribuição de sertanejo: “antes de tudo, um forte” (Cunha, 2003).

Trata-se de uma acepção, no mínimo, ambígua e, certamente, ambivalente. Ambígua porque é uma construção histórica duvidosa (Albuquerque Jr., 2014), como propomos duvidar desde o cerne deste texto. Ambivalente porque desencadeia reações simultaneamente positivas e negativas, como é se indignar com a desgraça e, ao mesmo tempo, o tempo todo, se "inspirar" com a luta.

Sim, como não? Como não nos inspirar com o tormento eterno de uma gente contra sua terra quando temos nisto o mote de um mundo? Daí, muito de tudo aquilo mais dito e visto em nosso cinema, música, filosofia, literatura, ciência, cultura... Daí, sertão certo: terra árida, gente forte; mundo duro, povo lutador; paisagem seca, subjetividade sertaneja. Sim, se existe ser sujeito é só com o seco. E só. Mais do mesmo, no fundo, sempre o mesmo, o sertanejo é bicho arisco: de cerne, de sentir (Melo Neto, 1995).

Mas, mesmo assim, é mais ou menos isso que queremos a seguir: sentir ir da superfície ao cerne um exercício de corpo do sertão. Isto é, pretendemos ensaiar um sujeito sertanejo, menos determinado e mais desejo, menos espinho e mais pele, menos árido e mais háptico (Marks, 2000). Eis nosso ensejo.

Pensar um sertão através do corpo é uma empreitada excitante e desafiadora, na mesma medida. Isso porque pressupõe pôr em evidência um lugar de ausência, como buscamos esclarecer acima, como viemos fazendo até aqui. De certo modo, é como tentar tocar o esvaziado, é como lançar luz sobre o invisibilizado.

Sim, porque se este sertanejo nunca esteve, de fato, no centro da paisagem, mas, o contrário, sempre à margem, por baixo, na penumbra de sua penúria, sem eira nem beira, sem rumo nem prumo, comendo, vivendo e sendo visto pelas beiradas, propô-lo como corpo é por si só um desafio. Mais, se este sertanejo nunca esteve em simetria, mas, sempre em desarmonia com seu mundo, sobrevivendo para poder viver, lutando pra não morrer, em guerra ou em retirada, focá-lo como corpo é fincar um mundo novo. Eis o nosso projeto para este capítulo.

E nisso o cinema contemporâneo é um parceiro enorme. Primeiro, porque evidencia com frequência a corporeidade, transbordante a todo instante, bem no meio da imagem; segundo, porque evoca nossa espectralidade, em seus meios de fazê-lo, lembrando e mostrando o tempo todo que o corpo em tela não só sustenta os personagens dentro dela, mas, também, aqueles *diant*e dela (Vieira Jr., 2021). Pois bem, é bem diante dessa corporeidade e espectralidade, que não só alcançam como ampliam, sensivelmente, a filmografia contemporânea sobre sertões que tomamos o impulso para este capítulo: procurando o sertão através do corpo, propomos o corpo como reorientação do sertão.

#### 4.1.2 Propor o Corpo

Mas, que reorientação seria essa? Para isso, parece pertinente retomar os eixos centrais dos capítulos anteriores. Como perceberam, nossa intenção com os capítulos primeiros foi problematizar duas dimensões, senão centrais, ao menos, decisivas nas formas de ver e dizer sertões: tempo e espaço. Se bem lembram, buscamos não só evidenciar como esses dois eixos são basilares para os motes correntes sobre sertões e todo o largo imaginário neles ancorado, como continuam, ainda hoje, sendo seus elementos delimitantes, o que tentamos identificar através de dois marcadores: árido e arcaico.

Talvez por essa manutenção, tão evidente, e tão discutida até aqui, a quantidade de estudos preocupados com esses dois braços, ou, com algumas de suas dimensões específicas, como a memória, para ficarmos com um exemplo essencial, seja muito mais abrangente do que a abordagem que ensaiamos agora. Embora os estudos de corpo desponham com certa centralidade na contemporaneidade e, sobretudo, no cinema contemporâneo, ainda parece pouco robusta e madura a discussão sobre o binômio corpo-sertão.<sup>28</sup>

Todavia, ainda que a escassez tenha sido até assustadora em um primeiro momento, logo, fomos entendendo que ela não diminui em nada o objetivo deste capítulo, o contrário, modéstia à parte, ela na verdade aumenta sua relevância. Entender um sujeito sertanejo ocultado e obliterado por tempo e espaço, ou, pelo arcaico e pelo árido, muito nos interessa, e ainda que essa dimensão já estivesse presente desde o germe deste projeto e, por isso, permeia toda esta escrita, será aqui e assim, com ênfase no corpo, que tentaremos melhor desenvolver essa nossa inquietação.

O corpo interessa, portanto, não apenas por ser pouco recorrente nas discussões sobre sertões, mas, porque revela, justamente por esse motivo, um importante aspecto ausente em sua tessitura. E acontece que essa ausência abre espaço não só para problematizar certa matriz discursiva predominante como também para operar outras dizibilidades e visibilidades possíveis, isto é, outras políticas de imagem, que alterem e alertem o dizível e o visível (Ranciére, 2012). Assim, pensar o sertão pelo corpo é repensar os métodos e os sentidos mais utilizados para defini-lo, é, por isso, uma chave de leitura que carrega em si certa reorientação do objeto que investiga. Por isso, nosso estudo de corpo.

---

<sup>28</sup> Os estudos sobre corpo e sertão ainda são esparsos, as pesquisas que encontramos de maior pertinência são, em sua maioria, sobre obras específicas como *Boi Neon* (Baltar, 2023) e *O Céu de Suely* (Bezerra, 2010).

Muitos e distintos são os estatutos do corpo nos estudos contemporâneos de cinema. Se quisermos um ponto de partida, podemos facilmente eleger a década de 1980 como decisiva; foi ela que inaugurou uma ampla e prolífica produção, sobretudo, feminina e feminista, de abordagens a respeito da corporeidade e espectralidade no cinema, desde então, conceitos caros e continuados.

Foquemos, inicialmente, no primeiro conceito. Acontece que a noção de corporeidade muito nos serve. Ela deve ser lida e, provavelmente, será mais facilmente entendida quando pensada em comparação, melhor dizendo, oposição, a uma abordagem chave nos estudos de sertão: a representação.

É que a corporeidade vem chamar nossa atenção para a relação factual e factual inerente à experiência fílmica: essa que enxerga o corpo de quem assiste muito próximo e, conseqüentemente, também muito sensível aos corpos colocados em tela, sejam eles dos personagens, ou, do próprio filme. Para Vieira Jr. (2021), por exemplo, existem, no mínimo, três corpos envolvidos ao se assistir a um filme: o dos personagens, o dos espectadores e o do filme em si, como câmera-corpo (Vieira Jr., 2018), ou, corpo cinemático (Shaviro, 2015), ou, corpo-filme (Sobchack, 1992).

De todo modo, tendo-se em mente que como nós, não raro, reagimos intimamente a um filme, com emoções e, até mesmo, com secreções (Williams, 1991), o que o chamado “paradigma da corporeidade” (Vieira Jr., 2021) propõe é uma maior atenção ao nosso envolvimento sensorial e corporal com o cinema, enquanto experiência. Assim, nos lembrando da nossa própria pele, nos alertando dos nossos próprios sentidos, parece evidente que as reações espectatoriais, sejam elas de natureza que forem, são tão importantes quanto outros aspectos mais comumente destacados desta experiência, de cinema, como a “significação”, ou, a “identificação”.

Ou seja, opera-se, assim, um desmanche profundo na lógica da representação: agora já importa menos o que aquele filme tem a dizer e mais como ele nos faz se *sentir*. Trata-se, enfim, de deixar de lado as "perspectivas logocêntricas ocidentais e as políticas de representação" (Marconi, 2020, p. 142) para adentrar no terreno do “acontecimento”, aquele no sentido deleuziano:

O paradigma aqui é o da corporeidade: o corpo compreendido como presença, antes mesmo de se constituir como signo ou representação. Em comum, esses trabalhos entendem esse contrato sensório como parte importante do processo espectral, conferindo-lhe, no mínimo, importância igual às usualmente dadas às estratégias de identificação emocional ou às operações mentais/racionais inerentes aos processos de produção de significados (Vieira Jr., 2021, p. 34).

Já a noção de espectadorialidade, por sua vez, investiga, com mais ênfase, o corpo do espectador desde dentro da experiência de cinema. Ainda que ela já estivesse presente, de certa maneira, em Merleau-Ponty,<sup>29</sup> já na década de 1940 (Bezerra, 2010), é a partir da década de 80 que vamos assistir a um número crescente e, certamente, coerente entre si de estudos do sensorio, sobretudo, no sentido de tensionar “o paradigma ocularcêntrico”: termo guarda-chuva para abranger uma larga e diversa safra de abordagens e métodos, da semiótica à psicanálise, seriamente interessados nos processos de produção de sentido (Vieira Jr, 2021).

Nessa esteira: enquanto Shaviro (2015), por exemplo, questiona por que a visão ainda precisa ser central e reiterada em detrimento dos outros tantos sentidos envolvidos no ver cinema; Willians (1991), por outro lado, alerta para os “gênero do corpo”, lugar-comum entre o melodrama, o terror e a pornografia, marcados por excesso, por reações corporais extremas, com fluidos e secreções, como suor, lágrimas e sêmen... que podem emergir, ou, muitas vezes, que se *quer* fazer emergir no assistir a um filme... Como os outros sentidos e não só os nossos olhos presenciam a um filme? É uma pergunta importante e que parece ecoar constantemente, deste momento em diante.

Nesse sentido, outro termo importante, de tão recorrente, é o háptico. Ele vem, por sua vez, através de autoras como Marks (2000) e Barker (2009), contestar a supremacia da visão através de uma ênfase explícita na ttilidade: a pele se torna um mote e uma metáfora recorrentes para expressar a sensibilidade espectadorial, mostrando e lembrando, pela pele, atenta e aberta, que toda e qualquer experiência cinematográfica é, essencialmente, multisensorial.

Trata-se, enfim, de pensar espectador e imagem de maneira muito mais íntima: quando não separados, quando em contato, pelo olho, pela pele. Trata-se de alertar para a potência que está no assistir a um filme, não apenas com a visão, mas, como um corpo (todo). Trata-se de pensar proximidade e intimidade. O tátil como contato recíproco. Menos óptico e mais háptico. A câmera como coisa viva e sensível, como pulso e impulso. Menos representação e mais pulsão.

Por último, um outro recorte interessante e importante para nossa apreensão de sertão, como logo veremos, é a teoria *queer*. Intimamente interessada na investigação do(s) corpo(s), ela também nos toca uma vez que não só amplia certa lógica de corporeidade, como também fornece munição para problematizar, ainda mais a fundo, a lógica de representação; como já devem ter percebido, um objetivo cada vez mais nítido. Para isso, no entanto, convém antes colocar os dois filmes que compõem o *corpus* deste capítulo.

---

<sup>29</sup> O texto a que nos referimos é “O cinema e a nova psicologia”, de Maurice Merleau-Ponty (1983).

#### 4.1.3 “Lugar mais Longe”

*O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e *Deserto Particular* (2021), de Aly Muritiba, são filmes singulares entre si, o que não nos impede, todavia, de desenvolver, a seguir, um estudo comparado entre eles.<sup>30</sup> Nesse intuito, enfatizamos como chave de aproximação a relação corpo-paisagem que, tendo-se em mente as diferenças, desponta como um elemento central em ambos e, portanto, merece nossa atenção. Nesse sentido, interessa-nos, antes de tudo, a sensação de não pertencimento que, sim, mais uma vez, atravessa os corpos dos protagonistas: Hermila e Robson sonham, com frequência, em ir para o “lugar mais longe” dali, as cidades de Iguatu e Sobradinho, respectivamente, que espantam pela “aridez”, em especial, das mentalidades.

Esse tom de deslocamento, como pudemos perceber, marca recorrente no pensamento e no cinema contemporâneos (Prysthon, 2022), desde, pelo menos, a ida década de 1990 (França, 2012), surpreende aqui pela forma como repercute na pele aberta dos personagens que “criam” outros sujeitos: Robson se “descobre” Sara, para poder namorar, enquanto Hermila se torna Suely, para poder se prostituir... Assim, nesse contato-confronto com a paisagem que os cerca, em sua “seca”, *performar* outros sujeitos e só o que lhes resta: para ter direito ao afeto, para dar vazão ao desejo, para ousar o sonho, para afirmar, sim, enfim, “o poder de ação e transformação do corpo” (Del Río, 2008, p. 03).

E é justamente isso que nos faz evocar a teoria *queer*, ou, mais precisamente, uma “fenomenologia *queer*” que, de acordo com Ahmed (2006), vem nos falar de certa incapacidade, ao mesmo tempo desejada e forçada, que certos corpos dissidentes, como Hermila, como Robson, têm em se adequar aos espaços hegemônicos, leia-se: heteronormativos. Para Ahmed, essa experiência é, desde cedo e desde sempre, um estar-no-mundo significado por resistência e que bem por isso, pelo choque constante, pela precariedade persistente, configura uma forma fenomenológica de sensibilidade: sentir-se impróprio. Como mostram se sentir Hermila e Robson; não à toa as tantas cenas em que assistimos aos personagens “apenas” vagarem pelas ruas desertas (França, 2012), em seus desertos e solidões:

---

<sup>30</sup> Uma primeira versão deste estudo, intitulado “Between the sky and the desert: when the body confronts the landscape and the film becomes the body”, foi apresentado no II Colóquio Virtual Internacional Políticas e Narrativas do Corpo, Pádua, Itália, 2023.

Imagens 30 e 31: Corpos à deriva



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: *Deserto particular*, Aly Muritiba, 2021.

Com a câmera nas costas, pelas ruas desertas, pelas noites hostis, em uma errância poética, em uma deriva estética (Careri, 2013), Robson e Suely reiteram, pela errância, que não sabem caber no mundo. E assim, no andar sem destino, no seguir sem ter aonde ir, podemos pensar na paisagem como forma gerada pelo atrito da impropriedade, ou, como propõe Ahmed (2004), na “(des)orientação espacial como analogia da orientação sexual (ambos concebidos como modos de intencionalidade fenomenológica)” (Vieira Jr., 2018, p. 174).

E nisso, neste código *queer*, reside uma sutil porém, certamente, decisiva diferença. Ainda que a paisagem sertaneja em nosso cinema esteja fundada, como viemos vendo, em um claro e reiterado confronto do sertanejo contra seu meio, aqui, por mais que esse enfrentamento persista, por estar inserido em um contexto onde bem mais importa uma “desorientação sexual” (Vieira Jr., 2018, p. 74), e identitária, do que uma representação social, ele consiste senão em uma ruptura, pelo menos, em um rearranjo dessa paisagem.

Em outras palavras, aqui continuamos a assistir um sertanejo em luta contra seu sertão, mas eis que agora essa luta acontece de maneira distinta: o meio contra o qual ele se levanta está mais marcado por uma aridez das mentalidades do que da terra, “o grande inimigo” não é mais a seca, mas o conservadorismo. E isso muito bem insinua, desde o título, *Deserto Particular*, nos fazendo pensar em um sertão de confrontos internos e subjetivos...

Mas, antes que isso se torne um texto sobre o que filme “quer dizer”, fazendo eu me contradizer, deixem-me tentar demonstrar como essa reorientação de sertão está presente o tempo todo na pele dos personagens e dos próprios filmes.

Muitas são as estratégias das quais os diretores se valem para acionar intimidade: cenas inteiras estão cheias de pormenores, de motivos e momentos aparentemente banais, mas, que quando mostrados de perto, alertando para as texturas e as superfícies em contato (Marks, 2000), alcançam em nós um novo nível de envolvimento. Sim, isso mesmo: íntimo.

Muitos são os momentos de atenção especial à sensação dos miúdos do banal: no gelo esfregado contra a pele, no se depilar à beira-rio, no dançar com a barriga à mostra... a câmera, não mais mera observadora, aproxima-se dos corpos a todo instante porque parece que é neles onde se dá a experiência primeira da paisagem, para, então, perceber-se ela mesma espécie alguma de pele-experiência, agora pulsão, não mais representação (Marconi, 2020), dilatando o tempo, incitando os sentidos, ela nos convida a uma “resposta emocional e visceral” (Marks, 2000, p. 28) para a pergunta: o que pode um corpo *contra* a paisagem?

Deste mote, esses filmes partem, para afirmar, primeiro, a centralidade do corpo para a sinalização daquela inadequação do sujeito na paisagem; e segundo, para alertar para as diversas camadas que constituem uma realidade de violência e exclusão, lembrando a importância de se olhar tanto para os espaços exteriores quanto para os mais íntimos, em que deveríamos nos sentir mais confortáveis, como em nossas casas, e claro, em nossas peles, o que nem sempre acontece.

Sobre esse desconforto exposto, talvez seja interessante trazer à discussão certa cena de *O Céu*: uma vez liberta da promessa vazia do seu marido, de voltar do Sudeste para se casar com ela, Hermila se livra também da necessidade de fidelidade, cede, então, as investidas de um segundo homem, o que nos é mostrado assim: em um plano médio, com os dois corpos enquadrados lado a lado, Hermila tira seu sutiã, em mais um gesto aparentemente banal, mas, que pode ser lido como uma atitude de desnudez, isto é, uma demonstração de abertura, a outro homem, a outro amor, a outro mundo (possível)...

Logo no momento seguinte, também em plano médio, assistimos ao sexo dos dois, completamente entregues um ao outro: a câmera fixa confere um tom de realismo sensório (Vieira Jr., 2021) que potencializa o clima e cristaliza a micro-paisagem do corpo a corpo. Todavia, cabe acrescentar, como sugere o plano imediatamente posterior, talvez a *entrega* não tenha sido inteira: nele, assistimos à Hermila se banhar, agora em plano fechado, mais íntimo e direto, com a câmera separada de corpo que se lava apenas pela leve camada d'água que cai (Figura 32)...

Em outras palavras, pelo que sugere essa cena subsequente, talvez Hermila tenha se sentido “suja” após o sexo, em algum nível, não necessariamente físico, mas moral, quiçá daí, a imagem do banho levante a possibilidade de uma necessidade de limpeza, além da higiene... talvez indique algum vestígio de culpa em nossa personagem que precise ser lavado, algum ressentimento que precise ir ralo abaixo, alguma urgência de libertação que, embora se revele e, certa maneira, se materialize, no corpo a corpo com outro homem, ainda não está completa.

Talvez por coincidência, também há em *Deserto* uma cena de banho (Figura 33) que nos chama atenção, essa, por sua vez, acontece em um momento igualmente importante da narrativa que é quando assistimos a Robson se banhar, também em plano fechado, com uma câmera muito perto do personagem, logo após ter chegado em casa como Sara, usando um vestido vermelho, para ser recebido duramente por sua avó com as seguinte pergunta: “alguém te viu *assim* na rua”?

Ou seja, pelo que isso sugere, em *Deserto*, assim como no *Céu*, encontra-se no momento máximo de intimidade que o banho sintetiza uma estratégia para corporificar o sentimento de impropriedade (Ahmed, 2006) de seu protagonista perante o mundo em que se vê situado. Em ambos os casos, o banhar-se levanta a hipótese de uma necessidade de limpeza, seja de algum resquício de traição, seja de algum receio de “revelação”... O corpo que se lava é, assim, o mesmo corpo que se coloca contra a paisagem, que o faz querer se limpar, e em última instância, que o *leva* a se libertar.

Imagens 32 e 33: Marcadores do corpo



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: *Deserto particular*, Aly Muritiba, 2021.

Através de miúdos como esses, podemos evidenciar uma relação corpo-paisagem, ou se preferirem, uma corporeidade permeada de desgaste, confronto, desconforto... Robson e Hermila são marcados, sobretudo, por um potente sentimento de não pertencimento, algo tão forte para eles que parece impregnar desde a suas relações mais cotidianas, dentro de casa e fora dela, até os seus sonhos e desejos mais íntimos que, não por coincidência, se encontram em um mesmo lugar comum: a necessidade de partida, onde se deparam, deriva adentro, com tantos e tantos outros corpos dos sertões (Moreira, 2018), em eterna retirada...

Sim, por mais que o motivo de confronto entre eles e a paisagem seja, desta vez, diferente do que continuamente costuma confrontar o sertanejo, leia-se: o mundo seco, ainda assim, esse sertão permanece incapaz de resolução, pelo menos, em si mesmo, continua, portanto, a expulsar os seus. O motivo é distinto, mas não o caminho: sem destino...

Dessa corporeidade, nossa paisagem. Desse despertencimento, nosso confronto. Confronto, sobretudo, de subjetividades distintas contra mentalidades áridas. “Aridez”, para dizer: valores socioculturais arraigados, como o machismo e o sexismo excludentes... é parece ser nesta dimensão onde melhor podemos tocar estes corpos, que partem...

De todo modo, o resultado é a corporificação de outros sujeitos, performáticos-disruptivos a tal ponto, que simplesmente não cabem mais na paisagem primeira que as confrontou e, uma vez incapazes de se inserir naquela velha realidade, não resta outra alternativa senão abandoná-la, à procura de um-lugar-outro-qualquer no mundo... fíndada a transformação, assumida a performance (Butler, 2003), a paisagem-casulo já não mais comporta o corpo-outro, é preciso, pois, se retirar, é preciso seguir a coragem de ir, enfim, até o lugar mais longe de lá...

**Imagens 34 e 35:** “Lugar mais longe”



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: *Deserto particular*, Aly Muritiba, 2021.

#### 4.1.4 Romper uma Barragem

Mas, ainda assim, até mesmo esse desfecho em êxito pode ser lido com outros olhos. Sim, se deixamos de lado o sertão e, por um exercício teórico oportuno, focamos no sertanejo, conseguimos perceber nesse movimento um motivo de libertação: abandonar a terra é menos se render a ela e mais se afirmar, como coisa autônoma, encarando e encarnando na pele o “peso” de ser livre. É, em outras palavras, a consequência imediata e, de certa maneira, inadiável da experiência de extravio que marca o universo, sensível e tangível, do ser *queer* (Ahmed, 2006); é, enfim, uma “forma de afirmação política – sem zonas de conforto, sem fazer confundir os contornos do corpo com a paisagem da norma dominante; ou seja, sentir-se fora do lugar, mas fazer disso uma afirmação, uma potência (Vieira Jr., 2018, p. 174).

Porém, se quisermos insistir no sertão, ainda assim, há algo ligeiro de novo em nossa percepção: um lugar menos marcado por elementos arraigados, áridos, arcaicos... e mais em consonância com o *resto* do mundo, em seus preconceitos e problemáticas específicos, é claro, mas, mesmo assim, similares entre si, no lidar com essa gente dissidente, com essa “multidão de minorias” (Preciado, 2011), que não cabe ali, nem em lugar algum...

Por isso, acompanhando, com outros olhos, esses corpos *tortos* que partem, permitam-nos concluir por aqui. Para isso, uma primeira importante consideração: chamando nossa atenção para o corpo em tela, e diante dela, esses filmes, dão corpo a outro sertão: menos representação e mais pulsão, menos típico e mais banal, menos simbólico e mais carnal... tocante, e não somente diante de mim, eu o percebo entre meus dedos, porque ele vem em medo e desejo, me provocando pelo que evoca de profundo, se assentando bem onde acontece toda a paisagem: no presente. Desver a representação é se endereçar ao acontecimento e “pensar nossa relação com as imagens como acontecimento implica em reconhecê-la como uma experiência afetiva fundada no presente” (Vieira Jr., 2018, p. 174). Me afeto com este filmes.

Outra importante diferença: a luta aqui não consiste em violência. A luta tem mais a ver com o poder pedagógico do desejo (Sarmet; Baltar, 2016). E do afeto. Aliás, aqui há afeto. E ele, o afeto, não só é possível como é potência: põe em movimento o mundo, põe em choque a paisagem, põe em desajuste os corpos-personagens. É ele quem funda, enfim, estes sertanejos, cada vez mais dispostos, em seus desejos.

E o sertão, assim: não mais tão seco, mais desejo, desponta pelos olhos de Robson: como um vislumbre de uma barragem em tempo de se romper. É que em certa cena de *Deserto* assistimos a Robson e seu namorado observarem a barragem de Sobradinho, quando ele se compara com a represa, dizendo ter sufocado tanta coisa, por tanto tempo, que tem medo da força destruidora que aquilo tudo pode adquirir se um dia conseguir vir à tona... Imaginem só: a ameaça contida no simples, porém poderoso, *poder romper*, o pesadelo de tudo aquilo ali embaixo, há tanto represado, em contato com o mundo, rompendo, destruindo, arruinando... mas, tudo bem.

É que estes corpos se conhecem, mais cedo ou mais tarde, acostumados com os escombros, com os destroços, com as ruínas (Ahmed, 2006)... em última instância, é de lá de onde eles vêm, é lá onde eles foram acostumados a encontrar seus aportes, suas (im)possibilidades, sua arte cotidiana do “fracasso” (Halberstam, 2020). Sim, ali mesmo, aos cacos e buracos que, depois de amontoados, quem sabe, já não causem nem mais tanto medo assim...

Sim, no fundo, é sobre entender que para uma nova forma de mundo enfim emergir é necessário, antes, impoldir as existentes, com certo terrorismo, mais que problemático: apocalíptico (Mombaça, 2021). Porém, pedagógico (Sarmet; Baltar, 2016): ensinando táticas, ensaiando práticas para provocar “dano no visível e no dizível das cenas consensuais” (Marconi, 2020, p. 148).

Imaginem só (um dano como este): o sertão lavado e levado por uma barragem rompida, o que seria novidade, o que seria ruína? Tamanho é o arrebatamento do corpo que faz romper o próprio mundo, tamanho é o rompimento do mundo que arrebatou o próprio corpo, porque romper é quase sempre sem saber para onde... como saber? Não. Não sabemos para onde, mas desconfiamos por quê. Desconfiamos que rompemos quando não mais cabemos. E no fundo, após esse processo, sujo e injusto, crítico e caótico, descobrimos que parar de caber é começar a se conhecer.

Uma última suspeita: desconfiamos, por isso tudo, que Hermila e Robson são menos retirantes e mais dissidentes. Não acompanhamos aqui corpos sujeitados ao mundo árido que lhes foi dado, mas, antes, aos seus próprios “desvios”: à toa, a torto, a esmo, à míngua... eles seguem, sozinhos, em seus caminhos... a sua luta não acontece contra a seca lá fora, mas, contra seus próprios desertos, incertos e internos, eles emergem à superfície do filme com tamanha força que fere a pele.

## 4.2 A FESTA

### 4.2.1 Do que Canta

O que pretendemos com a segunda parte deste capítulo é tocar um corpo em festa. A festa nos interessa: primeiro, porque é um recorte atraente para discussão deste capítulo uma vez que permite continuar “dando corpo” ao sertão a partir, desta vez, de um mote constantemente marcado e reconhecido como “carnal”; segundo, porque também atende bem aos interesses mais gerais da dissertação, sobretudo, no sentido de rever aquele sertão corrente, onde supostamente muito se peleja e pouco se festeja; e por último, porque dialoga com a minha perspectiva e experiência pessoal de sertão, que me parece ser terra mais fundada na celebração do que na miséria... mas, vamos por partes.

Um primeiro ponto importante é que não queremos, com isso, propor algum tipo de “representação positiva”, o que queremos, na verdade, é continuar atacando a lógica de representação, como nos convidam o(s) corpo(s) que olhamos e os estudos com os quais dialogamos (Barker, 2009; Marks, 2000; Shaviro, 2015). Dando continuidade a uma perspectiva de corporeidade, pensar um sertão em festa é mais uma brecha para colocar no centro e tocar, de perto, o nosso corpo-objeto.

Um segundo ponto é que continuaremos interessados na noção de espectralidade, desta vez, todavia ela diz respeito a uma dimensão de espectador menos ampla e mais particular: deste que escreve. Sim, se ancoramos nossa percepção de sertão em algum nível de “real” ela vem mais das minhas lembranças e vivências do que de qualquer outro lugar.

E é nesse espectador-escritor onde estará assentado o nervo primeiro deste texto. Procurando um sertão íntimo, no corpo a corpo da festa, no suor escorrendo, pela pele, pelo filme, tomamos impulso na noção central de que o corpo-espetador nunca reage esvaziado a experiência fílmica, quando o contrário: ele reage com todo o seu mundo, isto é, tudo aquilo que o formou e informou, suas emoções e seus tesões, seus medos e seus sonhos, enfim, sua memória emotiva Vieira Jr. (2018). A memória, aliás, tão presente aqui, desde o primeiro capítulo... fundando tempo e espaço no sertão, ela também é onde se funda este corpo-espectador.

Por isso, um termo corrente e comum nos estudos de corpo sobre os quais me debruço: engajamento. Seja esse “corpóreo” Vieira Jr. (2021), ou, “sensório” (Baltar, 2013), ele vem falar de um espectador bastante entregue ao que presencia, reagindo, e se engajando, emocionalmente e, até mesmo, afetivamente, com o filme a que assiste, e que o atravessa.

Um último ponto digno de nota para esse escrever-rememorar sertões é a música, por isso, a sua presença, ao longo de todo o texto que segue. Acredito, na verdade, desconfio, que é através da conjunção filmes-músicas que conseguiremos melhor alcançar algum lugar de sertão, não um que seja necessariamente “verdadeiro”, mas, ao menos, um que mereça ser escrito...

Rente a minha lembrança, em suas brechas e lacunas, em suas contradições e acomodações, (Bergson, 1990; Deleuze, 1990) meu “engajamento” com estes filmes pretende ser fluido e intuitivo. Mais uma vez, a festa muito me desperta: nela eu percebo melhor o sertão, pelo menos, aquele que sei. Aquele dos almoços de domingo, dos banhos de açude, do dormir no sítio... Aquele a que pertença.

Mas que nem sempre pertenci. E aí também há música. Explico. Como vocês certamente já devem ter percebido a essa altura, o sertão que investigo tem um elemento muito importante de pertencimento, busco um sertão que conheço e com o qual me identifico não apenas por uma questão de preferência, mas, de *potência*, isto é, evoco um sertão distinto e provooco um sertão saturado porque no fundo compartilho da ideia de que o objeto sobre o qual me debruço está muito mais no campo das ideias do que das “coisas-prontas”, ou, pior, das “coisas-dadas” e, por isso, por esse exercício constante de dizê-lo, pode e deve ser reformulado.

Mas isso nem sempre esteve claro para mim, pelo contrário, foi o resultado do movimento desencadeado por estudar o sertão que me fez querer e dizer ser pertencente a ele. Foi quando vim para o Recife, estudar História, já no tardar do curso... no começo mesmo ainda persistia aquela relação ambígua que eu identificava desde a adolescência: um amar a gente mas um detestar a terra... o que me fazia ir e voltar... e foi indo e voltando que me encontro com muitos destes corpos que acompanho pelos filmes, lembro ainda hoje, inclusive, da sensação de ver pela primeir Suely, ou, Sara, ou, Alfonsina... todas me levavam e falavam de mim quando eu ainda nem me sabia.

Por isso, permitam-me, este tom tão particular, ele estará ainda mais acentuado, com esta última banda do derradeiro capítulo. Afinal, por mais que este sujeito sertanejo perseguindo pertencimento esteja embrenhando em todo o texto, do fim ao começo, vindo, ou não, à tona... quando me vi, aqui, diante da oportunidade de pensar os corpos em tela a partir de um corpo de espectador mais completo e complexo, isto é, permeado por sua própria experiência de mundo que, quando não colocada de lado, constitui o cerne da espetatorialidade Vieira Jr. (2018; 2021), foi intuitivo e imperativo me colocar assim: de modo explícito.

Mas onde entra a música em tudo isso? Minha escolha de olhar a música como decisiva para esta escrita se dá não só em razão de sua onipresença nos dez filmes que compõem nosso *corpus*, como logo veremos, mas, sobretudo, devido à sua pertinência em me fazer se engajar junto a eles. Em outras palavras, ela dispara o meu lembrar, onde pretendo basear meu lugar de espectador e de escritor, onde pretendo entender até onde estranho e até onde pertencço, eis o que pretendo. Se a festa é o nosso recorte, a música será o nosso norte.

Escolho, pois, tomar a música como elemento central da minha espectralidade e como mote certo para a minha escrita, afinal: “as canções, como agregados sensíveis, têm a capacidade de afetar a quem as escuta, (...) de produzir afetos, de interpelar e mobilizar subjetivamente os corpos e mentes aos quais se dirigem” (Albuquerque Jr., 2010, p. 48). Escrevo, portanto, me lembrando e sendo mobilizado subjetivamente por estas canções.

Ensaando, assim, uma escrita repleta de música e íntima das lembranças que ela aciona, me permito trazer vários trechos de canções ao longo do texto, às vezes, mais orgânicos, outras, mais abruptos, eles me servem, de todo modo, no sentido de alertar para a capacidade da música em nos fazer acionar nossos lugares de mundo... o que me faz lembrar de um conceito interessante e, provavelmente, pertinente: audiotopia (Lopes, 2010), quando a trilha “leva-nos a ouvir as imagens e a ver o som” (Lopes, 2010, p. 104), quando a música em cena, por sua força subjetiva, nos arremessa para uma espacialidade específica, como que trazendo à tona, com toda a profusão de sentidos que a memória sonora permite, aqueles lugares que temos íntimos em nós.

Diante disso, a música soma mais um “dedo” ao nosso alcance para tocar este sertão. Além disso, a música é outra forma corrente e potente de dizer ser o sertão, talvez, por isso, não à toa, ela inunda de maneira onipresente os dez filmes que compõem nosso *corpus*.

De maneira geral, organizados em relação às músicas que emanam, podemos pensar, primeiro, naqueles filmes em que a música marca momentos decisivos, como acontece, por exemplo, em a *História da Eternidade*, quando um sanfoneiro alegórico, chamado cego Aderaldo, é quem abre a trama toda, com sua “sanfona sentida”,<sup>31</sup> com um menino do lado, sob um pé seco de juazeiro... é como se ele desse o tom daquele mundo, árido e eterno... Outro momento atraente, e que já destacamos no capítulo anterior, está em *O Bem Virá*, onde o desfecho da história se dá com o laurear das trajetórias de suas protagonistas que terminam cantando e celebrando sua memória e sua resistência, sob a sombra frondosa de uma baraúna: “ó que caminho tão longe cheio de pedra e areia...”

---

<sup>31</sup> LUIZ GONZAGA. Sanfona Sentida. RCA/BMG: 1976. LP (3 min).

Outros usos são aqueles advindos, segundo, de momentos mais banais, pelo menos, a nível de diegese: ainda que sejam narrativamente significativos, eles parecem apenas emular momentos do cotidiano, onde “nada acontece”, onde a trama dos acontecimentos é suspensa. São aqueles momentos no meio e miúdos dos filmes, onde a história aparentemente para apenas para assistirmos aos personagens dançar, beber, cantar... nos convidando a “um outro regime de espectralidade” (Baltar, 2023, p. 04). Exemplo disso está em *Boi Neon* quando acompanhamos “mais uma” noite da trupe de vaqueiros, reunidos ao redor da mesa, comendo e bebendo Pitú, eles discutem e, logo depois, se divertem ao som de Mastruz com Leite:

*Já vem montado em seu alazão  
Chapéu de couro, laço na mão  
Seu belo charme me faz cantar*

*No rosto, um grande lutador  
Que trabalha com calor  
Com toda dedicação*

*Ó meu vaqueiro, meu peão  
Conquistou meu coração  
Na pista da paixão e valeu o boi*

*Meu Vaqueiro, Meu Peão - Mastruz com Leite*

Outra organização possível e instintiva seria se olhássemos para os gêneros musicais em cena, os quais, para nossa felicidade, são muitos e plurais. Passaríamos, primeiro, pelos ritmos ditos típicos dos sertões, como o xote de *Sertânia*, o forró no aniversário de Alfonsina e os aboios que dão nome e norte ao filme de Rocha...

Segundo, poderíamos pensar em estilos mais reconhecidos como estrangeiros, usados, geralmente, para criar um estranhamento entre o sertão tradicional e os seus dissidentes. Em *Árido Movie*, o *rock* aparece como uma marca de distinção entre os forasteiros e os sertanejos; enquanto em *Desvio*, por sua vez, acompanhamos aquela cena punk do sertão paraibano: o ruído e aí um artifício incontornável de despertencimento...

Ainda que as cenas de música estejam em todos os dez filmes desse nosso *corpus*, em maior ou menor nível, focaremos, novamente, nos dois títulos trabalhados desde a primeira parte deste capítulo: *O Céu de Suely* e *Deserto Particular*. Isso porque eles dão margem para uma aproximação mais detida na corporeidade-espectralidade, além, é claro, da oportunidade de adensar tais conceitos. Por fim, importa dizer que não me interessa uma investida “mais dura” nestas histórias, o contrário: permitam-me ir investigando as imagens à medida que elas me surgem e a partir do que de corpo e de sertão elas sugerem.

#### 4.2.2 Do que Dança

Uma primeira imagem de música que me atrai é aquela em que vemos Hermila dançar pela primeira vez (figura 36). Confundido a distância entre aquilo a que assisto e isto que sinto, a câmara nos torna íntimos (Marks, 2000), acompanha Hermila bem de perto, como se quisesse tocá-la, saber de sua pele, sentir o seu perfume... e consegue. Entre o corpo dela e o corpo da câmara há apenas música, nada mais.

Hermila sorri, solta e safa, leve e livre, e livre por inteira, a não ser pelo acompanhar da música, tão íntima dela quanto a própria câmara, ela a faz vibrar, mexer os quadris, levantar os braços, traçar movimentos circulares... Hermila sorri, masca chiclete, balança a cabeça e os ombros, sem parecer se importar com os olhares alheios, dos homens que lhe encaram, em pé bem ao lado dela ou sentados do outro lado da calçada... tampouco mostra se importar com os seus próprios pesares...

Mas, que pesares? Eles, por um instante, nem existem mais, suspensos, distantes, lá fora, afugentados pelo mover-se livre e junto ao som, como se o mundo inteiro, ou melhor, o mundo que importa coubesse, inteiro, naquele “pega bebo” de beira de estrada, “Arre Égua”, o nome do bar, *Blá, Blá, Blá*, a música a tocar:

*Que por mim você  
Morre de amor  
Se você teve a chance  
Então pra que desperdiçou?*

*Entre eu e você  
Tudo terminou  
Tudo terminou*

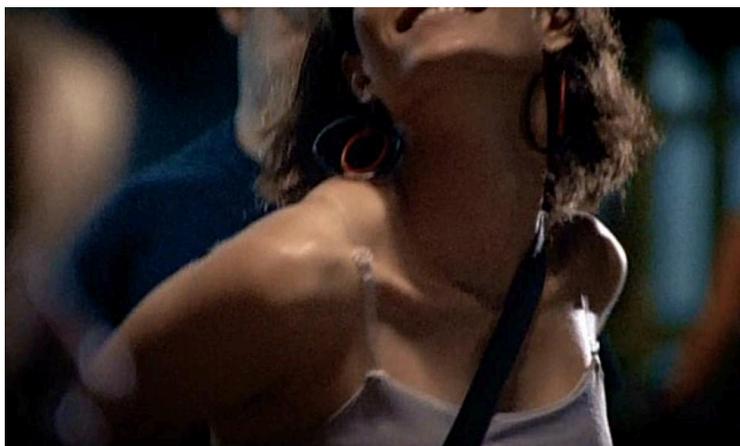
*Me diz pra que vou continuar  
A insistir com esse amor  
Que só me fez chorar  
Chega, eu quero mais pra mim*

*Não adianta vim pedir perdão  
Se não cuidou, só maltratou  
Feriu meu coração  
Não quero mais voltar atrás*

*Eu vou viver longe de ti  
Por favor me deixa em paz  
Pode parar  
Com esse blá, blá, blá...*

*Blá, Blá, Blá - Aviões do Forró*

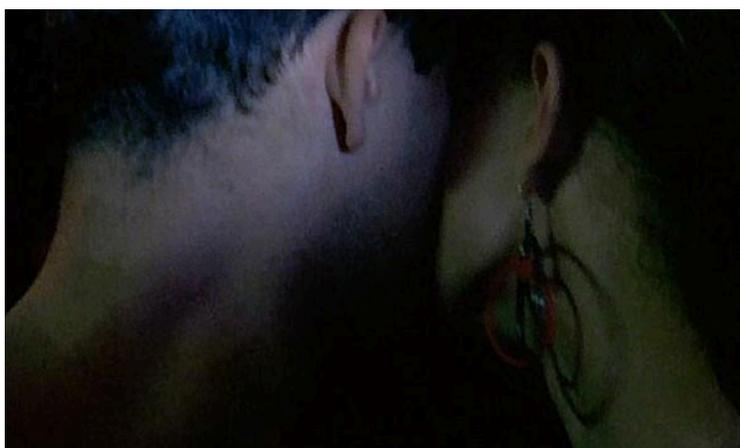
Imagens de 36 à 38: Hermila em festa



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.

As cenas de festa, como essas, são, assim, decisivas para esta narrativa; primeiro, porque é nelas que a protagonista encontra um contrapeso para aquele mundo mesquinho e sem graça da vidinha pacata e da gente careta de Iguatu e, segundo, porque é bem aí, “dançando, enchendo a cara, fazendo farra”<sup>32</sup> que ele encontra e assume sua Suely.

É o que acontece em outra noitada: dançando junto com Georgina (figura 37), sua melhor amiga. A câmera permanece háptica de tão íntima, a música, sensória de tão física, tecendo, em pele, a coisa-filmica: “sinto a sua mão acariciando a minha pele” canta Solange, da banda Aviões do Forró, enquanto as duas, Hermila e Georgina, se esfregam: lado a lado, no mesmo quadro, num vai e vem intenso até, um segundo depois, Hermila estar nos braços de um homem: os corpos se misturam, os rostos se tocam (figura 38), as peles suam... enquanto a câmera continua atenta, de perto, em plano médio, àquele dançar todo frenético.

É aí, ali mesmo, ao som de *Que tontos, que loucos*, de Aviões do Forró, às risadas, achando tudo uma graça, segurando o homem que acabou de conhecer pelo pênis, que Hermila vira Suely, é quando começa a vender “uma noite no paraíso”, quer dizer, uma noite de sexo com um estranho a ser sorteado em sua rifa... é disso que ela precisa para conseguir a grana e poder ir para o “lugar mais longe dali”, como ela coloca, com todas as letras, para uma vendedora de passagens rodoviárias na manhã seguinte.

A festa assume aqui, assim, uma instância afetiva decisiva. Como libertação, como autodescoberta, como pertença, ela que desenha, ao nosso toque, a nossa protagonista. Pensando em pertença, aliás, é aí, nesse pedaço noturno de mundo, onde, provavelmente, estes corpos *queer* de tão impróprios (Ahmed, 2006), como Hermila, como Georgina, podem experimentar e aproveitar algum pertencimento, pelo menos, enquanto a “farra” restar... é aí, no escuro da noite iluminada por neon e fumaça, no roçar dos corpos cheirando a perfume e cachaça, que eles encontram os seus... é aí que Hermila encontra sua melhor amiga, “dançando, enchendo a cara, fazendo farra”.<sup>33</sup>

Sua confidente dali em diante, emancipada e dissidente, caminhoneira como Galega, de *Boi Neon*, Georgina acompanha Suely não só no estilo de se vestir, com a barriga à mostra, saia curta e tamanco plataforma, mas, sobretudo, no movimento de resistir: à falta de perspectiva de vida, àquela gente que a tudo critica, ao marasmo de ser sozinho, ao estado *queer* de se sentir impróprio (Ahmed, 2006). Sua companhia dali em diante, elas se divertem enquanto se descobrem colo uma da outra, pintando a unha, cheirando acetona, escutando tecnobrega, cantando:

---

<sup>32</sup> AVIÕES DO FORRÓ. Risca Faca. Aviões do Forró Vol. 4. VYBBE: 2006. LP (3 min).

<sup>33</sup> IBIDEM.

*Eu não vou mais chorar  
Eu não vou mais chorar  
Sofro até te esquecer  
Mas não vou mais chorar  
Eu não vou mais chorar  
Você só me fez sofrer*

*Eu Não Vou Mais Chorar - Aviões do Forró*

Mas, além-narrativa, Suely e Georgina dançando, bebendo, sorrindo... me fazem lembrar das mulheres e meninas, algumas mais estranhas, outras mais íntimas, que me foram vindo na vida... elas tinham alguma coisa no olhar, algum querer prazer e, ao mesmo tempo, precisar partir, esse mesmo brilho ambíguo que vejo nos olhos de Suely, assim como vejo a saia curta, o “topezinho” e o tamanco plataforma... Mais que “ouvir as imagens e ver o som” (Lopes, 2010, p. 104), percebo pessoas, que conheço e que conheci... Suely está, assim, em muitas, dentro de mim, está, sobretudo, nas canções que traz em si.

Sim, são canções como aquelas de Aviões, advindas, em sua maioria, do assim chamado “forró eletrônico”, surgido nos anos de 1990 e muito popular ao longo dos anos 2000... onde *O Céu* se passa, onde eu fui criança. Não lembro ao certo, mas lembro, que minha relação com elas naquele momento era conflituosa, algo entre desdém e deslumbre... Não sei se por conta do seu conteúdo, ou, do seu contexto, mas sei que elas não pareciam me dizer respeito... Inclusive, qualquer um que conheça ou tenha escutado algo relacionado a esse estilo pode achar estranho uma associação com a lembrança de infância uma vez que essa produção costuma ser não só reconhecida como criticada por sua ênfase erótica.

Albuquerque Jr. (2010), por exemplo, apesar de apontar a potência que esse estilo encontrou junto a uma toda nova sensibilidade nordestina, mais moderna e urbana, tece uma crítica que cai naquela conhecida vala de desvalorização radical da cultura de massa, como algo menor, alienante, superficial... para ele, essa sonoridade seria “obscena” e “pasteurizada”, marcada por “pastiche e repetição”, além, é claro, de uma abordagem sexual muito explícita e pouco sofisticada... algo com o que eu não só discordo como encontro impulso para acessar certo sertão que muito me atravessa.

Um que não só esteve presente em minha infância como ainda se mostra potente quando assisto a filmes como *O Céu de Suely* e *Deserto Particular*, onde a música me faz sentir na pele uma experiência de espectadorialidade afetiva e emocional (Baltar, 2023; Marks, 2000)... algo perto das vaquejadas e das piscinas, das festas da Rádio e de Junho, dos aniversários e dos batizados, enfim, de um *ethos* de sertão feito de afeto.

Nesse mundo, presente e potente, onde habitam tantos sertões, também está Sara. Sara que é o nome usado por Robson para sair de si e para saber de si. Sara é um mistério. Sara faz Daniel se apaixonar e ir de Curitiba até Sobradinho atrás dela, sem saber nada sobre ela, onde mora, onde trabalha... ele pergunta de casa em casa, espalha cartazes pela cidade, mas é só numa boate, noites mais tarde, que o encontro acontece (figura 39).

Dessa vez, ao invés de Aviões do Forró, quem anima o “inferninho” é a banda de rock natalense *Far From Alasca*: em um mundo neon, entre azuis e vermelhos, Sara aparece, vestida em um vestido de brilho furta cor, ela se aproxima e, com calma, toca os lábios de Daniel entre os dedos... mas só. Nada mais acontece. Nem mesmo um beijo. Sara sai às pressas, foge feito bicho, some feito fumaça: para dentro daquela mesma noite larga que lhe trouxe.

E imenso é esse toque: seja por todo o drama que o antecede, seja pela ligeireza abrupta com que acontece, ele assume uma intensidade enorme. Sem conversa, nem mesmo um beijo, toda promessa se esvai no escuro colorido da noite neon...

Até um segundo encontro (figura 40). Após seguirmos Sara para além da noite, vendo sua vida simples, vivendo como Robson, morando com a avó evangélica, indo ao culto aos domingos e trabalhando na feira-livre durante a semana, Sara volta, vestida de vermelho, para conversar com Daniel, confessa ter medo de quebrar o “encanto”, de se revelar ou, pior, de ser descoberta (como o que mais atormenta a todo mistério); agora, ao som de Odair José:

*Não sei porque  
Esse amor existiu entre nós  
Agora só resta esquecer  
O tempo é quem vai dizer  
Só sei que está tudo acabado  
Entre eu e você*

*Peço perdão mais uma vez  
Se compliquei sua vida  
Não tenho culpa se você chorou  
Se não deu certo  
Foi tudo culpa do amor*

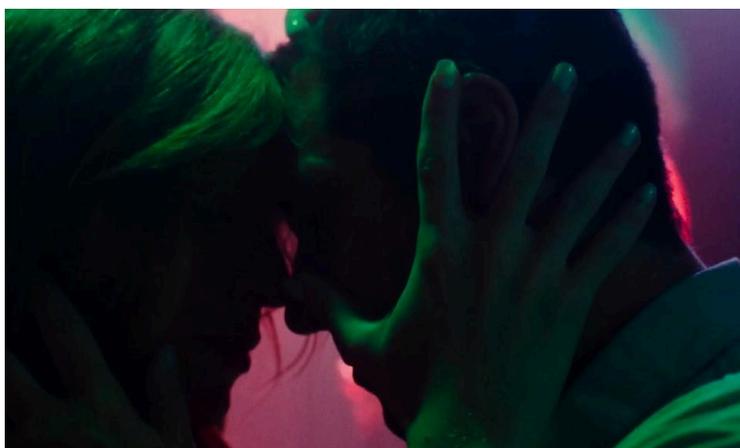
*Foi Tudo Culpa do Amor - Odair José*

Mas a noite é larga. E isso foi só o começo. É ao som de *Total Eclipse Of The Heart*, de Bonnie Tyler, a canção-tema do casal, com todo aquele exagero e sentimentalismo que a balada romântica da década de 80 consegue encarnar, que o beijo enfim acontece: o mundo está suspenso por um efeito afetivo (Baltar, 2023), tudo então é sobre toque (Marks, 2000):

Imagens de 39 à 41: Sara em festa



Fonte: *Deserto particular*, Aly Muritiba, 2021.



*Deserto particular*, Aly Muritiba, 2021.



Fonte: *Deserto particular*, Aly Muritiba, 2021.

O apelo ao toque é intenso e imenso: interessante notar que se Aïnouz, em seu apreço por “personagens presos a situações íntimas insustentáveis” (Bezerra, 2010, p. 06), consegue transpirar intimidade mesmo com sua protagonista em meio a um mar de gente, Muritiba também o faz, só que aqui, essa intimidade é filtrada e acentuada pelo contexto romântico da situação, pelo dançar corpo a corpo, em dois, sob desejo. É quando, novamente, o mistério parece poder sucumbir ao toque (e como pode).

Em um plano fechado, assistimos aos dois namorados dançarem acompanhados apenas pela música, e pela câmera, que os segue, em giro, desta vez, sem outros corpos ao redor, apenas em luz e música, eles se tocam, entre verdes e azuis, e, desta vez, o toque se permite o prazer da delonga... e demora... e desenrola... manso e macio... gentil e sutil... até o culminar de um beijo: em *close-up*, com os dois rostos tão perto um do outro que se misturam em uma só sombra. No topo do quadro: tudo está coberto de preto; na parte de baixo: os dois lábios abertos, em silhueta, em evidência; além dos lábios: apenas uma única forma inteligível, a mão de Sara (figura 41).

Todo mistério teria sido eterno, se durasse só aquele instante. É que mais tarde Daniel descobre Robson, seu mundo cai, quase em violência. Ele a deixa sozinha à beira de uma represa, aquela mesma que ela teme ver romper. Sara está sozinha, seu mistério revelado, seu mundo, aos cacos, enquanto caminha sem rumo pela noite banhada em verde e escuro... Sara caminha sozinha pela noite, em seu próprio e inóspito deserto, o seu verdadeiro mistério, sua identidade a impede de ser amada.

Sara estaria sozinha. Não fosse Fernando. Assim como Georgina, Fernando é companhia. Ele leva festa para vida de Sara, além das noites, onde só é possível celebrar às escondidas. A relação desses dois, assim como a das duas amigas de *Céu*, está impregnada de música: ao fundo, ao centro, no carro, na JBL... como aquele momento onde os dois tomam banho de sol, às margens do São Francisco, ao som dos Barões da Pisadinha, lembrando e mostrando que às vezes é possível ser feliz com a cara ao sol, em plena luz do dia...

Além da festa, também existe nestes miúdos banais do cotidiano batido um tanto de mundo e de afeto. Daí, outro ponto impossível de passar despercebido em uma leitura comparada dos dois filmes: a atenção que ambos dão às rotinas de seus protagonistas. Seja se depilando à beira rio, seja se esquivando do calor nas portas de uma geladeira... o banal, em seu realismo sensorial (Vieira Jr., 2014), ou, afetivo (Baltar, 2023), é tão forte aqui quanto as noites de festa. Na verdade, assim pensados, em relação à festa, esses cotidianos a ampliam, fornecendo, ao mesmo tempo, um contraponto e um propósito, uma rota de fuga e um ponto de encontro, uma fantasia a ser vestida e um todo-dia a ser vivido.

### 4.2.3 Do que Lembra

Primeiro: a festa alerta para a corporeidade em tela e a impropriedade dos corpos, dentro e diante dela. Corporeidade porque parece ser esse um bom lugar para evidenciar como “o roçar” (*to graze*) é tão importante, e tocante, quanto “o olhar” (*to gaze*) (Vieira Jr., 2018). Impropriedade porque os faz cantar, dançar, amar... só para acentuar a sua incompatibilidade (Ahmed, 2006), reiterada e amarga, com o mundo lá fora, mundo que, nestes dois casos acompanhados até aqui, chamamos de sertão.

Segundo: a festa desperta em mim uma espectadorialidade ancorada em lembrança. Não há como olhar para estas cenas de música e estes corpos em festa sem me ver como um espectador treinado pelo que lembro. E escrevendo, vou lembrando de muito, lembro, sobretudo, de um sertão tenro, me chamando, me puxando para dentro: bem onde sinto tudo isto que assisto e, sentindo na pele (Marks, 2000), à procura destes corpos dissidentes, vou encontrando um tanto de mim mesmo pelo caminho.

Terceiro: a festa interessa porque é uma brecha para investigar afeto e pertencimento. A(s) festa(s) a que assisto e de que, ou, melhor, *com o que* me lembro são um vislumbre de mundo bonito porque encorajam um exercício legítimo: iluminar uma experiência filmica a partir de uma memória afetiva, lançar “um outro olhar e um outro vocabulário analítico, mais em sintonia com teorizações vinculadas ao afeto, corpo e sensações” (Baltar, 2023, p. 04).

A festa está assim imensa aqui dentro. Cheira a perfume amontoado e a neon barato. Perfumes entre suor e álcool. Neons de cima a baixo. E no meio, e no fundo, embrulhando, bem de dentro, aquilo tudo no mesmo pedaço de mundo: há música. Ela que incensa a festa. De meninos macios e meninas bonitas, cheios em suas vaidades, certos de suas vontades, eles querem ser vistos e, sobretudo, se mostrar. Música: para se mostrar. Música: para se embriagar.

Enquanto o mundo para, lá fora, a música toca. Ela não para, agora, o que toca: “meu coração é amor, desejo e paixão”.<sup>34</sup> Meu coração é querer tocar-te, por dentro, por fora, colocando uma coisa na outra até que não haja mais "outro", até que já agora seja tudo corpo. Como ouvir música, ver cinema. Onde termina a pele e começa a experiência, quando tudo acontece no mesmo-só momento, quando sou, ao mesmo tempo, o que vem de fora e o que se levanta de dentro? Pela pele: este acontecer-presente que o filme aciona e a memória provoca. Da superfície da pele à lembrança mais íntima: a festa está. Portanto, terminemos em festa.

---

<sup>34</sup> CAVALO DE PAU. Timidez. Cavalo de Pau. SomZoom Studio: 1994. LP (3 min).

## 5. CONCLUSÃO

### 5.1 A PASSAGEM

#### 5.1.1 Tece o Texto

*Sustenta a pisada  
Avia na caminhada  
Na estrada tem tocaia, tem punhal e lazarina  
Sustenta a pisada - Cátia de França*

Começo de Janeiro. Sertão do Pajeú. Interior de Pernambuco. O que antes era uma chuva grossa, agora, cai fina lá fora. E eu, sentado em frente a tela branca do computador, procuro um mote, mais um, o último, para dar início ao capítulo derradeiro deste texto. Ele tem de ser conclusivo, mas, dado o cansaço acumulado desde o fim do ano passado, temo, de verdade, que se torne tão somente cansativo...

Entre a introdução e esta nascente conclusão já correm quase um ano, afora, é claro, um certo corpo de trabalhos apresentados e publicados de diversas outras formas (ver apêndices)... no fundo, desconfio saber bem como terminar, o que deve ser dito, o que não pode faltar... meu medo, é mais como *fazê-lo*, sem enganar o trabalho árduo e o texto largo agora dele resultado, sem perder o fôlego, sem ficar chato...

Penso que, para isso, não há outra forma senão retomar aquilo que eu mesmo chamei, na primeira página escrita, de “nervo deste texto”. Talvez, acompanhando esse nervo, sigamos fiéis a nós mesmos. Talvez, trazendo-o de volta, alcancemos uma conclusão não só cíclica mas, quiçá, bonita. Pois bem, se bem se lembram, esse tal nervo consiste no arrebatamento que me causa um sertão de partidas, de passagem.

Penso que, procurando por onde começar, me soou legítimo e genuíno evocar aquele ainda eterno e constante movimento de deslocamento: “do sertão rumo ao mundo”. É que nele reside não só um tanto da minha trajetória, incluindo gatilho algum para isso que aqui-e-assim investigo agora, como também para muito das histórias que compõem nosso *corpus*. É que nele emerge um mundo de gente em desajuste, perdida pela estrada, solta-sozinha na vida...

Se quisermos, inclusive, até podemos organizar nosso *corpus*, grande e abrangente, é bem verdade, sob certa temática de partida. Eu nunca quis, de fato, organizar meu *corpus* a partir de uma única temática uma vez que, para mim, tentar dar conta da diversidade das visibilidade e dizibilidades de sertões em tela no contemporâneo é algo que pressupõe, sim, pensar um *corpus* amplo, o mais amplo possível, aliás. Para mim, seria ali, nas aparentes contradições e desajustes onde eu poderia melhor olhar o sertão. Certo sertão. Sertão incerto.

E, de fato, agora-assim olhado, de trás pra frente, parece mesmo que esse sertão que trabalho pode bem ser organizado sob certo movimento de deslocamento. Admito que desde o começo, quando organizei o projeto, já percebi essa força acontecendo entre os filmes, praticamente, em todos eles, mas, se ela se revelou uma problemática foi mesmo no processo; e sim, pensando assim, em retrospectiva, me parece ainda mais cristalina a temática do partir. Como está em *Árido* e em *Desvio*, como aparece em *Cinema* e em *Boi*, como acontece com Robson e com Suely...

E, vejam só, nem só de cansaço se tece uma conclusão: ela também tem seus *insights*. Ela permite rever o caminho traçado à procura das pistas não vistas e dos contatos nem sempre encontrados... Ela permite perceber o que permanece e também o que, eventualmente, se esquece... Ela permite, sobretudo, entender o que importa e o que sobra. Por isso, para concluirmos, permitam-me acompanhar, de perto, eu insisto, o nervo que tece este texto. Ele está inteiro aqui presente. Ele está presente aqui o tempo inteiro. Nos filmes que vejo, no mundo do qual escrevo: por isso, aquele começo.

Começo de Janeiro. Sertão do Pajeú. Interior de Pernambuco. Enquanto a chuva para, lá fora, e eu procuro, parado, cá dentro, o melhor jeito de concluir, a gente não para de partir. Em janeiro, a cidade, de pronto, se desfaz. Toda a vida tanta, trazida, lá de longe, pelos viajantes que vêm celebrar seus bens de fim de ano, vai, de pouco em pouco, mas nem sempre com calma, deixando a cidade e, junto dela, se vão também as luzes de natal, os fogos do *réveillon*, a esperança macia de que o mundo ainda pode ser bom...

O vazio enche assim a paisagem. Toda pedra adormece; toda estrada esmorece. A cidade se desmancha. Com a mesma pressa mansa das festas tantas que até ontem tomavam a praça e as casas feito enxames. Os mais velhos restam em saudade, dos que partem. Os mais novos estão em vontade, de quem sabe um dia dali saber-poder também partir. Dali, “de onde tudo fugia, onde só pedra é que ficava” (Melo Neto, 1994, p. 03)...

No Pajeú, no começo de janeiro, o ano velho se esvai ligeiro, feito faz o céu cinza, em chuva, sem dúvida, nem medo, até que a partida permita ao povo ser, lá de longe, gente por inteiro. Todo tempo anoitece. Todo céu escurece.

É inadiável deixar de partir, para assim, e quem sabe, só assim, pela janela do carro, pela tela do filme, ver este sertão: paisagem em passagem. Pela janela do carro, pelos olhos de Robson e de Suely, tudo é paisagem: em movimento, mansa e imensa, ela tudo alarga, ela em tudo arde e invade; ela reina, inteira, durante o instante em que dure o vislumbre, por sobre todos, pedras e corpos, verdes e desertos, bem onde tudo cabe, onde cabe muito: cabe o mar, cabe o mundo. Todo sertanejo sabe: a paisagem se amplia na passagem.

### 5.1.2 Amplia a Paisagem

Na “passagem”, além do nervo deste texto, está ainda o seu mais importante conceito. Mas, para retomá-lo, como me pede este concluir, permitam-me, de novo, retornar ao começo, ou, mais precisamente a uma pergunta que me fiz desde o início: por que a paisagem? Por que, entre as tantas possibilidades de abordagem do já amplamente explorado sertão, escolher a paisagem como chave? O que ela coloca ao nosso olhar, o que ela acrescenta ao nosso objeto? Enquanto recorte, enquanto método... *Será* que há, de fato, algum acréscimo?

Para mim, sim. Operar a paisagem foi essencial para isto que aqui-e-assim investigo: foi forma de tocar um sertão inventivo. Pré-articulada uma problemática e proposto o *corpus*, ainda me faltava algo... que me permitisse aprender e apreender este mundo, de uma maneira conceitual e metodologicamente eficiente, mas, que não caísse no abismo do academicismo... sem ser chato, engessado, formulaico... algo que me servisse de base, de fato, para aperceber uma dimensão mais sensível da imagem. Em outras palavras, pouco me interessava apenas inventariar abordagens, distintas ou não, do sertão, não, eu queria era mesmo uma forma de imaginar, junto desses filmes, quais são os sertões possíveis... afinal, todo sertão tem um monte de imaginação, como foi dito, desde o começo...

Para isso, à procura de uma possibilidade de leitura que pudesse, além de “dar conta”, “dar corpo” a este mundo que vejo, e do qual escrevo (assim mesmo, verbo vivo e ativo) optei por uma categoria, a meu ver, igualmente dinâmica: a paisagem. O que encontramos com essa chave é a capacidade de acessar, simultaneamente: o sertão, enquanto construção imaginária e histórica; o sertanejo, enquanto corpo e sujeito; o processo de deslocamento, enquanto gesto e sentido; e, a partir de tudo isso, o elemento do sensível, isto é, aquilo que ali, ainda e novamente, me interessa e me atravessa...

E, para isso, para operar a paisagem, um exercício ligeiro: imaginemos um sertanejo deixando o sertão, pode ser Robson, ou, Suely... Perguntemos: o que será que ele tem na cabeça e na vista? Como será que se sente? O que traz consigo e o que toma como alcance?

Pela tela, pela janela, estão à vista, bem à vista, muito do sumo daquilo que compreendo como paisagem. Pela tela, pela janela: perspectiva e repertório. Perspectiva porque o mundo que se vê está em recorte, tão cercado pelo geométrico, quanto pelo artificial. Perspectiva porque visto e sentido assim, através de um artifício, põe em quadro o mundo, feito faz a tela; porque é arranjo do sensível através do visível (Cauquelin, 2007), lembrando, pelo “caber” da paisagem, como “a janela e o olhar pela janela são indissociáveis” Hans Belting (2015, p. 126).

Agora imaginem só quantas idas e vindas, quantas vidas inteiras, mediadas pela janela, fundam um sertão. Penso, por isso, como *e quanto* o ato de partir, e aí se perceber, distraído ou não, olhando a vista em volta, enquanto o mundo de dentro, e de fora, quase se dissolve, deve ter legado ao nosso modo de olhar, ou, se preferirem, ao nosso “repertório”.

Repertório porque quando partimos nos apegamos a qualquer coisa que pareça poder permanecer... repertório porque quando se parte é preciso tomar “parte” em algo de concreto, para não arder, é preciso trazer consigo os amores e os amigos, os dias de sol e os chovidos... repertório porque o sertão não cabe em mala, é preciso levá-lo por dentro, íntimo em si, imaginado e experienciado, visto e vivido... por isso repertório: porque lembrar é, no fundo, como querer voltar...

Pela tela, pela janela, imagem e memória, porvir e história... aquilo que toma o olho, mas, sobretudo, aquilo que se revolta, em ficar para trás, aquilo que queima, aquilo-lugar-algum entre o que vamos vendo e o que nos acostumamos a ver... o visto confrontado pelo vivido, confrontado, sobretudo, pelo querer continuar a ali viver... Mas, logo ali? “De onde tudo fugia, onde só pedra é que ficava” (Melo Neto, 1994, p. 03)...

Pela janela, transparente é a paisagem: “o mundo como conhecido por aqueles que nele habitam, que nele ocupam seus lugares e percorrem os caminhos que lhes conectam” Ingold (2021, p. 120). Como não perceber os caminhos quando são eles que nos atravessam, e não o contrário? Quando são eles que nos exigem saber de onde viemos e para onde vamos, quando são eles que pedem norte e discernimento...

Pela janela: a paisagem como passagem, caminho e caminhar; como em Ingold (2021): acúmulo de mundos, de testemunhos, da gente toda e tanta que, geração após geração, deixa ali o seu ir e vir.

Por isso, repertório: porque a paisagem à vista é também parte dita, pelos que vão, pelos que ficam, todos se encontrando, invariavelmente, durante a partida, dizendo do mundo, dizendo da gente: “natureza ou realidade, o que vemos, a forma de ver e também como significamos essa visão; ver os espaços, os lugares ou ambientes como paisagem diz coisas profundas sobre nossa cultura” (Guimarães, 2016, p. 40).

Aí, portanto, entre a perspectiva e o repertório, opera a paisagem: entre o mundo que emerge à vista e aquele que existe na memória... não há como ver um sem perceber o outro, não há como olhar o primeiro sem retomar o último... Daí, diante disso tudo, entendo que a paisagem, em passagem, configura sim uma chave potente e operante ao que propus até aqui: não só permite investigar o arrebatamento da partida, o *corpus* que daí “deriva”, mas também, reorientar esse nosso objeto-sertão: assentando-o no sensível.

E por tocar no sensível é imprescindível concluir sem retomar aqui um elemento, ou, se preferirem, um *movimento*, inerente ao que ensaiamos até então operando a paisagem, trata-se da noção de “agenciamento”. Nesse sentido, olhemos com mais atenção agora a janela do cinema.

Muito da nossa intenção ao escolher a paisagem como chave central deste trabalho está na possibilidade de entender como o cinema constitui sim, em si, um agente de sertão; como ele o tece entre o imaginário e o geográfico, como ele o tensiona entre o saturado e o inusitado... sempre em seus próprios meios e métodos, mais como gesto, menos como reflexo... assim, atentos a esse tensionamento, entre o que está dado e o que passa a ser mostrado, foi que acompanhamos, com alegria nos olhos, as fissuras e as rupturas de uma paisagem há tanto dita “imóvel” (Moreira, 2018).

Em outras palavras, esse agenciamento consiste em movimento. Se o germe do projeto era acompanhar e contestar as dizibilidades e visibilidades instauradas sobre sertões no/pelo cinema nacional (esta sim, diferente da temática do partir, uma problemática colocada e trabalhada desde o começo), a paisagem parece capaz de nos mostrar não só de onde elas surgem historicamente, mas, em especial, como elas *seguem*, em disputa, no contemporâneo. Isto é, a paisagem faz perceber o que há de estático e o que há de tensionamento.

À guisa de conclusão: o cinema põe em movimento a paisagem imaginada de sertão. Pensar o sertão sob a ótica, ou melhor, sob a “perspectiva”, da paisagem implica, portanto, em escancarar uma dimensão essencial de agência, significa encarar a paisagem sertaneja do cinema nacional como coisa autônoma e ativa (Lefebvre, 2006), que não só contribui, mas, *constitui* o cerne de tantas de suas narrativas. Se pensamos aqui o sertão, se é nele onde se assenta nossa busca inteira, nada mais genuíno, a meu ver, do que operá-lo como paisagem: essa chave implica em uma autonomia decisiva, vem dizer de um mundo que conta, por si só, as suas histórias, ditas e vividas, “reais” e imaginárias...

Por isso, repito: a paisagem permite uma abordagem potente do cinema contemporâneo sobre sertões. Se paisagem não é natureza, ela permite entender esse sertão menos como coisa dada, pronta, e mais como construção, histórica e cultural; se a paisagem não é representação, ela permite perceber o cinema como agenciamento, estético e político, do mundo e de si mesmo.

Acontece que a paisagem, quando “pensada e experimentada em imagem e som” (França, 2003, p. 08), sabe fundar seus próprios territórios, inteiros; em seus próprios meios, sentidos e intenções; menos como espelho de dada realidade e mais como potência em sua própria materialidade. Em seu próprio corpo, tempo e espaço...

Por isso, a noção da agência muito me interessa: faz apurar um cinema autônomo, mais preocupado com construção do que com representação, mais próximo do imaginário do que, necessariamente, do geográfico: cinema que sustenta, ciente, sua própria territorialidade, de terra em imagem, em ininterrupta disputa, à procura d'algum “mundo possível, com todas as diferenciações que ele possibilita” (França, 2003, p. 08).

Pois bem, foi bem isso que procuramos investigar, e imaginar, até aqui. Quão diferente parece o sertão *punk*-paraibano de *Desvio*, ou, aquele etéreo, banhado em luz e sombra de *Sertânia*, ou, ainda, aquele chovido, feminino e florido de *O Bem?* Pensar o sertão como paisagem é dizê-lo coisa-feita, ou, melhor, em construção, menos pronto e mais processo, menos natural e mais artifício; é abertura preciosa, portanto, para tensionar a lógica que o coloca como refém de si mesmo, de suas características que, de tão repetidas, foram feitas típicas, viraram seca, miséria, retirada... é, enfim, um convite para reinventá-lo em tela.

A paisagem põe, assim, em evidência, o poder de agenciamento da imagem. Todavia, para evidenciar tamanha agência é necessário, também, questionar a lógica de representação, como bem percebem, algo corrente neste texto, do fim ao começo.

Para mim, algo que foi ficando cada vez mais claro, até agora parecer poder configurar certa certeza, é como a representação é intrínseca ao imaginário arraigado de sertão. Vendo esses filmes, escrevendo sobre eles, parece cristalino, por vezes óbvio, como a representação não é apenas uma questão de “abordagem”, quer dizer, uma forma que certo autor escolhe para olhar o sertão, não, para mim, ela é raiz e manutenção de muito da saturação de sertão.

No Brasil, o outro é dentro: estranho, entranhado, sertanejo (Moraes, 2003). O outro é um segredo, precisa ser desvendado, revelado, salvo (de si mesmo). E se, de vez em quando, precisamos ir até ele, se, de vez em quando, surgirá sobre nós uma crise nos empurrando com toda força até ele... é melhor, para “o bem geral da nação”, mantê-lo assim mesmo, como tanto dizem sê-lo: inerte e imóvel, coisa-fóssil, que só se mexe quando sob procura... procuremos então e, quem sabe, camada alguma sob o chão, da poeira rasteira, da vida seca, nos encontremos...

No cinema contemporâneo, no entanto, se persistir procura por origem alguma, esta deve estar mais em tom de confronto do que de encontro. Muito do movimento mais atraente vem justamente da contestação ao imperativo de representação e, se esse cinema me impressiona, é pelo tensionamento que propõe a essa paisagem-imaginário há tanto estático... Ele evoca, a todo plano, atenção para potência de sua agência: ele não quer mais representar coisa alguma, quer se movimentar, quer é ser uma coisa em si, em seu corpo, tempo e espaço. Foi assim, atentos a esse movimento, que orientamos nossos três sertões.

### 5.1.3 Orienta o Sertão

O que orienta o sertão? Primeiro: o tempo. Quiçá, a menos lembrada das camadas que tecem a paisagem, não raro, percebida somente em sua dimensão mais física, costumamos esquecer que ela não é só o resultado, como o acúmulo, constante, da ação e da reverberação de tempos passados mas materializados, todavia, neste-eterno-presente, neste repertório... Este ator sorrateiro, ele, o tempo, faz-se visível é mesmo quando sob procura, de olhos previamente preparados pelo "treino da atenção", Ingold (2021. P. 114), que sabem o que enxergam, assim, não some nem emudece na forma física da coisa que molda e que muda, incessantemente...

Olhar a paisagem sertaneja pelo tempo que ela enseja supõe ao menos dois movimentos: o primeiro é acompanhar um tempo experienciado, seja através da escrita, do cinema, ou da realidade sertaneja, nos levando a pensar como o sertanejo percebe seu tempo, em seu próprio ritmo; o segundo é observar o tempo histórico, que, por sua vez, nos serve para encontrar, e questionar, a tessitura do sertão ao longo do tempo, em seus motivos e movimentos mais decisivos...

E nesse movimento, o que percebemos? Percebemos, logo de longe, aquele largo imperativo de representação, de dizer-olhar o sertão como origem arcaica (Agamben, 2012), ora para uns, ora para outros, mas repetidamente em jogo... foi por isso que decidimos também nos perguntar: de onde vem esse sertão, afinal qual a sua “origem”?

Foi quando nos deparamos com uma imagem-filme tão forte que fez se tornar uma materialidade, que se faz uma fossil (Marks, 2010): um fotógrafo olhando para um cangaceiro e imprimindo, pelo curioso contato estampado em luz e sombra no atrito, um vislumbre marcante de todo um mundo futuro... a partir de Abraão fomos cavando do presente até o sertão. Vera Cruz, Cinema Novo, Retomada... todos querendo encontrar e fincar no mundo seu sertão profundo. Sertão originário, sertão arcaico que não passa, que é pedra, não é casa...

Casa é mais com o contemporâneo, quando voltar para “trás” é mais um gesto de redenção do que um projeto de nação, quando as narrativas são mais afetivas e menos frias... Acompanhando Pedro e Jonas encontramos sertões arcaicos e contemporâneos, em *Árido* o tempo resta estático, em *Desvio* ele é pura revolta. Acompanhando vaqueiros e cangaceiros encontramos sertões metafísicos e movediços (Huysen, 2000), embebidos em vivência e invenção, memória e mistério... em *Sertânia*, o sertão é tão etéreo que presente, passado e futuro entram em curto-circuito com um único flash... em *Aboio*, tudo é tão eterno que homem, bicho e cosmos estão em contato com um único som... Sertão manso, sertão tanto.

Segundo: o espaço. Enquanto no primeiro capítulo o imperativo foi acompanhar, para problematizar, vocês sabem, a noção de um sertão arcaico; no seguinte, por sua vez, a necessidade foi testar o árido também como marcador, e funcionou. Ele nos permite não só alcançar certa dimensão, dita física, de sertão, como, em conjunção com uma leitura histórica, acessar artificios satisfatórios para amarrar muito da nossa percepção sobre essa paisagem, ele assume, não raro, uma definição de sertão: ele o marca, é bem verdade, mas também o nomeia e o norteia, o orienta e o amarra.... se o tempo impele o sertão para o passado, o seu espaço, marcado como árido, sofre de uma estagnação semelhante: parece preso ao chão.

E foi bem aí, sentindo arder árida a terra, onde nos deparamos com uma corrente acepção de sertão: enquanto deserto. Para manter o sertão preso no tempo e isolado no espaço, como pede a perspectiva colonial-ocidental, foi preciso fundar no terra sertaneja uma paisagem seca, sem vida, nem nada, onde pouco resta, onde nada dá... verdadeiro *eremos* (Zan, 2022): terreno onde ninguém toma assento, a não ser eremita, terra triste de inabitada, longe de afastada... mas disso já estamos cansados.

Um deserto cansa, um deserto incomoda... imagina um deserto-sertão (Daflon, 2020), dito saturado, olhar exausto, pela repetição... como continua a ser repetido em *Cinema e História*, onde a seca se assenta no mais fundo do chão: dentro da gente, secando, embrutecendo, tanto que a gente já latente quase nem mais sente, quase toda a gente... não fosse esses que sonham, não fosse João levando o mar até Alfonsina, não fosse Ranulpho se apaixonando por Jovelina... Até aí, no mais duro, de seco, chão há rachaduras na paisagem,

Mas, me parece que esse cinema quer mais. Cansado da terra rachada, ele vai ver, feito sertanejo certo, a chegada do verde. É preciso, pois, nós sabemos, (re)orientar o sertão: é preciso territorializar o deserto. Território para saber dizê-lo outro, livre, verde. Verde para poder vê-lo florido, chovido sorrindo, em flor. Como está em *Boi*... Como está em *Bem*... onde a paisagem sertaneja está esverdeada pela polissemia do novo.

Amaciando o solo, acariciando os olhos, até onde a vista alcança, toda terra transa: do árido ao colorido, do seco ao chovido. E toda pedra vira sapo, e todo menino vira rio: depressa sobe pela rua, pra saber da chuva, tomar banho de bica, pulando, gritando, traquino, vadio... Vocês não sabem das cores que vêm em verde, dos sons, dos cheiros, dos meninos...

Se o tempo quando vem chamar atenção é geralmente pela sobreposição, do arcaico e do contemporâneo, do tradicional e do disruptivo... se o tempo carece de ser alocado a todo plano-instante no terreno-presente, o verde é por si só um acontecimento: faz romper as “barragens” da imagem... o verde em tela é como a chuva em terra: faz mover a paisagem pela *simples* passagem.

Terceiro: o corpo. Se os dois eixos primeiros servem para marcar e mapear dizibilidades e visibilidades saturadas sobre a paisagem, o eixo-corpo permite desmantelá-la, permite encontrá-la sob uma perspectiva um tanto inusitada: corpo a corpo, cara a cara... íntima, háptica (Marks, 2000; Barker, 2009), em *close*, de perto... encontramos uma paisagem diferente: tão feita de terra quanto de gente, esteja ela em luta ou em festa...

Feita de gente como Robson e Suely, ele namora um homem “de fora” e mora com a avó, ela foi casada e já tem um filho... ela vende rifas pela cidade, para poder mudar de cidade, ele trabalha na feira-livre durante o dia e sai à noite, para “curtir”... eles sonham, os dois, em um dia poder partir...

O corpo fornece assim, quiçá, o eixo mais potente para enxergar, ou melhor, *experienciar* as mudanças na paisagem cinemática de sertão, vem tirar do centro o mesmo para colocar o sujeito, com seus mundos internos e inteiros, com afeto, medo, desejo... sujeitos menos feitos, tipos prontos, cangaceiros, bandoleiros... e mais em construção, comuns, às vezes banais, de carne e sonho, Robson e Suely, entre o sensível e o possível...

A representação, a serviço de um projeto de nação, é testado e tensionado, aqui, bem aqui, onde se encontram tempo e espaço: na pele dos personagens. Representar não faz mais sentido porque estamos diante de um sertão vivo: carnal, afetivo, sensível (Vieira Jr., 2021). Se o tempo é marcado como arcaico, se o espaço permanece árido, o corpo, por outro lado, é pura rebeldia. Ele é impropriedade (Ahmed, 2006) e partida.

Sim, aí, bem aí, parece que encontro resposta alguma para a problemática da partida. Os corpos partem porque não pertencem. O corpo quer reorientar o espaço, o corpo quer reinventar o tempo. O corpo, *queer*, quer caber, mas, não podendo, ele parte. Ele-passagem, reimaginando sertões incertos, estrada afora, mundo adentro (Figuras 42 - 44).

O sertão nem é coisa estagnada nem movente, ele é meio, entre-lugar, dobra, brecha... entre o que tanto se diz, aquilo que ainda esperamos dele, e o que esses filmes *corporificam* de novo, de outro. Sertão é passagem: ontem e hoje, tradição e transgressão, geográfico e imaginário, mundo e quadro. Em passagem: onde se encontra todo esse feixe de sentidos, desse tecido vivo do sensível: a paisagem. Paisagem surgida e gerida no encontro de três. Ela tem sua própria temporalidade, espacialidade e corporeidade. Ela tem seu próprio feito. Feito. É isto o que tinha de ser dito. Terminemos então.

Começo de Janeiro. Sertão do Pajeú. Interior de Pernambuco. É chegada a partida. Ensinando que tudo que é ciclo tende ao rito, tem ritmo, faz caminho. O corpo sertanejo mesmo sem ter nem ver para onde ir, sabe e sente bem de onde vem: “lá” do sertão. Além-seca, em passagem, há vida, sofrida, à deriva, sozinha, mas vida, ainda.

Imagens de 42 à 44: Sertão de passagem



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, 2006.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AFONSO JÚNIOR, José. Sertão de memórias. Entre fotografias na parede e versos de improviso. **Anais da Intercom**, 2021. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-f.pdf> Disponível em: Acesso: 02 mar. 2023.

AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects, others**. Durham: Duke University Press, 2006.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. Ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (org.) **Culturas dos sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41-58.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 13 n. 1. jan./jun. 2016. p. 01-27. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/690>. Acesso em: 28 jun. 2024.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2012.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.5, p. 145-151, 1995.

ANDRADE, Catarina; CUNHA, Mariana. Corpos pós-coloniais e desterritorialização: gestos e movimentos afetivos em Bom trabalho (Claire Denis, 1999). **REVISTA TRANSVERSOS**, v. 19, p. 119-138, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/52468>. Acesso: 02 jun. 2024.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Cultura Global**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

AZEVEDO, Gleice Linhares de. **O sertão é neon: transversalidades e pluralidades de identidades de gênero no filme Boi Neon de Gabriel Mascaro (2015)**. Dissertação (Mestrado em História dos Sertões) - Centro de Ensino Superior do Seridó, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2022.

BALTAR, Mariana. “Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo”. **Aniki**, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/880>. Acesso: 03 ago. 2024.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos: respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Rebeca**, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/95>. Acesso: 03 nov. 2024.

BARKER, Jennifer. **The tactile eye: Touch and the cinematic experience**. Berkeley: University of California, 2009.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 115-137.

BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 2007. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf). Acesso: 18 jun. 2024.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Julio. O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. **E-Compós**, [S. l.], v. 13, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/476>. Acesso em: 09 nov. 2024.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1998.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. New York: Verso, 2002.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo, SP: Editora G. Gilli, 2013.

CASTANHA, Cesar de Siqueira. **Paisagens em multiverso: reivindicações do lugar pela ficção audiovisual**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, 2023.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

DAFLON, Claudete. Narrar o deserto: experiências latino-americanas. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 31, n. 60, p. 205-226, 16 jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/44176>. Acesso: 02 jun. 2024.

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection**. Edimburgo: Edingburgh University Press, 2008.
- DIDI – HUBERMAN, George. **A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. In: \_\_\_\_\_. **Falenas: ensaios sobre a aparição**. Lisboa: KKYM, 2015. p. 316-317.
- FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, fotógrafo**. São Paulo: DBA LITERATURA, 2008.
- FRANÇA, Andréa. Imagens de itinerância no cinema brasileiro. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2003.
- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Fundo de Cultura, 2006.
- GUILLEN, Isabel. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: URITY, Joanildo A. (Org). **Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 118-129.
- GUIMARÃES, Hernani. Acerca da Paisagem. **Revista Valise**, v. 6, p. 37-46, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/62798>. Acesso em: 4 nov. 2024.
- HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Cepe Editora, 2020.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In: BESSA, Altamiro Sérgio Mol (org.) **A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem**. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Editora da Escola de Arquitetura da UFMG - Selo Npgau, 2021. p. 110-157.
- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LISSOVSKY, Mauricio. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Revista Contemporânea, Comunicação e Cultura**, UFBA, vol. 9, nº 2, p 281-300, 2011.
- LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: Denilson Lopes: Andrea França. (Org.). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. 1. ed. Chapecó, Chapecó, SC: Argos, 2010, v. 1, p. 91-108.

LOPES, Luiz Manoel. Barbaramente estéreis; maravilhosamente exuberantes: os sertões em variações... In: André Queiroz. (Org.). **Arte & Pensamento - A reinvenção do Nordeste**. 1 ed. Fortaleza: Serviço Social do Comércio - AR/CE, 2010, v. 1, p. 89-98.

LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2002.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2005.

MARCONI, Dieison. Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem. **Rebeca**, v. 18, p. 141-157, 2020. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/685>. Acesso em: 12 nov. 2024.

MARKS, Laura. A memória das coisas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

MARKS, Laura. **The Skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

MASCARO, Gabriel. **Los Cuadernos de Cinema 23 | Boi Neon** | Guiones Núm. 8. La Internacional Cinematográfica, Iberocine, A.C. 2017.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MENDONÇA, Fernando de. Nos contornos do vazio: Gerry e o cinema de deserto. In: CÂNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; SILVA, Marcel (orgs.) **Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 1**. São Paulo: Socine, 2011. p. 170-179.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

MESQUITA, Cláudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. **E-Compós**, [S. l.], v. 26, 2021. DOI: 10.30962/ec.2463. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2463>. Acesso em: 6 Abr. 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasilis** [Online], 4-5, 2003. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>. Acesso em: 6 Abr. 2023.

MOREIRA, Gislene. **Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido**. Salvador: Eduneb; Edufba 2018.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. Aruanda e o Cinema Novo: a construção do Nordeste e o filme documental no Brasil. In: XII Encontro Estadual de História da ANPUH

de Pernambuco: História e os Desafios do Tempo Presente, 2018, Recife. **Anais do XII Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco: História e os Desafios do Tempo Presente**. Recife: Editora da UFPE, 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O Sertão e a Favela. In: ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Pág. 96-147.

PEREIRA LEITE, Maria Angela. Criar paisagens: expressão artística ou instrumento civilizatório. In: BESSA, Altamiro Sérgio Mol (org.) **A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem**. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Editora da Escola de Arquitetura da UFMG - Selo Npgau, 2021. p. 110-157.

PINTO, Eduardo Brandão. Após a perda do mundo: Gosto de cereja e as condições de emergência do cinema contemporâneo. **Rebeca**, v. 12, p. 1-21, 2023. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/918>. Acesso em: 02 jun. 2024.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20.

PRYSTHON, Angela. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023,

PRYSTHON, Angela. **Retratos das margens: do terceiro cinema ao cinema periférico**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Do encontro previsível à cena revigorada - a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1).

**Doc On-Line**: revista digital de cinema documentário, v. 19, p. 110-123, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5470315.pdf>. Acesso: 18 jun. 2024.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

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

SILVA, Uílma Maíra Queiroz. “**Mulher também é gente**”: o Benvirá e a emergência de novos sujeitos políticos em Afogados da Ingazeira, sertão do Pajeú – PE, entre 1983-1987. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SARMET, Érica e BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. *Textura, Canoas*, v.18, n.38, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/2227>. Acesso em: 12 nov. 2024.

SARNO, Geraldo. **Cadernos do sertão**. Salvador: NAU, 2006.

SEBASTIÃO, Guilherme. A paisagem como forma simbólica: uma análise da teoria da paisagem de Anne Cauquelin. *ARS (SÃO PAULO)*, v. 19, p. 492-521, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/174769>. Acesso em: 28 nov. 2023.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SOBCHACK, Vivian. **The address of eye: a phenomenology of film experience**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TOLENTINO, Célia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

VIEIRA JR., Erly. Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo. *REVISTA VISUAIS*, v. 7, p. 32-50, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15913>. Acesso em: 31 out. 2024.

VIEIRA JR., Erly. Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência. *CONTEMPORÂNEA*, v. 16, p. 168-182, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneapos>. Acesso em: 31 out. 2024.

WELLE, Janaina. **Aboio: Simetrias entre o vaqueiro e o boi**. *DOC ON-LINE: REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO*, 20 de setembro de 2016. V. 20, p. 35-47. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/8>. Acesso em: 6 Abr. 2023.

WILLIAMS, Linda. Bodies, gender, genre and excess. In: **Film Quarterly**, Berkeley, v. 44, n.4, 1991.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. *GALÁXIA*, v. 47, p. 1-22, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202255455>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/hLj4WjhcqvDtMCGwnkPjndd/?lang=pt>. Acesso em: 4 jun. 2024.

## **APÊNDICES**

# ABOIO: EVOCAÇÃO AO SERTÃO<sup>1</sup>

## ABOIO: EVOCATION OF THE BACKLANDS

**Heverton da Silva Guedes**  
**UFPE**

### Resumo

Conjugando análise fílmica e revisão bibliográfica, esta pesquisa se debruça sobre *Aboio* (2005), de Marília Rocha, a fim de analisar como o filme, ao partir de uma perspectiva sertaneja subjetiva(da) (Lins; Mesquita, 2008), propõe uma paisagem outra aos sertões presentes nas narrativas predominantes (Albuquerque Jr., 2014; Moreira, 2018). Ancorando-se na mesma estrutura simbólica em que se divide o longa, o “boi”, o “homem” e o “infinito”, discutimos a comunhão entre sujeito, bicho e natureza (Lima, 2014; Welle, 2016), e intuimos, de antemão, que a evocação que se ouve e que se vê aqui é, antes de tudo, a um sertão-sensível.

### Palavras-chave:

Sertão; subjetividade; *Aboio*.

### INTRODUÇÃO

*Aboio* (2005) foi o primeiro longa dirigido por Marília Rocha, então integrante do coletivo mineiro Teia, tendo sido uma estreia positiva que rendeu, dentre outros, o prêmio de melhor documentário no “Festival É Tudo Verdade” daquele ano. Gravado nos sertões de Minas, Bahia e Pernambuco, o filme já começa ampliando o sertão para além do Nordeste e se afastando, com isso, da estereotipia que o delimita (Albuquerque Jr., 2014). Ademais, ao escolher o aboio, ao mesmo tempo, prática de memória, oralidade e performance, para se aproximar dos sertanejos, o filme se destaca de larga safra sobre o tema por procurar o sertão através de seus sujeitos, e não o contrário.

Assim, centrado na experiência sensível do sertanejo, o filme de Rocha tece paisagens

### Abstract

*Combining film analysis and bibliographic review, this paper focuses on Aboio (2005), by Marília Rocha, in order to analyze how the film, from a subjective perspective (Lins; Mesquita, 2008), proposes another landscape to the backlands present in the predominant narratives in Brazil (Albuquerque Jr., 2014; Moreira, 2018). Anchored in the same symbolic structure in which the film is divided, the “ox”, the “man” and the “infinity”, we discuss the communion between subject, animal and nature (Lima, 2014; Welle, 2016), and we intuit, first of all, the evocation that you hear and see here is, above all, to a sensitive backlands.*

### Keywords:

*Backlands; subjectivity; Aboio.*

subjetivas (Lins; Mesquita, 2008) que, partindo da relação com o gado, alcançam, ou retornam, como quiserem, à dimensão do metafísico. Esse encadeamento entre bicho, gente e natureza adquire tamanha importância, aqui, que foi escolhido, pela autora, para estruturar a obra, e por nós, para organizar este texto, dividido nos seguintes tópicos: “o boi”, onde tentamos discutir um tanto do simbolismo ancestral desse animal e como ele atua, no filme, enquanto catalisador da tradição do aboiar-relembrar; “o homem”, onde buscamos destacar a importância da subjetividade sertaneja tanto para a construção estética-discursiva do longa quanto para um arquivo outro sobre sertões; e por fim, “o infinito”, onde propomos mapear, em forma e em filosofia, o terreno-etéreo no qual desemboca *Aboio*.

## O BOI

Enquanto elemento fundante e símbolo místico de culturas diversas,<sup>2</sup> da Índia dos vedas à Ibéria dos mouros, o boi foi idolatrado por um sem número de povos ao redor do globo, uma vez que a domesticação dos primeiros rebanhos não só originou como propiciou sociedades inteiras (Moreira, 2018). E por aqui não foi diferente, o gado além de ter conduzido o colonizador à territórios até então pouco quistos, como eram “os sertões”, acabou orientando ali, conseqüentemente, formas inteiras de viver, o que levou Prado Jr. (1943, p. 40), por exemplo, a firmar que “o gado cria o homem aí, em lugar de o homem criar o gado”.

Para começo de conversa, cabe dizer que por muito tempo a historiografia encontrou exatamente no boi a chave para explicação da “ocupação” do sertão, ocupação, claro, que em uma perspectiva colonial, ignora a presença autóctone para colocar aqueles que vieram com o gado como pioneiros da suposta “civilização”, latifundiária, violenta e patriarcal (Furtado, 2006; Oliveira, 2008), que se quis ser. Apesar de já superada essa perspectiva, não se pode negar que o gado foi sim fator essencial para a gente e a terra que ali se fez, de modo que não faltam estudos, nas mais diversas abordagens, a debruçar-se sobre tal problemática.

A ocupação diferenciada foi a base de relações sociais e culturais específicas que se estabeleceram nessa zona de economia pobre e dependente, gerada a partir da criação de gado. Na economia, o boi foi o motor do povoamento; na cartografia, gerou os mapas dos ferros e redefiniu as fronteiras; na arquitetura, moldou as casas de fazenda (DINIZ, 2015); e, até nos homens, deixou marcas profundas. Em síntese, o boi foi o elemento simbólico que forjou as identidades sertanejas tradicionais, como ilustraram Capistrano de Abreu (1988) e Djacir Menezes (1937) na afirmação de “outro” Nordeste, diferenciado pela civilização do couro (Moreira, 2018, p. 39-40).

Os povos, que junto aos rebanhos nos sertões se assentaram, ora saudados como pioneiros legítimos, ora sondados como miseráveis marginais (Albuquerque Jr., 2014), tornaram-se mote comum na cultura brasileira, e como não poderia deixar de ser, no nosso cinema, que vem de longe se alimentando e agenciando, ao mesmo tempo, muito da mística que rodeia o bicho boi,<sup>3</sup> o que nos leva ao nosso objeto, que escolhe olhar

para o homem, o gado e o sertão, aparentemente indissociáveis, como logo veremos, através do que entoam em seus aboios.

“Agora isso vem de onde? De imemoriais tempos, né!? Eu já imagino os aboios dos vaqueiros em Ur, nos campos de Abraão, minha nossa! O rei Davi, como ele aboiava (...) imagino o Egito clássico (...) a Grécia, Anacreonte, Sócrates era vaqueiro”<sup>4</sup>, assim nos conta um contador em dado momento, sua fala, misto de admiração e excitação, traça uma história do aboio, ou melhor, do aboiar, enquanto verbo, vivo e ativo, a medida em que tece comparações entre uma prática rotineira e outra de tempos ancestrais.

Chama-nos atenção aqui, em especial, o fato do contador se referir a tais tempos como “imemoriais”, embora, na contramão, ele não apenas procure na memória a base para seu discurso como escolhe se aproximar do seu objeto-presente, por assim dizer, através dela. E isso, esse aparentemente eterno exercício plástico do recordar, repleto de contradições e confabulações, em sua dimensão processual (Bergson, 1990; Deleuze, 1990), merece atenção por configurar, a nosso ver, um dos grandes méritos do filme, constituindo, em paralelo com o que conta o contador, o ponto de partida ao que assistimos, por isso, nossa escolha de começar também a presente apreciação através desse mote.

A memória é, pois, o objeto disparador e o fio condutor que se quis seguir em *Aboio*, “antigamente”, “naquele tempo”, “tempo véi” são pontos de falas bastante presentes nos depoimentos, o que nos revela o apreço por esse mote, provavelmente um tema recorrente para as entrevistas que possibilitaram o contato no qual o projeto se ancora. Nesse raciocínio, é na memória que reside o elo entre o ancestral e o banal, é nela que se assenta, e por consequência, o que sustenta o aboio, tecnologia ancestral, conhecimento consagrado, que surgido da peleja do homem com o bicho, da necessidade de algum entendimento mútuo, os fez companheiros e interlocutores.

Ademais, se vaqueiros e rebanhos continuam a se falar, certamente, é porque continuam a recordar, afinal, como em Rosa (2001, p. 144), aqui também o gado “não perdeu as memórias de donde veio”. E como se fosse esse fio da memória o que conecta

o colar de conchas do presente, longe de algo latente, ou simplesmente, acabado e desencantado, a memória pulsa e impulsiona. E como pulso de toda uma terra e sua gente, aos olhos atentos de *Aboio*, a memória se traduz em tradição:

O documentário é um resgate das tradições do aboio através das memórias que os vaqueiros trazem consigo. É um filme feito com imagens do presente, mas que remetem, em diversos momentos, a um tempo passado, a memórias reatualizadas. *Aboio* é composto por imagens sem um tempo determinado, nos dando a sensação de tempos entrecruzados, em um lugar onde a memória se atualiza e se transforma em presente. (...) *Aboio* é o resgate de uma tradição que aos poucos está se perdendo em uns e se reconfigurando em outros de seus protagonistas (Welle, 2016, p. 40).

Para efeito de comparação, chamemos à discussão um filme marco no dizer ser do sertão: *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Tal comparação nos parece válida, sobretudo, em razão do paralelo formal, que não pudemos deixar passar despercebido, entre o plano que acompanha o depoimento do “tempos imemoriais” e o plano de abertura da obra cinquentista: em ambos assistimos a homens montados a cavalo, recortados em elegantes silhuetas, marcharem em um plano aberto, o que funciona, certa maneira, como uma espécie de imagem-síntese dos tipos e dos signos a que reverenciam cada um dos filmes, vaqueiros e cangaceiros.

Mas se o paralelo estilístico é possível, o contraste discursivo é gritante. Expliquemos: enquanto *Aboio* encara a memória como manutenção, por vezes, sustentação, de uma prática e um estilo de vida de raízes seculares que carecem de ser esmiuçadas, contadas e cantadas, para continuar a nutrir (presente do indicativo), *O Cangaceiro*, por outro lado, faz questão de esclarecer, com um letreiro em tela antes do plano de abertura, que a narrativa a seguir se passa “em uma época imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”, alocando-se com isso em um pretérito perfeito, “sem vigência” (Tolentino, 2001, p. 12), sem riscos, ou, ainda, reencenando “a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do passado perfeito, um passado que já teria terminado, e por isso, estaria realizado e completo” (França, 2008, p. 06).

Ou seja, *Aboio* reconhece e esclarece o legado do lugar-passado para o cotidiano do fenômeno sobre o qual se debruça, mas, uma vez assentado

na memória em sua dimensão de criação, de deslocamento e de deriva (França, 2008),<sup>5</sup> a enxerga enquanto terreno movediço, o que não significa algo negativo, pelo contrário, o torna ainda mais fértil a fabulações, tanto dos personagens-reais quanto do próprio discurso fílmico, que encontra aí um sem número de possibilidades criativas:

A nostalgia que emana do filme é difusa, e algumas imagens dialogam com a fragmentação e a fragilidade da memória, com a impossibilidade de restituir integralmente o que já se foi, de amarrar causas e conseqüências. Penso nas imagens em super-8 granuladas, em contraluz. Nesses registros, baixa informação e alta expressão, por assim dizer, se relacionam com as lembranças verbalizadas pelos vaqueiros e com seus cantos. Busca-se, em suma, um diálogo não literal ou direto, mas evocativo e deliberadamente “impreciso” (Mesquita, 2012, p. 32-33).

Para além do conhecido “sistema de entrevistas” (Lins; Mesquita, 2008, p. 63), onde aquele que fala e o que se fala são mostrados invariavelmente no mesmo plano, o filme propõe um rico feixe de imagens para preencher, ou melhor, dialogar com seus aboios, sejam eles um *close-up* extremo na garganta de uma vaqueiro, ou o trepidar incandescente de uma fogueira, ou, ainda, o olhar preguiçoso de um papagaio, fato é que eles são, geralmente, sensíveis, em uma abordagem formal que parece interessada em tensionar, para não dizer, afastar-se do fazer documentário mais tradicional, há tanto assombrado por uma necessidade de distanciamento, de objetividade, para adentrar no terreno do íntimo, do subjetivo.

De fato, estamos diante de uma obra de destacado apreço estético, inclusive, já exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA),<sup>6</sup> que encontra na experimentação uma forma de potencializar a paisagem, sobretudo, subjetiva, sobre a qual se debruça. A abordagem intimista é, sem dúvida, outro destaque digno de nota, portanto, merece ser melhor apreciada, o que propomos no capítulo que segue.

## O HOMEM

Por tanto tempo encarados por lentes curiosas, mas nem sempre éticas, como espécies “exóticas”, quer dizer, “típicas”, representantes legítimos de “brasis profundos”, em seus gibões de couro e seus ecos aos mouros, os vaqueiros foram personagens,



Figura 1 – Vaqueiros em silhueta.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 2 – Cangaceiros em silhueta.  
Fonte: *O Cangaceiro*, Lima Barreto, 1953.

centrais e secundários, de importantes títulos da cinematografia nacional,<sup>7</sup> que não raro os caracterizou a partir da mesma estereotipia com a qual se escolheu contar os sertões (Albuquerque Jr., 2014; Moreira, 2018). Uma vez assujeitado à paisagem, o vaqueiro se fez personagem, junto a cangaceiros, beatos, coronéis, retirantes de um mundo imóvel, violento e arcaico, que apesar de não ser uma invenção cinematográfica, encontrou no cinema um ator decisivo para o projeto de ausência, leia-se: invisibilidade do sertanejo, a quem não foi permitido sentir, a quem só foi possível seguir os ditames das secas, das fomes, das retiradas.

Mas como manter ausente, como negar a presença, como definir o chamado sertão nordestino, que emergiu como recorte espacial no país, no início do século XX, como um vazio, se ele congregava e congrega a maior população vivendo em áreas semiáridas em todo mundo? Para invisibilizar este sertão ou estes sertões, para mantê-lo como uma ausência da vida política, econômica e cultural do país era preciso manter invisível, por todo tempo, se possível, esta enorme população, era preciso, talvez, quem sabe, esvaziar o sertão dos incômodos sertanejos que insistiam e insistem em lá ficarem, em lá morarem, que insistem em, de tempos em tempos, dar sinais de vida, ou mais precisamente, muitas vezes, sinais de morte, de revolta, de desespero, de que afinal ali estavam e constituíam uma presença, mesmo que sendo dita e significada, a maioria das vezes, pelo menos, pelo pouco, pela míngua, pelo árido, pelo calcinado, pelo corpo cadavérico e em vias de partir, por morte ou por retirada (Albuquerque Jr., 2014, p. 46).

Na contramão de tamanha ausência, a obra de Marília, se não inverte, ao menos propõe uma outra perspectiva: sem querer ser totalizante, sem carecer de um parecer, o filme dispensa e reinventa procedimentos que de tão típicos tornaram-se delimitantes do fazer cinema sobre sertões no Brasil, sobretudo, do documentário moderno.<sup>8</sup> Essa escola, por assim dizer, tornou-se notável por sua abordagem de “fora para dentro”, que através da “voz de deus”, o narrador que tudo sabe, e da entrevista, usada para “dar voz ao povo”, dentre outros, encontrou no sertanejo, quiçá, o molde perfeito para dar corpo a seu apreço pelo “outro de classe” (Bernardet, 1985), quer dizer, os pobres e marginais, peças importantes, mas jamais centrais, de uma pretensão bem maior: explicar a realidade social através de teorias, quase sempre formuladas antes dos filmes

e, preferencialmente, de uma aplicabilidade universal, no que ficou conhecido como “modelo sociológico” (Bernardet, 1985).

Fugindo de generalizações, o filme de Marília, por outro lado, compartilha com certa safra recente “a recusa do que é 'representativo' e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares (...) dois traços marcantes de diferenciação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o chamado documentário moderno” (Lins; Mesquita, 2008, p. 20). Atento às interlocuções, o filme encontra nos miúdos do cotidiano, com ouvidos atentos e olhos potentes, sua teia e sua trama; pensando o vaqueiro de “dentro para fora”, esforça-se para dar forma a sua força subjetiva à medida em que tenta, sem pretensão de esgotamento, aproximar-se um tanto do seu mundo.

Sobre essa escolha discursiva, não nos faltam exemplos formais, muitos deles estão na decisão, aparentemente simples, de se filmar as “pegas” de boi por meio de *travellings*. Em um dado plano, a câmera volta-se para os vaqueiros como que montada a cavalo, simula sua perspectiva, convida-nos a um olhar “de dentro”; já em outro momento, ela aparece por sobre o ombro do personagem, evoca sua visão, à medida em que vislumbra seu mundo quase que através de seus próprios olhos. A atmosfera fílmica, atenta à subjetividade, transmite, assim, a experiência-sensível da paisagem:

Valendo-se, entre outros procedimentos, de *travellings* no meio da caatinga, entre troncos e galhos secos, no ritmo do cavalo e na cadência de quem vê “de dentro”, Marília Rocha cria uma paisagem “transfigurada”, subjetivada, vivida. A busca de formas plasticamente interessantes se relaciona, portanto, a um esforço de apresentar o ambiente como experiência, de criar uma paisagem de acordo com a vivência e o imaginário dos vaqueiros (Lins; Mesquita, 2008, p. 63).

Outro exemplo está, ainda, na larga utilização de *close-up*, técnica recorrente para indicar proximidade, aqui, ora ressaltada, ora tensionada, por contrastes, que sobrepõe, plano após plano, vaqueiros e bichos, humanos e paisagens, o que nos sugere que “o homem e o animal estão profusamente integrados ao mesmo ambiente, na vida e na morte, no tempo e no espaço (...) integram-se num único destino, pois são irmãos de cavalgadas” (Pereira, 2010, p. 1). Uma vez livre de formalismos, a câmera permite-se o efeito do

tremido, do desfocado, do granulado, o que nos leva a intuir que a forma da imagem atende, na verdade, à necessidade do discurso. Assim, a fotografia oscila entre planos abertos e planos-detalhe, quase sempre, nos rostos das vozes dos vaqueiros, às vezes, acanhados, às vezes, desenrascados, mas, em evidência.

Essa abordagem nos leva a outro título interessante para se pensar sertões atravessados pela oralidade e pela intimidade, logo, para efeito de comparação, chamemos, agora, à discussão *O Fim e o Princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Além de terem sido lançadas no mesmo ano e se voltarem para o “mesmo espaço”;<sup>9</sup> as duas obras nos chamam atenção por olharem para os interiores sertanejos através dos seus sujeitos, mais especificamente de sua apreensão de mundo, que marcada por alegrias e pelejas, encerra em si um sem fim de lampejos.

Enquanto Rocha elabora o aboio como recorte, Coutinho tece um leque mais amplo de investigação, ou, melhor, de aproximação, mas eles se encontram, todavia, no lugar-comum da memória, sobretudo, em sua dimensão oral, peça central e catalisadora das duas narrativas, perguntando, e sendo perguntados, em ambos os casos, por temas como a morte, deus, o tempo. Encontram-se, no mais, no tom intimista com o qual escolheram filmar suas personagens-reais, lançando mão de uma evidente cumplicidade entre a câmera e aqueles que falam que, em consequência, deixam de ser “o objeto”, meros entrevistados, a quem se recorre à procura de confirmação alguma, para se assumirem sujeitos, tão centrais, que não só se afastam de teses prontas como propõem caminhos outros, levantam questões, interrogam, dialogam. Nesse sentido, não é de se estranhar a forma que tomam as imagens, de perto, de dentro, onde predominam enquadramentos fechados: “com a câmera próxima dos corpos, os rostos formam verdadeiros mapas, rugas e linhas de expressão desenhando caminhos paralelos e cruzados” (Lins; Mesquita, 2014, p. 54).

Ainda no que diz respeito à centralidade da oralidade, em *Aboio* merece atenção o uso que se faz de depoimentos em *off*, o que pode parecer estranho, até mesmo contrário, ao que viemos destacando até aqui quanto à proximidade da

câmera-sujeito. Mas, na verdade, em uma leitura mais atenta, logo podemos perceber que a escolha de trazer em *off*, tanto as vozes de alguns vaqueiros, quanto de artistas reconhecidos que fizeram do aboio uma referência (Elomar, Lirinha e Naná Vasconcelos), revela-se mais uma ferramenta que o longa encontra para se aproximar do universo subjetivo do sertanejo, tomando o depoimento como base de partida para a imagem-imaginário em tela. Ou seja, “desligar” o rosto de sua voz permite que o plano exercite livremente o que é falado, o que não apenas amplia a expressividade verbal, como confere ao filme um atraente tom ensaístico, portanto, essa parece ser uma decisão coerente e operante.

Outra forma inusitada de evocar a paisagem sertaneja, reitera-se: subjetiva, é por meio dos formatos de captação da imagem. Misturando super 8 e digital, o filme, por vezes, chega a nos confundir sobre as imagens a que assistimos, aproximando-se de certa tendência contemporânea do documentário que, longe de uma experiência estética passiva, se preocupa cada vez mais com um espectador-questionador (França, 2008; Lins; Mesquita, 2008). Assim sendo, ao não saber ao certo se aquelas imagens em super 8 foram registradas por/para o filme ou advém de algum arquivo, de repertórios outros, provavelmente, remotos, pelo seu preto e branco, pelo seu granulado, somos levados a questionar o acervo imagético constituído sobre o sertão e o sertanejo.

A paisagem a que assistimos aqui é, afinal de contas, aquela a que percebe o sertanejo, ao seu redor, no seu cotidiano, é aquela em que sonha e em que peleja: cheia do chiar das cigarras, do voo rasante dos urubus, das formas fantasmagóricas dos galhos retorcidos, como que rogando aos céus pela glória d’água. Imagens essas que ainda que ecoem certos signos reconhecidos, em especial, da seca, fazem-no em diálogo com a visão do sertanejo, fazem-no no sentido, portanto, de um arquivo do subjetivo.

Uma vez distante daquele sertão empoeirado dos bancos de imagens, a paisagem ganha, então, uma possibilidade inesgotável de observação e de intenção. A paisagem-seca, agora terreno fértil ao olho que rompe, chove em experimentações, em forma, em ritmo. O que em um plano antes



Figura 3 – Corpo em *close*.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 4 – Rosto em *close*.  
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

era o voar tranquilo de um pássaro, por exemplo, revela-se com o plano que segue no correr macio de um vaqueiro montado em seu cavalo, para se transformar, por fim, em um jogo de espinhos: profusões em planos-detalhes de matas-caatingas sobrepostas que criam, ao mesmo tempo, um efeito de aproximação e de sublimação, tudo isso ao som de um tilintar metálico, como que vistos de um trem que passa, os espinhos dançam, antes secos, agora vivos, antes o mesmo, agora infinitos. Os galhos e espinhos da mata seca no quando-agora em movimento, transmitem algum quê de impressionismo, ao mesmo tempo, de assombro e de admiração, quicá, tal qual o próprio sertão, em seus mistérios, onde se embrenham bois e homens.

Outra evidência de uma certa necessidade de fugir do acervo comum sobre sertões pode ser percebida, além da condução, no conteúdo das perguntas realizadas, formulações como “o senhor já conhecia o mar?”, embora bastante simples, destoam dos temas recorrentes para, novamente, versar subjetividades, visões de mundo.

Interroga-se, assim, não apenas sobre o “típico”, como preocupa-se também, na verdade, principalmente, com a sensibilidade de onde vem a fala, tece-se, enfim, um filme de encontro, centrado em uma escuta sensível: “em *Aboio* é determinante o encontro com os vaqueiros, suas histórias, gestos e performances, o relacionamento da equipe com os personagens reais, de quem o filme depende fortemente para se realizar” (Lins; Mesquita, 2008, p. 63).

Assim sendo, o arquivo do arcaico que há tanto atormenta nossos sertões não delimita nem define aqui a pesquisa fílmica, principalmente, tendo-se em mente as escolhas inusitadas das imagens em tela que, muitas vezes, configuram recortes, nuances e, principalmente, ausências de bancos maiores e consagrados. Escolhas que se valendo da dimensão mística do bicho-boi, universal e ancestral, em sua relação de comunhão com o homem, alcançam conscientemente questões outras, conseguem tocar, até mesmo, o metafísico, como tentaremos discutir melhor a seguir.

## O INFINITO

E inicia-se o ciclo: “não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá

já foi”.<sup>10</sup> Assim nos conta um contador na abertura da terceira e última parte do filme, assim diz ele, enquanto assistimos a câmera acompanhar um céu em giro, ou melhor, fazer os céus girarem, em um plano que, não por coincidência, parece querer simular o círculo, forma ancestral para se versar sobre tudo aquilo sem começo nem fim, onde o que foi e o futuro se encontram, sem distinção, como o ouroboros, como o eterno, como o infinito. Para Tressider (2004, p. 108-109), por exemplo, o círculo compreende “um símbolo que inclui ambas as ideias de permanência e dinamismo (...). Para os antigos, o cosmos observado apresentava, ele mesmo, como inescapavelmente circular”.

Após o céu que gira, no plano subsequente, vem um boi que observa, atento e sereno, como se ciente do etéreo, como quem vislumbra além, como quem no olho um outro céu contém e depois do boi, no plano seguinte, adivinhem só: está o olho de um homem. Claro, afinal quem mais para associar assim o céu e o bicho, o visível e o sensível (como quem faz cinema)?

Além da tessitura imagética, outra peça essencial a essa ciência de evocação do metafísico, por assim dizer, é a trilha sonora. Assinada pela dupla mineira de música experimental O Grivo,<sup>11</sup> parceria recorrente do coletivo Teia, aqui também podemos perceber a escolha e o apreço pelo terreno do etéreo que, repleto de silêncios, orgânico e sinestésico, encontra-se com os aboios em eco. Tal qual a imagem em tela, igualmente etérea, a trilha ensaia a nossos ouvidos uma experiência cheia de reticências... uma música atenta às “esperas” e “respiros”, que tece texturas, que rima rituais, que parece apreciar o vazio, que quer pontuar o sutil, que é, pois, poesia.

Na “busca de uma dimensão mais plástica” (Lins; Mesquita, 2008, p. 62), imagem e música, então, estabelecem amplo diálogo. Se a fotografia, em sua construção minuciosa dos planos, evidencia certo esmero por parâmetros como textura, granulada e captação, a trilha, por sua vez, mostra-se seriamente interessada em elementos como dissonâncias, ruídos e retalhos, apenas para elencar alguns. Assim, ambas se encontram, nessa necessidade de plastificar, texturizar, espacializar, com experiências advindas da videoarte e das artes plásticas nos deslocamentos/cruzamentos entre cinema e galeria (Mapurunga, 2015).



Figura 5 – O giro do céu.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 6 – O olho do boi.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.



Figura 7 – O olho do homem.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

Mediada pela montagem, aparentemente interessada em um equilíbrio simétrico entre som e imagem, a materialidade plástica do filme evoca e, ao mesmo passo, (re)forma a paisagem sertaneja. Espaço onde música e fotografia se tocam a fim, principalmente, de adentrar no território sensível da gente que, com quem e de quem se fala: “o canto dos vaqueiros, o farfalhar das folhas, o som da mata e dos passos se misturam às engenhocas, às crinas dos arcos, aos silêncios. O Grivo adentra ao mundo sonoro dos vaqueiros, mas não invadindo e sim se tornando parte dele (Mapurunga, 2015, p. 86).

De tal maneira, a textura sonora da chuva, o ruído avermelhado de uma fogueira, o movimento mecânico de um turbilhão de espinhos sobrepostos, por exemplo, são somente algumas das muitas maneiras que o longa encontra de dar forma aos sertões e aos seus. A paisagem, ainda árida, é verdade, enche-se, no entanto, de um sem fim de cores, tons e nuances que só o território do íntimo compreende. Indissociáveis em seu esforço evidente de acessar o “outro”, tarefa, mais uma vez, tão cara à tradição do documentário no Brasil (Bernardet, 1985), imagem e música o procuram, agora, por meio do que ele sente, sobretudo, em relação ao sagrado, inclinam-se, portanto, a captar o que apenas a experiência sensível da crença alcança.

Não à toa a dimensão metafísica adquire tamanha importância, principalmente, nos finais do longa: ela não só abre caminho para a abordagem subjetiva a que se propõe o filme, como parece conectar os seus três eixos centrais de investigação como são o boi, o vaqueiro e o sertão, unidos em seus aboios, sem dúvida alguma, impregnados de mistérios. Enquanto em um plano, alguém nos narra que “aboio é uma cantoria (...), é uma oração”,<sup>12</sup> ainda a fim de exemplificar, logo no plano seguinte, assistimos a uma boca em *close-up*, como já pudemos perceber, recurso utilizado com frequência, mas aqui, há algo de especial: a “simples” sobreposição de um depoimento, em *off*, que desenha uma perspectiva sagrada do aboiar com os lábios de um vaqueiro, em *close*, sugere, ao mesmo tempo, o desejo de materialização da oralidade, a escolha pela proximidade e certa sacralização da palavra, cantada e contada.

Tal intenção é reiterada mais tarde, quando perto do final um outro contador nos fala que curou certa praga em seu gado com a santidade certa de sua reza: “com a reza que a gente fazia, com as palavras, caia tudinho”. Em ambos os casos, assistimos a um relato-contato com um “outro” que não é aquele de classe (Bernardet, 1985), nem geográfico (Moraes, 2003), mas, antes de tudo, humano, portanto, atento ao divino, onde, em última instância, ele se encontra, como demonstra entender o longa.

A partir desses notáveis depoimentos podemos nos encaminhar para nossas considerações finais, afinal, enquanto a primeira sequência que trouxemos neste texto, para introduzir o fio da memória, leva-nos para tempos “imemorais”, onde a prática rotineira do aboiar se encontra ao canto-conversa ancestral com o gado, essa outra, mais ao final, convida-nos, pelo que parece, ao que se encontra no “findar”, pelo menos, o narrativo, desse mesmo fio: o metafísico.

Através do aboio, ao mesmo tempo, memória, oralidade e performance (Taylor, 2013), em sua relação com o repleto de símbolos bicho-boi, à procura de subjetividades e sempre atento a sensibilidades, em especial, aquela da experiência de mundo do sertanejo, o fio que segue o filme deságua no metafísico, seja ele o tempo, que não ignora transformação, seja ele o sagrado, aparentemente, o que orienta. Para se aproximar, melhor e de fato, daqueles sujeitos-vaqueiros, em seus gestos-depoimentos, Rocha tem de tocar, então, a dimensão do divino, como se o universo do homem do sertão, em sua palavra-prática, tão intimamente conectadas, estivesse atravessado e, por conseguinte, fosse mais facilmente acessado, através dele.

Essa perspectiva está presente e, possivelmente, justifica a divisão do longa: estruturado em três partes, apresentadas por símbolos, sendo eles uma ferradura, um homem, e um infinito, “ou seja, o boi, o vaqueiro e o que está por vir” (Welles, 2016, p. 40). Assim, o filme ensaia sobre a conexão entre eles à medida em que se mostra e se permite fascinar. E como se cada plano significasse um oratório e cada aboio, uma oração, o filme de Rocha evoca, assim, um sertão em comunhão, que é da terra e do etéreo, de travessia e de poesia.

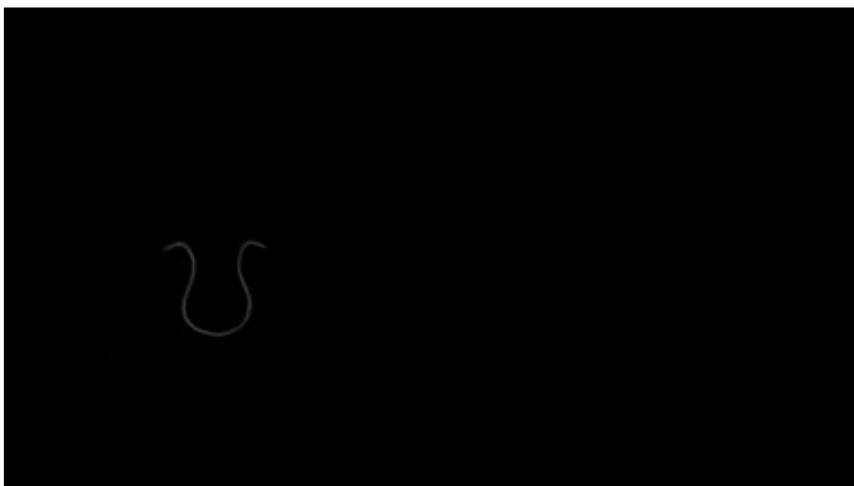


Figura 8 – O boi.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

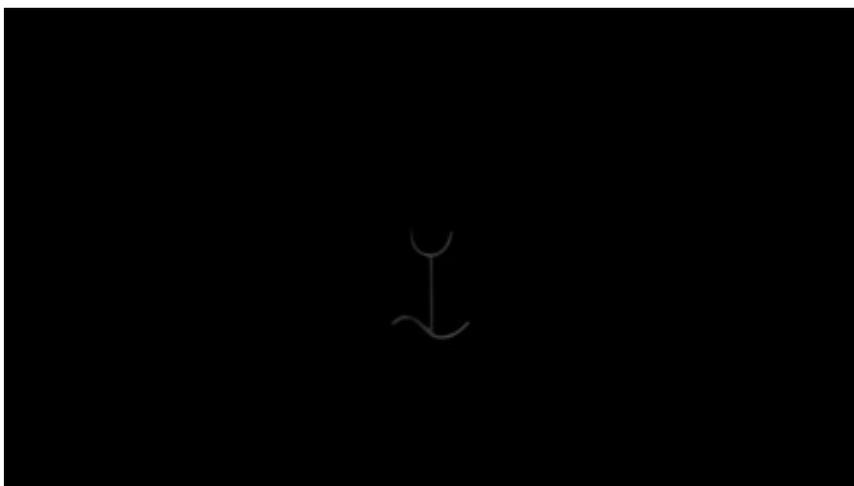


Figura 6 – O homem.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

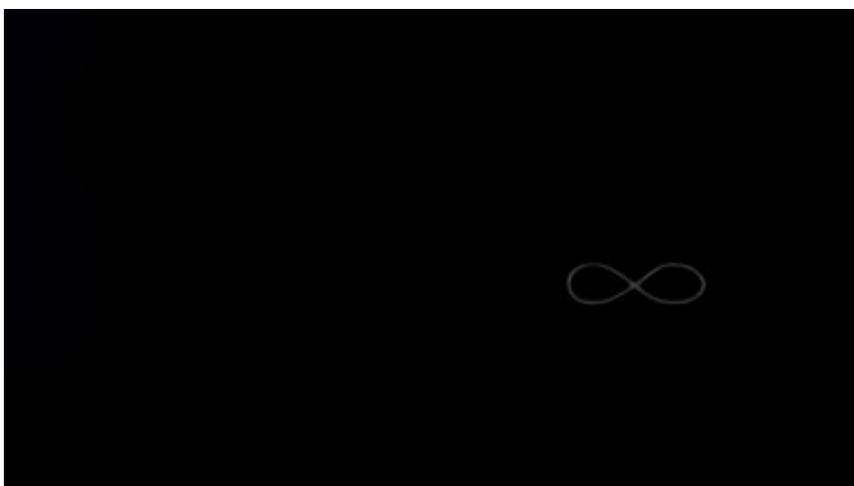


Figura 7 – O infinito.  
Fonte: *Aboio*, Marília Rocha, 2005.

*Aboio* se lança com liberdade em uma travessia poética pelo sertão, em diálogo permanente com os vaqueiros que utilizam o canto para acalmar e guiar a boiada. Nesse percurso feito entre “boi e boi e campo”, nota-se um modo de apreensão mais sensorial do que descritivo-naturalista - um corpo-a-corpo direto (como quem roça a pele) com homens, animais e paisagem. (...) No delírio poético construído pelo filme, o canto se desprende do homem, contaminou a paisagem, alcançou o cosmo (Lima, 2014, p. 95).

Evocação, em suma, à eterna natureza do sertão, ou a natureza sertaneja do eterno, como preferirem, manifestada aqui em seus quatro largos elementos: no céu que gira, na chuva que cai, no fogo que se assanha, na terra que seca, tudo para evidenciar o contato, feito elo, entre o homem e o mundo que o cerca, sem cercas, aberto ao sensível, onde reside o divino. Na diegese de Rocha, tudo e um tanto parecem repletos de mistérios: bois e homens se conversam, galhos e pássaros se prolongam, sons e imagens se penetram, o que legitima o olhar lírico da câmera que, em vigília atenta, contempla, do cosmos aos miúdos, onde se embrenham o boi, o homem e o infinito. E encerra-se o ciclo.

## CONCLUSÃO

*Aboio* tece assim, em suas toadas, paisagens sensíveis, impregnadas de imagens-memórias que, através de cantos e contos, transcendem dizibilidades e visibilidades que a tanto costumam delimitar o espaço-sertão (Albuquerque Jr., 2014), propondo, em seu olhar outro, novo, um lugar agora de uma gente que sente. Entre imagens de super 8, que poderiam facilmente ter sido retiradas de algum arquivo e, logo, parecem pertencentes a tempos remotos, a um passado persistente, e imagens digitais, mais instantaneamente atreladas a este presente, o filme, sob o fio da memória, investiga as reminiscências e os rompimentos de uma prática cultural ancestral que ecoa no cotidiano (Welle, 2016).

A imagem-presente propõe, portanto, possibilidades outras à paisagem passado, rememora a fim de reinventar, investiga a fim de imaginar, em sentido e intenção, compõe, então, em som e em imagem, uma passagem (Lima, 2014), um sertão em movimento que, distante do remoto, aterra-se no aqui-agora, presente e potente. Imaginativo, o sertão que se ensaia assim tem um quê de onírico, de contemplativo,

como cair no sono durante uma viagem, como vislumbrar uma mata no lombo de um cavalo.

Transando transitoriedades em sertões verdes de plurais, ainda que áridos em sua geografia física, o ensaio sonha com símbolos que não carecem de se resolver e, distantes de abordagens genéricas e totalizantes, encontram o terreno fértil que é o do subjetivo, do sensível, como pudemos sentir aqui. Partindo das mesmas Minas Gerais onde tiveram origem, em meio às margens, aqueles sertões outros, mas parecidos, cheios de sentidos internos, Rocha e Rosa<sup>13</sup> versam antes de tudo, e sobretudo, sobre sertões interiores, incertos, mas preciosos, quer dizer, subjetivos, afinal de contas para Rosa (1988, p. 270) “sertão é: dentro da gente”.

Uma vez centrado no eterno fértil do terreno interior, esse sertão enche-se em chuva, de vozes e de cores, sem a pretensão de soar atraente, por aparência, para enfeitar planos bonitos, por preciosismo, tão somente, há algo de disruptivo aqui, genuíno, capaz, novamente, de transcendência, de alcance do sutil, do universal, em suas nuances e intenções. Trata-se, por fim, de um filme sobre o sertanejo, agora mais performance do que arquivo (Taylor, 2013), agora finalmente sujeito.

## NOTAS

01. Artigo inicialmente apresentado ao GT1 “Narrativas contemporâneas nas mídias” do XVII Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba - Uniso - Sorocaba, SP, 26 de setembro de 2023.

02. “O boi aparece como elemento mítico em quase todas as civilizações da humanidade, sendo venerado desde tempos remotos como uma divindade agrária, sempre associado à fertilidade, à prosperidade e ao sacrifício. (...) Com a expansão da pecuária, o boi permitiu o avanço humano rumo a terras cada vez mais longínquas e desconhecidas, originando civilizações de pastoreio no oeste norte-americano e nos desertos do México, da Espanha e da Austrália, por exemplo. Em comum, essas culturas, que

emergiram da relação matricial com a criação de gado, parecem evocar as características das criações originais do boi, como a valentia, a força e a virilidade como um traço cultural, como se pode perceber nas descrições dos *cowboys* nos Estados Unidos ou dos toureiros espanhóis. (...) No sertão nordestino, o vaqueiro personificou essas relações, incorporando no corpo e na alma os traços característicos do trabalho de pastoreio” (Moreira, 2018, p. 40).

03. Secularmente associado ao sertão, espaço-tema privilegiado por ampla e contínua produção cinematográfica no Brasil, o boi também se fez cinema, logo, não nos faltam exemplos de filmes centrados em sua figura emblemática, para exemplificar podemos destacar: *Boi de Prata* (1980), de Carlos Augusto Ribeiro Jr., que filmado em Caicó, sertão potiguar, corrobora o bicho-boi como elemento simbólico, apresentado no filme em sequências oníricas carregadas de misticismo, enquanto convoca o sertanejo à revolução terceiro-mundista, abordando uma comunidade rural que se levanta contra a opressão das elites; *Boi Aruá* (1984), de Chico Liberato, que em formato de animação chama atenção pelo vigor formal, valendo-se da estética do cordel para dar corpo a uma narrativa embebida no imaginário nordestino sobre um boi assustador e misterioso; e por fim, *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, que se sobressai por olhar para os sertões sob novas perspectivas, tecendo uma trama protagonizada por uma mulher caminhoneira e uma vaqueiro que sonha em ser estilista, em meio a uma paisagem urbana-industrial de um Nordeste contemporâneo.

04. Depoimento completo: “agora isso vem de onde? De imemoriais tempos, né!? Eu já imagino os aboios dos vaqueiros em Ur, nos campos de Abraão, minha nossa! O rei Davi, como ele aboiava, um cantor fantástico ele, um poeta fantástico, como ele aboiva os rebanhos do pai dele, né!? (...) Eu imagino o Egito clássico, as dinastias né, a Grécia, Anacreonte, Sócrates era vaqueiro também, criava égua, montava, laçava bem (...), então, isso vem de longe, de tempos imemoriais, agora essa toada nossa, esses módulos nossos, claro, são módulos, sobretudo, o mineiro e o baiano, um pouco o pernambucano, mas mais o mineiro e o baiano, são módulos que vieram da grande Ibéria, né, da península ibérica, deixados por quem a ocupava por sete séculos, os mouros”.

05. Embora França (2008) não se refira à *Aboio*, e sim à *Serras da Desordem* (2004), de Andrea Tonacci, as ideias da autora, tanto nesse caso quanto na página anterior, parecem-nos bastante pertinentes para melhor desenvolver a noção plástica-processual da memória que discutimos aqui.

06. O filme fez parte da Mostra Internacional de Documentários do MoMA, em 2005, no EUA. Maiores informações em: <<https://www.anavilhana.art.br/producoes/aboio>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

07. Assim como o boi, o vaqueiro também foi figura recorrente em nosso cinema, eis alguns exemplos: na década de 1960, com o Cinema Novo, temos vaqueiros como protagonistas em dois dos três filmes da assim chamada “trilogia do sertão”, Fabiano em *Vidas Secas* (1953), de Nelson Pereira dos Santos, e Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, ambos marcados pela opressão e violência perante a um sistema injusto; já na década seguinte, com a Caravana Farkas, podemos destacar *O Homem de Couro* (1970) e *A Vaquejada* (1970), de Paulo Gil Soares, em sua abordagem “enciclopédica”, que ressalta a tipicidade e rusticidade como marcas centrais dos personagens. Maiores informações em: <<https://www.thomazfarkas.com>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

08. Podemos compreender como documentário moderno as obras advindas do Cinema Novo brasileiro da década de 1960, geralmente, filmes em curta ou média duração e no formato de 16 ou 35mm.

09. Enquanto *Aboio* foi filmado nos sertões de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, como supracitado, *O Fim e o Princípio*, por sua vez, tomou por locação a comunidade sertaneja de São João do Rio do Peixe, na Paraíba.

10. Depoimento completo: “quando Deus gritou “*Fiat!* Faça-se a luz, a terra, as estrelas”. Quando o universo nasceu, ele começou a se dissipar. Tudo o que existe, tudo o que é criação, dentro da ordem material, ao surgir, no instante mágico em que surgiu, já começa a morrer. Não há nada de novo debaixo do sol, tudo o que já foi está por vir e tudo o que virá já foi”.

11. O Grivo é um duo de artistas sonoros formado por Marcos Moreira Marcos (também conhecido por Canário) e Nelson Soares que trabalha com música experimental, instalações e esculturas sonoras, *lutheria* criativa, *sound design*, trilha sonora/musical e captação de som. O duo se interessa pelo trabalho de John Cage, pensando em uma escuta mais atenta, numa economia dos sons e na variação de timbres, e também pela Música Nova, movimento artístico brasileiro da década de 1960 que tem como um de seus conceitos a execução-criação coletiva. A obra d'O Grivo se expande da sala de concerto, aos espetáculos de dança, às telas e galerias. São obras sonoras e também visuais, temos como exemplo suas esculturas sonoras para serem ouvidas e vistas (Mapurunga, 2015, p. 84). Maiores informações em: <<http://ogrivo.com>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

12. Depoimento completo: aboio é uma cantoria, é uma correria, é uma oração, é uma benção, é um carinho que ele dá ao boi. [...] Quer dizer, ele não precisa bater no touro, com o canto, com a cantoria, é uma espécie de carinho para guiá-lo a voltar para casa ou para sair de casa para passear. Então isso, esse lado assim é muito bonito.

13. Não faltam paralelos entre a literatura de Rosa e a obra de Marília, ambas interessadas em sertões impregnados de subjetividade, oralidade, memória e simbolismo. Ver a respeito: Lima (2014).

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: "sertões contemporâneos", as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (Org.) **Culturas dos sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRANÇA, Andréa. O Cinema entre a memória e o documental. **Intexto** (UFRGS), Porto Alegre, v.2, n. 19, p. 1-14, jul./dez. 2008.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Fundo de Cultura, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LIMA, Cristiane da Silveira. Ê, gado manso! Ê, saudade! Uma travessia com o filme Aboio. **Devires** (UFMG), Belo Horizonte, v. 11, p. 74-97, jul./dez. 2014.

MAPURUNGA, Marina. O Grivo: Experimentando Sons. In: SERFATY, Jo; FARKAS, Guilherme (Org.) **Catálogo Sonoridade Cinema**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André (Org.) **Teia 2002 - 2012**. 1. ed. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 27-49. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um "outro" geográfico. **Terra Brasilis** [Online], n.4-5, 2003. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>>. Acesso em: 23 jul. 2023.

MOREIRA, Gislene. **Sertões contemporâneos**: rupturas e continuidades no semiárido. Salvador: Eduneb; Edufba, 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião**. São Paulo: Boitempo, 2008.

PEREIRA, Luiz Araújo. Plural de boi. Magazine. **O popular**. Goiânia, 27 de janeiro de 2010, s/p. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

PRADO JR., Caio Prado. **Formação do Brasil Contemporâneo**: a colônia. Livraria Martins Editora, 1943.

ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In: ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 9ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **"Grande Sertão: Veredas"**. 36ª impressão, Editora Nova Fronteira, 1988.

TAYLOR, Diana. Atos de transferência. In: TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOLENTINO, Célia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

TRESIDDER, Jack (editor). **The complete dictionary of symbols: in myth, art and literature**. London: Duncan Baird Publishers, 2004.

WELLE, Janaina. Aboio: Simetrias entre o Vaqueiro e Boi. **DOC ON-LINE: REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO**, v. 20, p. 35-47, 2016.

#### SOBRE O AUTOR

*Heverton da Silva Guedes* é mestrando em Comunicação, Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Tem como principais áreas de interesse: história e teoria do cinema e cultura e representação dos sertões, tendo apresentado trabalhos e publicado pesquisas sob tais inquietações.

E-mail: [heverton.sguedes@ufpe.br](mailto:heverton.sguedes@ufpe.br)



## Sertânia: incertos sertões

*“Sertânia”*: uncertain northeastern hinterlands

**Heverton da Silva Guedes**

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, <https://orcid.org/0000-0002-6107-1772>, [heverton.sguedes@ufpe.br](mailto:heverton.sguedes@ufpe.br)

**Recebido em:** 08/09/2023 / **Aceito em:** 30/06/2024

DOI: 10.12660/rm.v16n25.2024.90092

### Resumo

A pesquisa que segue estuda *Sertânia*, filme de 2019, dirigido por Geraldo Sarno, a fim de explicar como e por que o filme retoma um largo imaginário sobre sertões, há tanto reiterado no cinema e na cultura brasileiras, para, então, propor um exercício de reflexão, isto é, de desmistificação. A partir da análise fílmica e de revisão bibliográfica discutimos desde certos aspectos formais da obra, como fotografia e narrativa, até aspectos mais discursivos, com foco, no sertão e no cangaço; e intuímos, de antemão, que estamos diante de um filme, no mínimo, importante para complexificar olhares e dizibilidades sobre um território diverso.

**Palavras-chave:** Cinema; Imaginário; Sertão; Cangaço; *Sertânia*.

### Abstract

The paper that follows studies *Sertânia*, a 2019 film, directed by Geraldo Sarno, in order to explain how and why the film takes up a wide imaginary about northeastern hinterlands, which has been reiterated in Brazilian cinema and culture for so long, in order to, then, propose an exercise of reflection, that is, demystification. Based on film analysis and bibliographic review, we discuss from certain formal aspects of the work, such as photography and narrative, to more discursive aspects, focusing on the northeastern hinterland and its singular case of banditism, “cangaço”; and we intuit, in advance, that we are facing a film that is, at least, important to complexify looks and sayibilities about a diverse territory.

**Keywords:** Cinema; Imaginary; Hinterland; “Cangaço”; *Sertânia*.

## Introdução

Como (re)contar um território há tanto dito e visto? Como adentrar uma paisagem amplamente explorada e ainda assim tentar alguma abordagem genuína? Como colocar no centro da discussão imagens-narrativas saturadas sem cair no abismo de reiterá-las? Essas questões nos parecem uma boa porta de entrada para versar *Sertânia* (2019), objeto sobre o qual nos debruçamos, uma vez que foram justamente elas, ou algo bem parecido, que nos trouxeram até aqui. Mas para melhor apresentar nossa problemática, vamos, antes, ao nosso objeto: último filme dirigido por Geraldo Sarno, diretor baiano de longa e prolífica trajetória, *Sertânia* se volta para um lugar recorrente em sua filmografia, o sertão nordestino (Sobrinho, 2013); gravado nos interiores baianos de Milagres e Brumado, ambos no semiárido, *Sertânia* chama atenção, desde a primeira vista, por recuperar muito daquela mítica imagética do Nordeste, em seus vaqueiros e cangaceiros (Albuquerque, 2001).

Todavia, há algo de novo: as imagens e personagens, que parecem em um primeiro momento nos convidar para mais uma “aventura” pelos sertões, não demoram em desmoronar. Quer dizer, sob a superfície empoeirada da paisagem há tanto reiterada logo se revela uma falácia: luz e sombra se perturbam, passado e presente se misturam, cangaço e sertão se dissolvem... à medida em que a trama encontra perspectiva no delírio, entre vida e morte, de um cangaceiro ferido deixado para trás. Assim, enquanto o filme tensiona o que é “verdade” e o que é “invenção”, se houver, de fato, alguma distinção, o seu espectador questiona sobre o imaginário imagético sertanejo, à medida em que ele próprio também se vê contaminado por incertezas.

Pois bem, é partindo desse pressuposto que esta pesquisa toma corpo. Para melhor entender como *Sertânia* discute seus sertões e, por consequência, que sertões são esses, lançamos mão de uma abordagem interdisciplinar, conjugando métodos de análise fílmica, bibliográfica e fotográfica. Na primeira parte, apresentamos os paralelos de imagem entre o nosso objeto e o Cinema Novo, importante interlocutor; já na segunda, apreciamos a narrativa da trama a fim de analisar por que sua destacada não linearidade pode servir para discutir acerca da natureza da própria memória; e por fim, apontamos como a conjunção cangaço-sertão desponta com destaque sob uma leitura discursiva da obra, aparentemente, interessada em complexificar, ainda mais, tamanho emaranhado.

## Luz e sombra

Em noite de lua cheia, à beira da fogueira, em cima de um lajedo, no meio das macambiras, *Sertânia* se inicia. Com tom e atmosfera que remetem instantaneamente àqueles tantos sertões, atraentes e misteriosos, dos causos conhecidos, *Sertânia* se anuncia. Encontrando paralelo em um largo imaginário alimentado por um sem-fim de filmes (Albuquerque, 2001), um cantador dá o mote: “o vaqueiro e o cangaceiro, dos dois eu sei o perfil, são os homens destemidos do Nordeste do Brasil, o vaqueiro é a cavalo, o bandido é no fuzil”.

Dentre as inúmeras referências possíveis nesse nosso primeiro plano, uma que merece destaque, sem dúvida, é o Cinema Novo, como logo veremos, importante interlocução ao que se assiste aqui. A figura do cantador-narrador, por assim dizer, leva-nos imediatamente, por exemplo, às terras de *Deus e o diabo na terra do sol*<sup>1</sup> (1964), de Glauber Rocha, onde a trilha, fortemente embebida no repente e no cordel, para além de pontuar a narrativa, como de costume, atua enquanto condutora, isto é, apresenta situações e personagens, ou, até mesmo, importantes pontos de virada (Maia; Azevêdo, 2016). Outra relação imediata com o Cinema Novo, ainda a partir desse primeiro plano, está na fotografia, certamente, um dos feitos mais impressionantes da obra: fotografado em preto e branco de alto contraste, em uma luz dura e crua, como tanto gostavam os cinemanovistas (Rocha, 2003), o clarão granuloso da lua branca, bem ao centro do quadro, reina por sobre a escuridão que abraça e dissolve, ao mesmo tempo, a caatinga.

Além de apresentar o longa, tomando como ponto de partida para nossa aproximação já a primeira cena, o que tentamos até aqui, descrevendo em detalhes o plano de abertura e levantando algumas referências, foi, sobretudo, (re)elaborar a inquietação que deu início a presente pesquisa: afinal, o que faz e qual o sentido de um filme de 2019 se aproximar assim tão nitidamente de uma escola dos anos 1960? Ou melhor, por que escolher olhar para o sertão através de lentes já largamente utilizadas e temas há tanto explorados, como dão conta, por exemplo, as imagens que seguem, bastante semelhantes em enquadramento e tratamento?

---

<sup>1</sup> Assim como *Sertânia*, em *Deus e o diabo na terra do sol*, os protagonistas e seu drama são apresentados através de canções, no primeiro caso: “a vida de Gavião é bastante conhecida, assombrou muita gente, perdeu da vida a medida”; e no segundo: “Manuel e Rosa vivia no sertão, trabalhando a terra com as própria mão”.



**Figura 1 - Antão.**

Fonte: [frame 12' 21"] Sertânia. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Bárbara Cariry. Brasil, 2019.



**Figura 2 - Corisco.**

Fonte: [frame 112' 34"] Deus e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes, Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos. Brasil, 1964.

A escolha de *Sertânia* por um sertão de “vaqueiros e cangaceiros”, em preto e branco de alto contraste, como testemunham as imagens na página anterior, sintetizada desde a abertura e reiterada mais adiante, como veremos a seguir, impressiona-nos, pois, pela associação com o Cinema Novo, que encontrou nesses tipos e nesses traços sua famosa “estética da fome”,<sup>2</sup> para a qual a consciência do subdesenvolvimento seria a saída possível para a deficiência socioeconômica, e epistemológica, (Bernardet, 2003) que então assolava a nação. Uma vez evidenciadas as feridas, esse cinema tomou gosto e deu forma à precariedade na qual se assentava sua realidade (Xavier, 2007), agora não mais um demérito, mas um trunfo, uma marca da singularidade terceiro mundista (Stam, 2010).

Ao conceber o cinema como uma arma de mobilização, quiçá, revolução social, assume-se um compromisso irrevogável com a conscientização política do público, que precisa, pois, ser confrontado, por vezes, chocado, para então responder criticamente às demandas impostas. Sair de um cinema *hollywoodiano* para um engajado, para além de uma estratégia contra o peso esmagador das potências imperialistas, era, primeiramente, uma preciosa oportunidade de se conhecer enquanto nação, que longe dos luxuosos estúdios paulistas, às vezes, nem tão longe assim, encontrava-se aos cacos. Nesse anseio pelo seu, genuíno e nacional, o Cinema Novo brasileiro se lança no mundo, às vezes munido apenas de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”,<sup>3</sup> onde se depara com tamanha miséria que não encontra outro modo de ação senão fazê-la estética.

Mas afinal, que lugar poderia explicitar as mazelas sociais e políticas pelas quais passava o país e, de preferência, a um nível tão comovente que incitasse de imediato o público à luta? E mais: que lugar poderia representar o sumo da nacionalidade, do que se entendia e pretendia ser enquanto nação, que não tivesse sido “tocado”, ainda, pelas famintas mãos do imperialismo do primeiro e do segundo mundo? Sim, a resposta é essa mesma: o sertão nordestino. E sim, é sob um intuito político e uma pretensão praticamente sociológica (Oricchio, 2003) que o sertão foi eleito como palco para o ensaio do levante cinemanovista no Brasil.

---

<sup>2</sup> *Eztetyka da Fome* (1965), na grafia glauberiana, o primeiro manifesto de Glauber Rocha e, sem dúvidas, um dos mais importantes da história do cinema nacional, postulava uma profunda escola de filmes feios, tristes e pobres, enquanto elemento básico da realidade brasileira e, conseqüentemente, importante instrumento, estético e político, de mobilização social. Ver a respeito: Cintra, 2019.

<sup>3</sup> Essa famosa máxima associada ao Cinema Novo, de fato, sintetiza alguns de seus principais traços, como o flerte com o realismo e com o documentarismo e a predileção por uma linguagem clara, acessível e objetiva.

O cinema era visto na década de 1960 como mobilizador social para o processo revolucionário por três dos mais importantes cinemanovistas: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra que conduziram filmes com uma clara mensagem libertária. Nesse período, para o Cinema Novo, Nordeste era o lugar de conflito e dessa forma seria a mais apropriada das representações das dificuldades impostas à sociedade. Podemos notar essa mensagem presente em três dos principais filmes do período que se passam justamente nesse espaço: Deus e o diabo na terra do sol (1964), Os fuzis (1964) e Vidas Secas (1963) (Lima, 2016, p. 2-3).

E é justamente nesse contexto de profunda revisão formal e discursiva do cinema brasileiro que Geraldo Sarno inicia sua trajetória. Nascido em Poções, interior da Bahia, Sarno se muda para Salvador ainda jovem para cursar direito quando no começo dos anos 1960, em meio ao também efervescente cenário cultural soteropolitano, realiza seus primeiros filmes junto ao Centro Popular de Cultura (CPC),<sup>4</sup> grupo de onde vieram alguns importantes nomes cinemanovistas. Desde esse momento inicial já podemos perceber o apreço do cineasta por temas e tipos sociais, entre os quais “as consequências do movimento migratório no próprio país, as formas da religiosidade popular, as manifestações da cultura popular, a organização da economia e do mundo do trabalho” (Sobrinho, 2013, p. 87), que tornar-se-iam uma marca em sua filmografia, sobretudo, aquela realizada junto a caravana farkas, que rendeu obras incontornáveis como *Viramundo* (1964-65) e fez dele um dos nomes mais relevantes do documentário moderno no Brasil.<sup>5</sup>

Essa escola documentária, por sua vez, fez-se notável por uma abordagem de “fora para dentro”, que por meio de recursos como a “voz de deus”, o narrador que tudo sabe, e da entrevista, usada para “dar voz ao povo”, dentre outros, encontrou no sertanejo provavelmente, assim como o Cinema Novo, o molde perfeito para dar corpo a seu apreço pelo “outro de classe” (Bernardet, 2003), quer dizer, os pobres e marginais, peças importantes, mas jamais centrais, de uma pretensão bem maior: explicar a realidade social através de teses, quase sempre formuladas antes dos

---

<sup>4</sup> O Centro Popular de Cultura (CPC) foi fundado em 1962 pela União Nacional dos Estudantes (UNE) a fim de promover educação e cultura. Nesse intuito, atuou de maneira decisiva fomentando uma série de expressões culturais, entre as quais, o cinema, o que rendeu obras importantes para nossa cinematografia, como *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) de Eduardo Coutinho.

<sup>5</sup> Podemos compreender como documentário moderno as obras advindas da década de 1960, tanto do Cinema Novo quanto da Caravana Farkas, sendo, geralmente, filmes em curta ou média duração e no formato de 16 ou 25mm. Para mais a respeito, ver, por exemplo: Lins; Mesquita, 2008.

filmes e, preferencialmente, de uma aplicabilidade universal, no que ficou conhecido como “modelo sociológico” (Bernardet, 2003).

Assim sendo, uma vez esclarecidas as relações entre a obra de Sarno e o cinema moderno do Brasil, além de uma certa referência, podemos supor que a série de interseções que percebemos já no primeiro plano de *Sertânia* trata-se, na verdade, de uma continuidade, bastante válida, dadas as circunstâncias, mas, o que Sarno nos propõe aqui parece ir muito além: à medida que a trama avança embaralham-se as alusões e o que no primeiro momento nos soa como uma evocação se revela mais uma revisão.

No entanto, para alcançar alguma resposta, apresentamos, finalmente, o nosso protagonista: Antão, mais tarde “Jararaca”, e então, “Gavião”. Interpretado por Vertin Moura, ele é apresentado em agonia, retorcendo-se de dor no meio do mato com um ferimento de tiro, ele é observado por uma câmera rasteira que dele se aproxima, face a face, para depois voltar-se para o céu, estourado em um mar de luz branca, como, mais uma vez, gostava o Cinema Novo. Esse simples movimento pode sugerir algo a mais: o nosso protagonista, como logo veremos, tem como característica a habilidade de transitar livremente entre terra e céu, entre ontem e hoje, entre memória e imaginação... que se envolvem e se dissolvem à medida que o nosso protagonista agoniza. Sim, a narrativa que segue tem seu cerne no delírio entre vida e morte de um cangaceiro.

O caráter delirante da trama encontra forma em diversos traços da obra, mas, antes de tudo, na fotografia, assinada pelo uruguaio Miguel Vassy, e sobretudo, na luz branca que parece banhar a tudo e a todos. O céu estourado, como ressaltamos acima, é uma marca recorrente da primeira fase do Cinema Novo em seu esforço de captar a luminosidade típica e singular do sertão desde, pelo menos, o pioneirismo de *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha e fotografado por Rucker Vieira, onde reina a aridez (Nascimento, 2018), onde a “luz vem rasgando”, (Figueirôa, 2002, p. 51), onde “o que é preto é preto, o que é branco, é branco, (Figueirôa, 2002, p. 51).

Mas em *Sertânia*, por outro lado, ao invés de caracterizar um dado espaço, o uso da luz estourada parece mais destinada a remeter ao terreno do etéreo, isto é, lugar onírico, entre-lugar diegético. Aqui, a luz não só envolve os personagens, como os molda, ou, até mesmo, os dissolve, a seu bel-prazer, pintando, por vezes, fantasmas, espécies de espectros penetrados por mistérios. Assim, nesse universo

de luz e sombra, a tipicidade da paisagem cede lugar à subjetividade do protagonista que mistura mundos e tempos distintos no mesmo limbo.

Essa dimensão desnorteante é reiterada mais tarde quando, por exemplo, assistimos a uma perseguição em meio a caatinga através de uma espécie de “múltipla” exposição que sobrepõe na mesma sequência planos diferentes: volantes e cangaceiros em confronto, quadros abertos e fechados justapostos, até mesmo de cabeça para baixo, matas e homens se atravessam, luz e sombras se prolongam... Cenas como essa nos fazem notar o apreço por um experimentalismo, ou, por uma “dimensão mais plástica” (Lins; Mesquita, 2008, p. 62) da imagem que, atento a parâmetros como captação e textura (Lins; Mesquita, 2008), encontra eco em certa safra contemporânea de filmes seriamente interessados, cada vez mais, em tensionar os limites entre cinema e galeria, a exemplo de *Aboio* (2005), dirigido por Marília Rocha e exibido no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.

Quiçá, um dos exercícios de luz mais impressionantes do recente cinema brasileiro, *Sertânia* encerra em si uma beleza estonteante. Sem saber o que é memória e o que é imaginação, tudo aqui se liquefaz sob o terreno movediço da luz branca, tudo atrai apenas para no instante seguinte se desfazer: o correr mecânico de um trem se transforma no galope macio de um cavalo, o interior iluminado de uma igreja aparece, para logo em seguida, a tela estar inundada por incêndios infernais. Fundindo cidade e natureza, céu e inferno... *Sertânia* tece uma diegese escorregadia, porém, convidativa, e parece, na contramão das primeiras obras de Sarno, mais interessada em elaborar questões do que em corroborar teses prontas, como demonstra a pergunta que tomamos por mote da seção seguinte.

### Vivência e Invenção

“Pai morreu, mãe? Pai morreu?” Essa pergunta, feita pelo protagonista à sua mãe, ecoa em vários momentos do longa, como uma questão jamais respondida, como uma ferida, aberta e incerta, que provavelmente penetrou tão fundo em Antão que fez seu mundo, decidiu seu destino, deu seu prumo. Mas que rumo? Certamente, incerto, de desencontros e desfortúnios, de pouco lampejo e muita peleja, para ser alguém, para não ser apenas mais um “bicho” daquele sertão, pensamento esse igualmente recorrente no filme, expressado em muitos momentos. Tal questão parece, portanto, decisiva para a trajetória do protagonista, que se inicia na infância, após a

marcante morte do pai na matança de Canudos, reencenada por Sarno a partir da icônica fotografia de Flávio de Barros, como podemos ver a seguir:



**Figura 3. Alguns sobreviventes sertanejos, 2019.**

Fonte: [frame 23' 24"] Sertânia. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Bárbara Cariry. Brasil, 2019.



**Figura 4. Flávio de Barros, 400 jagunços prisioneiros, 1987.**

Fonte: Álbum canônico de Canudos Fotografia/papel, albumina/prata. Coleção Instituto Geográfico e Histórico da Bahia Arquivo digital. Acervo Instituto Moreira Salles/ Museu da República.<sup>6</sup>

No mais, essa mesma pergunta nos traz um elemento interessante para pensar certo aspecto cíclico da história a que assistimos. Expliquemos: não raro, temos a impressão de que a narrativa caminha em ciclos, pois não só certas falas, como a que destacamos acima, mas também situações inteiras se repetem, o que parece coerente, tendo-se em mente o estado de espírito caótico que dispara os acontecimentos da trama. Assim, seguindo o fio solto de sua memória, o personagem consegue ir e vir livremente no tempo, revisitando momentos e lugares importantes na aparente tentativa, não só de estabelecer relações entre eles, como, certamente, chegar a alguma “conclusão”, jamais alcançada, pelo menos, não compartilhada conosco, que em meio a tantas idas e voltas ficamos às avessas.

E isso, esse aparentemente eterno exercício plástico do lembrar, repleto de contradições e confabulações, por vezes, cíclico, mas nem sempre, conclusivo, merece atenção por configurar, a nosso ver, um dos grandes méritos do filme. Em primeiro lugar, ao nível de experimentação, quer dizer, atentando à dimensão formal, a escolha de Sarno em situar seu filme entre vivência e invenção, ou, mais precisamente, entre aquilo que Antão “de fato” viveu e o que “apenas” acontece na sua mente agonizante, *Sertânia* adentra um terreno fértil para um sem-fim de possibilidades, narrativas e estéticas, da qual a não linearidade e a teatralidade tão transparentes são alguns significativos testemunhos. Segundo, em nível de intenção, quer dizer, pensando os sentidos “por trás” dessa noção fabulatória do lembrar, a escolha de Sarno nos incita a uma série de discussões acerca da natureza da memória que, em diálogo com inúmeros autores interessados justamente na sua dimensão processual (Bergson, 1990; Deleuze, 1990), revela-se aberta a contaminações, isto é, invenções, contradições, simulações... mostra-se dada a lacunas e, portanto, a disputas, sejam ela simbólicas ou não.

Nesse sentido, chamemos de volta à discussão as imagens apresentadas na página anterior, que evidenciam um exercício de reconstrução, leia-se: encenação, do passado a partir do registro fotográfico de um evento real. O que pode parecer somente uma escolha estratégica em retratar um evento histórico de tamanho vulto como é, ainda hoje, a matança de Canudos, a partir de uma fonte “sólida”, quiçá,

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://ims.com.br/2018/05/28/conflitos-audioguia-04-guerra-de-canudos/>.

signifique muito mais pois nos sugere que acessar o passado através da teatralização, talvez não seja apenas um efeito fílmico, e sim, algo intrínseco ao próprio caráter da memória, que incapaz de retomar passados, em sua inteireza, o faz, como Antão, pelos pedaços, literalmente, “juntando os cacos”.

Diante disso, a encenação do massacre real de Canudos nos leva a pensar, como propõe Huyssen (2000, p. 68), que “a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça”, isto é, o passado enquanto algo dado e acabado simplesmente não existe, seja através de monumentos, seja através de documentos, ele está sempre em aberto, em pauta, pelo presente, em suas eternas demandas e agendas. Assim sendo, ao assumir como centro uma memória “movediça”, *Sertânia* não só faz jus e justifica uma série de escolhas formais-narrativas, como ir e voltar no tempo a todo instante, embaralhando passado, presente e imaginação... ou, como aglutinar no mesmo plano, rostos e matas, homens e armas... mas, também parece sugerir, na verdade, assumir, a lacuna como aspecto intrínseco à memória, onde o passado se torna, portanto, tarefa do agora.

Essa noção, longe de ser isolada, de certa maneira, atravessa muitos outros cinemas contemporâneos, sobretudo, do campo do documentário, há tanto interessado em tensionar acerca da capacidade cinematográfica de apreensão objetiva, para não dizer “verdadeira”, da realidade (França, 2008; Lins; Mesquita, 2008). Por mais que *Sertânia* seja uma obra de ficção, categoria supostamente mais aberta a invenções, não podemos deixar de destacar o interesse da obra em nos confrontar acerca da “verdade” daquilo a que assistimos, uma vez que constantemente, desde os minutos iniciais, o filme nos convida a interrogar sobre as imagens em tela. Na contramão de muitos “filmes históricos”, por mais ambíguo que possa ser esse gênero, *Sertânia* não se mostra nem um pouco interessado em se voltar para o passado enquanto algo monolítico, ou melhor, finalizado, pelo contrário, evidenciam-se aqui as fabulações intrínsecas ao recordar e, por extensão, ao passado que o sustenta.

O cinema muitas vezes reencena a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do “passado perfeito”, um passado que já teria terminado e, por isso, estaria realizado e completo; no entanto, quando atentamos para as lacunas e os vazios entre estas representações “somos convidados a conjugar a memória histórica de uma outra maneira, no ‘futuro do pretérito’” (Lissovsky, 2008, p. 26). Porque a história que esta dimensão lacunar nos abre não nos remete a um passado repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um

pretérito ainda por se fazer, incompleto, fragmentado. Estas lacunas entre os filmes não falam do que foi nem mesmo do que deve ser: essas lacunas falam, ou melhor, murmuram o que poderia ter sido (França, 2008, p. 6).

De fato, pensar *Sertânia* através do “que poderia ter sido”, como nos convidam França (2008) e Lissovsky (2008),<sup>7</sup> ao invés de assumir o que está em tela como fato dado, configura uma chave de leitura certamente mais potente. Uma vez aceita a lacuna, o caráter delirante da trama não só se faz mais acessível como se enche de possibilidades e de sentidos, afinal, o mundo caótico do protagonista, aos cacos, não encontra outro alicerce se não o da fabulação. Pobre Antão, entre vida e morte, entre o tanto que poderia ser e o sangue que lhe escorre, ele não enxerga outra possibilidade de redenção se não dar voltas em suas lembranças, que ainda que igualmente ensanguentadas podem, quem sabe, oferecer conforto algum.

E sim, mais uma vez, são largos os momentos repetidos e cíclicos. Um que chama nossa atenção, além dos já mencionados, é o confronto entre Antão e seu Capitão, Jesuíno, que ainda que não apresentado até aqui, desempenha para trama um papel decisivo, tendo-se em mente o seu papel de liderança, às vezes conselheiro, às vezes inimigo, sobre o protagonista que, cabe adendo, atribui a ele o tiro que deu início ao delírio-fílmico a que assistimos. Mas antes dele, aparentemente houve outros momentos de tensão entre eles, até mesmo, de confronto direto, como nos é mostrado algumas vezes.

Além do fator repetição, outro aspecto que merece nossa atenção é a quebra narrativa, e até mesmo diegética, intencional e funcional, que acontece em dois desses momentos. No primeiro deles, antes de Antão atirar no capitão, a tela escurece para logo em seguida sermos surpreendido com *closes* em sertanejos “espectadores” da cena: os rostos esculpidos em preto e branco, que por sinal também serão repetidos mais tarde, adquirem uma expressividade assustadora, ainda mais ressaltada pelo aspecto-surpresa com o qual são destacados. Todavia, se nele, essa escolha pode soar sutil, até mesmo, passar despercebida, no segundo confronto a quebra é bem mais radical: agora não são sertanejos que aparecem em tela, mas os próprios realizadores, o diretor e sua equipe mostram-se no quadro, ele ri e uma mulher ao seu lado acena para a câmera, enquanto o protagonista ironiza sua

---

<sup>7</sup> Nenhum dos dois autores se refere diretamente à *Sertânia*, todavia, as ideias que defendem nos parecem bastante válidas para melhor elaborar a dimensão processual de memória que discutimos aqui.

presença nos dizendo que pensam que é apenas uma “encenação”, diz ele: “os companheiro afastaram, não quiseram se meter, talvez que eles não acreditaram que a gente tava se enfrentando à vera, parecia mais assim uma espécie de teatro”.

Certamente, uma quebra de diegese como essa atende a propósitos maiores e parece dialogar, novamente, com alguns filmes contemporâneos cada vez mais interessados em trabalhar e demonstrar os processos de concepção e condução da imagem, terreno “teatral”, de invenções e intenções (França, 2008; Lins; Mesquita, 2008), tal qual a própria memória, também em evidência aqui. Dentre os tantos exemplos, um que merece menção, dadas as relações temáticas e, nesse viés de evidenciamento da feitura fílmica, estéticos, é *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que se propõe a discutir a emblemática figura de Lampião através da biografia de Benjamin Abrahão, o fotógrafo que conseguir “capturar”, isto é, registrar o “capitão”, perspectiva um tanto inusitada entre os “filmes de cangaço” (Cunha, 2016).

Mas, se em *Baile* o protagonista parece decidido, em *Sertânia*, o cangaço reside no movediço. Antão, desde criança em retirada, reitera o apreço de Sarno, como supracitado, pelo personagem em deslocamento, ou, até mesmo, à deriva, tema que perpassa sua biografia e sua filmografia, para Sobrinho (2013, p. 89): “Sarno é um artista em que a infância e a adolescência em uma cidade do interior (...), e uma vida adulta acometida de deslocamentos atingiram profundamente o seu olhar, a sua poética, enfim, o seu estilo”. Antão, em sua eterna sina de retirante, sem norte ou sorte, desde pequeno, atravessa sertões inteiros, incertos, aquém e além de tempo e espaço, atravessa até mesmo o rio dos mortos, quer dizer, o rio que separa o mundo dos vivos daqueles que já e para lá, além, se foram, encontra, por fim, a sua mãe, mas, nem mesmo assim, após tudo e tanto, obtém sua resposta, que continua a ecoar, agora também no “além”: “cadê pai, mãe”?

### Milagre e mistério

Dando seguimento, nos convém agora discutir acerca do discurso fílmico. Se nos tópicos anteriores pudemos perceber em *Sertânia* certa permanência, tanto de estilo quanto de tema, de traços presentes, por vezes, predominantes em filmes anteriores de Sarno (Sobrinho, 2013), aqui não será diferente uma vez que nos interessa investigar a seguir, especialmente, a abordagem discursiva dada ao sertão

e ao cangaço, aspecto amplo e complexo que, assim como aqueles abordados anteriormente, também parece mais destinado a propor questões do que expor teses.

Esse sertão de *Sertânia* é, para começo de conversa, marcado por incertezas, contradições, por terras áridas à deriva, por sujeitos sertanejos à míngua, por casas grandes e caatingas, por altares e ruínas... Se em um plano Antão fala da fartura do paraíso, da "terra plantada, de capim verde pro gado, na fartura e na paz de viver sossegado, de tudo", no plano seguinte ele caminha em meio à sujeira de uma fazenda, entre homens armados e negros feitos prisioneiros, adentra no interior da casa, sobe até o "último andar" para lá encontrar um coronel, enfeitado com um laço pomposo no pescoço, empoleirado numa poltrona, em meio às ruínas ... como se aquela fortuna terrena, que há tanto vem através das mãos de poucos empobrecendo esses sertões, estivesse condenada à decadência. Até mesmo os ricos coronéis que ainda bebem e festejam, que manobram, sob sua influência, cangaceiros e milicianos, parecem, de certo modo, igualmente condenados, nesse caso, à violência que alimentam, mas que nem sempre controlam.

E se as elites estão aos destroços, o que dizer dos "outros"? Esses parecem, por sua vez, entregues à sua própria sorte, ao sabor da maré, melhor, da aridez, por vezes, deserta, que os cerca, sobretudo, através da seca. Elemento fundante e central da moderna acepção de "sertão" (Albuquerque, 2001) e tema recorrente na filmografia de Sarno (Sobrinho, 2013), a seca aqui continua a pairar, feito fantasma, sobre os corpos emagrecidos, e até mesmo, os espíritos dos sertanejos; por isso, pergunta a Antão, do além, o coronel Delmiro Gouveia, interpretado por Lourinelson Vladimir: "e o povo Antão, o povo? O povo sente fome, o povo tem o que comer? Quando chega a seca no sertão, o povo tem o que comer?" O povo? Bem, o povo parece acuado... parece porque, a exceção de poucos momentos em que nos é mostrado em *close*, está em segundo plano, tentando tecer seu cotidiano da forma que pode, tentando sobreviver aos caprichos de deuses e de diabos, quer dizer, cangaceiros, que por caminhos tortos, atravessam e são atravessados por esses dois mundos, como sente Antão quando se levanta contra o capitão: "não atire, capitão, não atire, o povo não tem culpa de passar fome".

Já o cangaceiro, por outro lado, aparece aqui, já pudemos perceber, como uma figura ambígua, ora conduzida por puro impulso, seja ele de morte ou de vida, ora aberta a alguma dimensão moral, seja ela humana ou divina. O cangaço, fenômeno de banditismo complexo (Clemente, 2016), é demonstrado aqui, antes de

tudo, enquanto experiência, todavia, dentre tantos aspectos pertinentes, o que certamente mais nos atrai é o do cangaço atravessado pelo “místico”.

Já se sabe: é como se esses homens estivessem tão constantemente perto da morte que não poderiam, simplesmente, “se afastar” do divino, fosse ele etéreo ou ordinário, algo que, de certa maneira, povoou o imaginário sobre cangaceiros desde que esses se entenderam como tal (Clemente, 2016) e, provavelmente encontra algum fundo de verdade na própria experiência de vida do cangaço.

Lampião, por exemplo, nutria uma série de hábitos peculiares, para alguns, “supersticiosos”, que reunia desde rezas e “proteções contra feitiço” até comportamentos estratégicos, mas logo, cobertos de mistérios, como não passar por debaixo de redes e nem comer de frente para portas. Tudo isso, somado a sua surpreendente eficácia em escapar das volantes do país inteiro, em um feito que se prolongou por quase duas décadas, rendeu-lhe a alcunha de ter o “corpo fechado” ou, até mesmo, de ter feito “pacto com o diabo” (Clemente, 2016).

Trazemos isso porque não pudemos deixar de notar a influência dessa figura histórica na caracterização do cangaceiro a que assistimos aqui, em especial, do Capitão Jesuíno, de Julio Adrião. Tal inspiração fica cristalina em uma cena de jantar do bando que recria a famosa santa ceia de Da Vinci, algo feito por dezenas de filmes, no entanto, ligeiramente refrescado pelo contexto-cangaço. No plano em questão, os homens sussurram entre si dizeres sobre seu líder, sentado ao centro da mesa e da cena, dizem que “enxerga com o olho cego”, como sabemos, marca física característica de Virgulino, ou, ainda, dizem que “fez pauta com o tinhoso”, logo, “bala não entra, punhal não fura”, mais uma vez, como supracitado, algo que costumava ser dito com frequência sobre o mais famoso líder desse estilo de vida.

Cangaceiros, vaqueiros, coronéis, retirantes, santos, profetas... todos estes costumeiros habitantes de tantas e tantas narrativas sobre sertões, em especial, dentro do que nos interessa, da primeira fase do Cinema Novo, que encontrou sua estética em motes como a religião, a miséria e a violência (Albuquerque, 2001), estão todos, mais uma vez, presentes aqui. Todavia, o exercício formal e narrativo a que Sarno se propõe acaba por ampliar, notadamente, o caráter discursivo desses signos, afinal, por mais que tais temas, há tanto e já saturados, sobre sertões, sejam retomados abertamente em *Sertânia*, o filme não parece interessado em reiterá-los, pelo contrário, procura mesmo é tencioná-los. Assim, esses habituais habitantes dos sertões das narrativas predominantes, uma vez embebidos em luz branca, uma vez

perdidos entre memória e imaginação, em seus eternos milagres e mistérios, acabam perdendo muito daqueles seus traços feitos delimitantes.

*Sertânia*, certamente, sabe a “sombra” da imagética sobre a qual se debruça, e a qual Sarno legou significativas contribuições, destacando-se justamente por colocá-la no centro de suas intenções. Longe de ignorar ou idolatrar imagens “do passado”, na verdade, o filme as toma em ensaio. Assistimos, portanto, ao que parece ser um interessante esforço de um realizador experiente em se voltar para uma paisagem e uma gente que desde muito cedo o marcou (Sobrinho, 2013) para, através de seus mais conhecidos tipos, rever, conhecer e se conectar, mais uma vez, com aquele mundo e, em última instância, consigo mesmo. *Sertânia* pode ser lido assim, ainda, em algum nível de auto ensaio, uma vez que tanto a temática quanto a estética parecem dialogar com a filmografia e a biografia de seu diretor.

Todavia, não podemos deixar de destacar, para concluir, a centralidade da dimensão social, como fica evidente, ainda que em alegoria, na última e, provavelmente, mais impactante sequência do filme: Antão é capturado e morto de forma brutal, tendo a cabeça cortada fora. Suas últimas palavras são: “eu só queria voltar para casa”, o que teria desenhado um desfecho certamente satisfatório, não só acentuando aquele caráter cíclico da narrativa, como conferindo redenção alguma ao seu protagonista, mas Sarno escolhe, acertadamente, ir além, decide quebrar mais uma vez, e de forma ainda mais drástica, a sua diegese, decide transportar a cabeça decepada de seu cangaceiro para o contemporâneo: bem no meio de uma praça pública, onde é “admirada” por um público em plena festa junina. Sim, trata-se de uma quebra decisiva e incisiva.

A quebra final e radical da diegese nos convida, junto àquela multidão estupefata, a encarar a cabeça decepada, como foi feito com Lampião e seu bando, como foi (re)feito em tantos e tantos filmes que encontraram na violência o cerne da experiência do cangaço (Vieira, 2007). Assim sendo, encarar aquela cabeça é encarar o nosso passado, exercício, por vezes, igualmente desafiador, aqui ainda mais ressaltado pelo contexto irônico em que está colocado. Ao aglutinar na mesma sequência uma festa junina e uma cabeça decepada, Sarno parece confrontar seu espectador a sair de sua zona de conforto, como tanto interessou ao Cinema Novo, (Tolentino, 2001) espectador esse que, agora, quiçá, já não mais passivo face à imagem encharcada de crueldade, termina o filme com o gosto amargo e inevitável

de que vive em um país onde violência e festa convivem lado a lado e, por vezes, sustentam culturas inteiras.



**Figura 5. Degola de Antão, 2019.**

Fonte: [frame 89' 58"] Sertânia. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Bárbara Cariry. Brasil, 2019.



**Figura 6. Autor desconhecido, degola de Lampião, 1938.**

Fonte: CASTRO, José, *In: Ciclo do Cangaço, Memórias da Bahia*, vol. 4, Empresa Baiana de Jornalismo, Salvador, 2002.<sup>8</sup>

Nesse incerto sertão, quer dizer, complexo, contraditório, contemporâneo... que se encerra assim é como se dançássemos quadrilha e fizéssemos cinema em cima dos corpos e cabeças dos mortos. É como se tratássemos esse tipo de violência como mero entretenimento, sobretudo, quando alocado no passado, aparentemente “acabado” (França, 2008). Diante disso, reiteramos que o interesse de Sarno parece estar, na verdade, em confrontar seu público. Enquanto a primeira cena aparentemente nos convida a “mais uma típica” e reconfortante aventura no sertão, essa última sequência nos choca pela brutalidade, choque esse que foi, em parte, o grande objetivo do Cinema Novo (Tolentino, 2001): afinal, do que serve tanto exercício formal e teórico se esses filmes, talvez, jamais alcancem, de fato, o povo? O povo não basta estar na tela, é preciso que aja, criticamente, a partir dela. O povo não pode, afinal, ser anestesiado com a beleza de seus milagres, não, ele precisa ser confrontado com a complexidade de seus mistérios. Atentemos a ele(s), então.

## Conclusão

Partindo do pressuposto de que *Sertânia* tem como mote uma imagética e uma história sobre sertões amplamente difundidas, este estudo se destinou, ao mesmo tempo, a procurar explicar e a problematizar tal evidência, a qual não só nos trouxe até aqui como configurou o norte da nossa pesquisa. Para se aproximar de nossos objetivos, sem pretensão de esgotamento, cabe adendo, optamos, desta vez, por um método multidisciplinar, calcado na análise fílmica, bibliográfica e fotográfica. Através dele, identificamos, primeiro, as relações formais de imagem entre *Sertânia* e aquele que logo se mostrou seu grande interlocutor, o Cinema Novo, à medida que levantamos alguns paralelos entre essa escola e a trajetória de Sarno; segundo, atentado a uma dimensão mais narrativa, demonstramos como o filme, ao tecer uma trama não linear, repleta de lacunas e fabulações, pode atender a interessantes discussões sobre a natureza da memória; e por último, com foco na construção discursiva do sertão e do cangaço, evidenciamos a abordagem crítica da obra que lança mão do largo imaginário sobre os temas bem mais no sentido da reflexão do

---

<sup>8</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Degola\\_de\\_Lampi%C3%A3o\\_MB.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Degola_de_Lampi%C3%A3o_MB.jpg).

que da “simples” manutenção. Diante disso, parece justo afirmar que *Sertânia* trata os sertões, em forma, narrativa e discurso, como terreno de incertezas, ou seja, de contradições e reacomodações, amplas e constantes, destarte, opera no intuito, mais que bem-vindo, de complexificá-los.

## Referências

ABOIO. Direção: Marília Rocha. Produção: Helvécio Marins Júnior e Marília Rocha. Belo Horizonte: Anavilhana, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 4. Ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Rucker Vieira e Linduarte Noronha. Brasil, 1960.

BAILE perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. Brasil: Rio Filme, 1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana e Eduardo Coutinho. Brasil, 1984.

CINTRA, André. Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. **Vermelho**, Brasília, 15 mar. 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 12 abr. 2024.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. **O cangaço: poder e cultura política no tempo de Lampião**. 1. Ed. Recife: Editora da Fundação Joaquim Nabuco, 2016.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A aventura do baile perfumado: vinte anos depois**. 1. Ed. Recife: CEPE, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Brasil: Copacabana Filmes e Rio Filmes, 1964.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no nordeste. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, PUCRS, n. 8, v. 7, p. 50-53, 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/778>. Acesso em: 14 ago. 2023.

FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. **Intexto**, UFRGS, Porto Alegre, n.19, v.2, p. 1-14, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/7999>. Acesso em: 14 ago. 2023.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LIMA, Carlos Adriano Ferreira. Nem oito nem oitenta: o nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro. *In*: XIII Encontro Estadual da ANPUH-PB: História e Historiografia - Entre o Nacional e o Regional, 2008, Guarabira, 2008. **Anais do XIII Encontro Estadual da ANPUH da Paraíba: História e Historiografia - Entre o Nacional e o Regional**. Guarabira: 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? *In*: BARRENECHEA, Miguel Angel. (Org.). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

MAIA, Guilherme ; AZEVÊDO, Euro. Poéticas musicais em Deus e o Diabo na Terra do Sol. **LÉGUA & MEIA**, v. 7, p. 33-46, 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/323567397\\_POETICAS\\_MUSICAIS\\_em\\_Deus\\_e\\_o\\_Diabo\\_na\\_Terra\\_do\\_Sol/fulltext/5a9df2214585155dc184ca57/POETICAS-MUSICAIS-em-Deus-e-o-Diabo-na-Terra-do-Sol.pdf](https://www.researchgate.net/publication/323567397_POETICAS_MUSICAIS_em_Deus_e_o_Diabo_na_Terra_do_Sol/fulltext/5a9df2214585155dc184ca57/POETICAS-MUSICAIS-em-Deus-e-o-Diabo-na-Terra-do-Sol.pdf). Acesso em: 28 ago. 2023.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. Aruanda e o cinema novo: a construção do nordeste e o filme documental no Brasil. *In*: XII Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco: História e os Desafios do Tempo Presente, 2018, Recife. **Anais do XII Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco: História e os Desafios do Tempo Presente**. Recife: Editora da UFPE, 2018.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O sertão e a favela. *In*: ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. 2. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (1ª ed., 1963).

SERTÂNIA. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Bárbara Cariry. Brasil: Cariri Produções Artísticas, 2019.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. **Alceu**, PUCRJ, n. 26, v. 13, p. 86-103, 2013. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/artigo6\\_26.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/artigo6_26.pdf). Acesso em: 16 ago. 2023.

STAM, Robert. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. *In*: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010. p. 111-136.

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

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP, 2007.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. Brasil, 1964.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## O BEM VIRÁ: ESVERDEAR RETRATOS PARA ESPERANÇAR PAISAGENS

HEVERTON DA SILVA GUEDES<sup>1</sup>

*Chuva feminina  
Num sertão bem masculino  
Quem Vai, Quem Vem - Cátia de França*

### INTRODUÇÃO

**O** *Bem virá* (2020), de Uilma Queiroz, é o primeiro documentário em longa-metragem dirigido por uma mulher sertaneja, o que por si só o torna um título digno de atenção, mas há muito mais nessa obra para justificar a sua escolha como objeto de investigação deste estudo que se materializa.

Primeiro, ciente de seu pioneirismo, a diretora, também professora e historiadora, entende o protagonismo feminino para além da direção, o toma como mote e norte de seu projeto, desde a concepção até os créditos finais; segundo, centrando-se no papel de mulheres em um cenário de invisibilidade, como vinha sendo o semiárido nordestino (MOREIRA, 2019), ela estende certa safra contemporânea interessada em rever a imagética sertaneja predominante no cinema nacional (ALBUQUERQUE JR., 2016).

A partir de entrevistas intimistas, como a que segue, o filme-conversa tece temas que escapam às narrativas-imagens que costumam marcar as dizibilidades e visibilidades sobre o território e povo sertanejos, propõe, assim, uma paisagem outra, verde e diversa:

---

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação e Graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE/ Campus Recife.

O sertão, ele tem uma magia, né!? (...) Ele se transforma, parece que é assim: a vida, na seca, sei lá, ela fica... escondida, sei lá, latente, mas qualquer possibilidade que tem, então, ela rebrota, assim, de uma maneira maravilhosa, ela sorri (O BEM..., 2020).

Assim sendo, atentos a este “rebrotar”, este capítulo investiga *O Bem* à luz de sua construção discursiva a fim de explicar como ele articula retratos do passado e agencia imaginários (outros) dos sertões. Sob essa chave, inferimos que estamos diante de uma abordagem problematizadora que, apesar de formalmente mais tradicional, em sua pesquisa de acervo, narração e recorrência de entrevistas, mostra-se seriamente interessada em tensionar sentidos saturados para “(re)elaborar” (MESQUITA, 2021), desde dentro, uma experiência sertaneja dissemelhante.

## A FOTO

Primeiro plano: sob o ruído do mato manso, um verde suave se anuncia. Assistimos a uma paisagem-chovida: açude cheio, natureza farta. A câmera desliza: à beira d’água, oito mulheres, aos risos, posam para um retrato (figura 01). Certamente intencional, desde esse primeiro instante, *O Bem* intui e institui como primeira aparência a sua necessidade mais transparente: dar lugar a um sertão outro, quer dizer, colorido, feminino, florido.

Em seguida, em um plano aberto (também entre verdes) a cidade de Afogados da Ingazeira, sertão do Pajeú-PE,<sup>2</sup> revela-se, tomadas da vida urbana se revezam em tela enquanto uma voz-over narra em primeira pessoa: “eu sempre vivi numa região semiárida, (...) mas só com 23 anos é que me deparei *conscientemente* com o fenômeno da seca”. Pois bem, o que

---

2 Pajeú, do Tupi-Guarani, “Rio do Pajé”, é uma microrregião do sertão pernambucano cuja ocupação remonta ao século XVII. Além de Afogados da Ingazeira, compreende também as cidades de Brejinho, Calumbi, Carnaíba, Flores, Iguaraci, Ingazeira, Itapetim, Quixaba, Sta. Cruz da Baixa Verde, Sta. Terezinha, São José do Egito, Serra Talhada, Solidão, Tabira, Triunfo e Tuparatema.

veremos a seguir, aqui, é algo de resultado do encontro, melhor, confronto, de uma sujeita sertaneja com a sua seca.

Encontro esse, mais precisamente, através de uma fotografia (figura 02) datada do ano de 1983 onde estão treze mulheres grávidas enfileiradas em uma frente de emergência<sup>3</sup> no sítio escada, zona rural de Afogados, o que logo se mostrará como nosso dispositivo. O filme que segue quer saber-contar as histórias daquelas sertanejas: Quem são elas, quais foram suas estratégias de resistência, como administraram secas e sonhos, o que nutrem em seus ventres?

Longe então daquele velho Pajeú “sem rádio e sem notícia das terra civilizada” que cantava ao Brasil o Seu Gonzaga,<sup>4</sup> a rádio local toma o lugar da narradora, no plano seguinte, para evidenciar o dispositivo fílmico e mostrar ao espectador como foi a procura por aquelas mulheres. Enquanto isso, a câmera “vagueia” pela paisagem-cidade, (torres de comunicação, lojas de comércio, ruas em movimento) como quem questiona: mas como assim, cadê aquele sertão de uma urbanidade incipiente, tantas vezes inexistente?

Na esteira de certos cinemas preocupados em reimaginar a imagética sertaneja hegemônica no cinema brasileiro (ALBUQUERQUE JR., 2016; MOREIRA, 2018), *O Bem funde natureza e cidade para dizer o óbvio*, que deve ser dito, sobretudo, àqueles que não conhecem estes sertões (plural): nem só de seca, quer dizer, terra esturricada, sol escaldante, gente esfomeada, alimenta-se *nossa* imagem. Não, aqui verde e urbanidade dialogam sob a mesma necessidade: pensar e mostrar, mais uma vez, um sertão outro, nesse caso, contemporâneo, complexo, plural (reitera-se).

Situado o sertão, apresentado o dispositivo, vamos então às protagonistas. A primeira delas, Zita, tece sua fala em tom de intimidade, mais conversa

---

3 As frentes de emergência, como denuncia o nome, foram ações esporádicas empreendidas pelo Governo Federal para o combate à seca no semiárido nordestino durante os períodos mais críticos, sobretudo, nas décadas de 1970 e 1980. Bem mais preocupadas em estancar os números alarmantes de morte e de fome do que estruturar uma política socioeconômica de convivência com o semiárido, resultaram em obras de pequeno e médio porte, apenas paliativas.

4 LUIZ GONZAGA. Riacho do Navio. RCA/BMG: 1955. LP (3 min).

que entrevista, tom contínuo no longa, atravessado por proximidade. Essa relação entre câmera e sujeito, longe daquela abordagem mecânica que, seja no grosso da televisão ou no comodismo de certo cinema documentário, consagrou ao mesmo tempo em que saturou a entrevista como método (RODRIGUES, 2016), adquire especial relevo aqui: a câmera interroga, mas não incomoda.

Ulma, em razão de sua proximidade com aquelas que falam, ou melhor, com quem *se* fala, conversa e filma cara a cara. Retratadas geralmente no interior de suas casas, tranquilas e confortáveis, de cabelo feito e unha pintada, em sofás cobertos com capas floridas (o que pode parecer detalhe a quem não conhece o *ethos* sertanejo de arrumar, em detalhes, a casa para melhor receber as visitas), essas mulheres antes de informar, dialogam, antes de responder, derivam.

Isso nos leva ao nosso mote, que é, em suma, a lembrança. Em conversas iniciadas e conduzidas por ela, elas, as mulheres, são convidadas a “derivar” sobre um passado, que sem ter acabado, permeia o presente (MESQUITA, 2021). Derivar porque lembrar é qualquer coisa entre real e fabulação, mentira e revelação (AFONSO JR., 2021). Derivar porque rememorar “é método para dar ao mundo um sentido onde possamos ao mesmo tempo existir e sobreviver” (AFONSO JR., 2021, p. 13).

Nesse sentido, como quem olha para um retrato à procura de si (passado), essas mulheres vão se encontrando à medida em que se contam (presente). Exercício esse, reitera-se, que não é só o “objeto” do filme a que assistimos como certamente o seu compromisso, eticamente estabelecido e plasticamente materializado, como dão conta as imagens a seguir nas quais podemos ver a estratégia do primeiro plano, aparentemente simples, de remontar, como quem rememora, uma fotografia do passado:



**Figura 01:** Primeiro Plano  
Fonte: *O Bem Virá*, Uilma Queiroz, 2020.



**Figura 02:** Fotografia-Dispositivo  
Fonte: *O Bem Virá*, Uilma Queiroz, 2020.

## Fotografia perante a qual nos conta uma Zita comovida:

É... traz muita lembrança da minha vida, isso aqui eu era tão feliz e não sabia. Só lembrança boa... e ruim também, não é só boa não, tem ruim também: eu saía daqui de madrugada... deixava meus filhos sozinhos, minha mãe que olhava, passava fome, saía daqui de madrugada sem tomar um gole de café, chegava lá no sítio, não via a hora de chegar para as cozinheiras ter feito café para eu tomar. E era muito bom na época. Por isso que hoje eu tô vendo aqui e lembrando tudo que eu passei na minha vida, que não era muito bom não (O BEM..., 2020).

Diante desse depoimento, *O Bem* entende e aprende muito do passado: através dessa mulher, inicialmente, em seu gesto de olhar, que antes mesmo de carecer de palavra, comunica e emociona, criando um preâmbulo que só depois explode no quando da fala. Impressões sutis ou arrebatamentos inteiros, são gestos como estes que ampliam o momento de encontro com a fotografia, a tal ponto que não parece haver alternativa senão romper em deriva...

Nesse sentido, *O Bem*, valendo-se do tom de intimidade e do mote de lembrar, cria um terreno fértil à oralidade, entendida aqui como gesto+palavra, capaz, sobretudo, de aproximar. Longe da rigidez fria que marca certa tradição de entrevista do documentário (RODRIGUES, 2016), Uilma chega às suas, antes de tudo, porque demonstra se entender como uma delas, assim, na contramão, ainda, de outra larga tradição de se mostrar o sertão sempre de fora, sempre de “um outro”, ela materializa uma realidade sertaneja de dentro: de salas, cozinhas e roças.

## A ROÇA

“A marca dos “sertões” em minha memória, sempre foi a fartura dos quintais, a partilha e a generosidade das roças das avós” (MOREIRA, 2019. p. 358). Essa constatação, da socióloga Gislene Moreira, cai bem para dar

início a esta seção porque sintetiza a perspectiva da autora, com a qual concordamos, de que a roça é um espaço central e legítimo para se entender a dimensão, real, do protagonismo feminino e, conseqüentemente, seu legado, em meio a um território há tanto dito típico do “cabra-macho”, isto é, masculinizado e machista (MOREIRA, 2019).

Sob tal perspectiva, seria na roça, o pequeno segmento de terra onde acontece a agropecuária de subsistência, costumeiramente, dado aos cuidados, não remunerados, das mulheres e de seus filhos, onde melhor podemos perceber as possibilidades de resistência e de *agência* feminina no seio de uma cultura patriarcal, ou, valendo-se novamente das palavras da própria autora: “a roça é entendida como espaço invisível, no qual se teceram os principais elementos cotidianos de ressignificação e resistência popular diante da violência da estrutura latifundista” (MOREIRA, 2019. p. 358).

Coisa comum à sociedade sertaneja era, até pouco tempo atrás, que as mulheres assumissem desde pequenas não só os afazeres domésticos como também o “cuidado com o roçado”, espaço de contato com a terra que uma vez seu, encheu-se de saberes e afetos, concentrando (como a própria pele de mulher) alegria e peleja.

Assim, não é de se estranhar a importância (tendo-se em mente a sensibilidade à realidade da sertaneja) com que o roçado é mostrado em *O Bem*. A medida em que outras mulheres vão entrando na roda, a rotina na roça vai se estabelecendo como lugar comum: de mulheres pobres que amadureceram muito cedo, primeiro, pelo trabalho, segundo, pelo casamento e, finalmente, pela aparente contínua ameaça de miséria que costumava aumentar enquanto os filhos se multiplicavam... e os maridos nem sempre lá estavam. Sim, outro aspecto em comum dos relatos é justamente a ausência recorrente da figura masculina (SILVA, 2020). Como nos conta Zilda:

Minha mãe criou a gente sozinha, trabalhando na roça. Eu me criei na roça, ajudava minha mãe limpar mato, catar feijão. Meu pai deixava ela grávida, e quando ela ficava sequinha ele voltava de novo. Quando ele sabia que tinha ganhado menino, com um mês ele voltava. E a gente sempre ajudando a criar os outros irmãos, né? Eu tava com oito anos de idade e já comecei a trabalhar de doméstica nas casas. A gente trabalhava mais pela comida, pra ter direito de levar alguma coisa pra mãe da gente e pros outros filhos. Era uma pobreza tão grande que o que sobrava, depois que acabava de limpar a casa, eu dizia “Eu deixei isso aqui pra meus irmãos, pra levar pra casa” (O BEM, 2020).

Ainda que o trabalho fosse parte significativa da vida dessas mulheres, desde cedo, como colocado anteriormente e como reitera o depoimento acima, chama atenção a verdadeira empreitada que elas tiveram de travar para ampliar seu lugar além-roça, isto é, para serem reconhecidas (pelo Estado) como trabalhadoras, e, portanto, assalariadas, o que atesta a imagem a seguir:



**Figura 03:** Mulher também é gente

Fonte: Silva (2020).

Entender o movimento de luta pelo direito ao trabalho, digno e assegurado, da mulher sertaneja em meio ao largo processo de redemocratização da década de 1980, depreender o que a(s) fez sair às ruas para bradar que “mulher também é gente”, foi justamente o objetivo da pesquisa de Uilma,<sup>5</sup> através da qual ela teve contato com as mulheres-histórias do Grupo Benvirá,<sup>6</sup> que deu nome e norte ao filme. Todavia, cabe esclarecer, a luta nunca esteve restrita à garantia do trabalho, pelo contrário: a contínua resistência, para essas sertanejas, era indissociável da própria experiência de mundo.

Da casa à roça, da infância à vida adulta, fica a impressão de que para elas não foi fácil acessar e assegurar lugar algum, nem mesmo aqueles que, por certas estruturas anteriores (SILVA, 2020; MOREIRA, 2019), foram (pré-) estabelecidos como “seus”. Nas palavras da própria autora/diretora: “antes de serem trabalhadoras rurais que se organizaram (...) para reivindicarem sua cidadania (...), a vida da fêmea humana neste contexto se limitava aos papéis de meninas, mulheres, mães e viúvas (SILVA, 2020. p. 82).

Não é estranho, pois, que mesmo após terem sido entendidas como trabalhadoras, sobretudo, no que tange ao nosso objeto, para atuação direta nas frentes de emergência (sendo convocadas por um Governo que vez ou outra dava as caras para trabalharem levantando barragens e cavando açudes) elas tenham continuado, como dão conta seus depoimentos, não raro, emocionados, a enfrentar duras realidades de trabalho e áridas situações de miséria.

Assim, diante da câmera delicada, para dizer, sensível, e da abordagem intimista (para dizer isso mesmo) as mulheres, confortáveis e serenas em

---

5 SILVA, Uilma Maíra Queiroz. “Mulher também é gente”: o Benvirá e a emergência de novos sujeitos políticos em Afogados da Ingazeira, sertão do Pajeú – PE, entre 1983-1987. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

6 O Grupo Benvirá foi uma organização comunitária conduzida por mulheres e para mulheres a fim de apoiar e ampliar os pequenos grupos de sertanejas que passavam a se disseminar no intenso momento de redemocratização política que antecedeu a queda do regime autoritário no país (1964-1985). Surgido, inicialmente, com o intuito de assessorar esses pequenos grupos, em sua maioria rurais, bem como captar recursos, de variadas maneiras, acabou consagrado como um movimento social de grande importância para ação e reivindicação de cidadania da mulher no sertão do Pajeú. Ver a respeito: Silva (2020).

seus sofás enfeitados de flores, dão corpo a histórias árduas de doloridas. Tanto do que nos contam chama atenção exatamente pelo contraste: lá estão, na mesma fala, memórias de alegria e de penúria, onde o dia de pagamento e o outro do forró convivem, a poucas sílabas de distância, daquelas outras palavras nem tão saborosas de se ver e dizer como são essas de fome e pobreza.

Parece haver contradições até mesmo no que diz respeito àquilo que desponta como centro do documentário: a emancipação feminina. Vejamos: em algum momento, Dona Socorro, admite tranquilamente que não era de seu interesse trabalhar na frente de emergência em que foi fotografada grávida, diz que queria mesmo era ter ficado em casa, cuidando dos filhos, por isso, achou até bom ser “proibida” pelo marido, até, é claro, não haver outra opção senão sair de casa para somar à renda doméstica.

Tal depoimento merece melhor apreciação pelo compromisso que denota. Se interessada em mulheres menos reais, essa fala certamente precisaria ser limpa na montagem (BERNARDET, 2003). Mas não é o que acontece aqui: Uilma mantém a entrevista, convidando-nos a confrontar a contradição, ela não se assusta e nem se afasta (pelo menos, a sua câmera não treme) quando próxima de sujeitas sertanejas de verdade.

Não, aqui há potencial, reconhecido e bem-vindo, no contraste. Outro exemplo: em dado momento, assistimos a uma enxada escavar o chão, de encontro a terra seca, enquanto uma voz suave de mulher canta uma cantiga despreziosa, até mesmo, amorosa, como se o chão, ainda que a trabalho, não precisasse ser árduo.

Fruto de uma pesquisa a partir do lugar da mulher do Pajeú, *O Bem germina força em um solo árido*: aberto ao contraste, atento às contradições que permeiam a condição (FUNARI, PEREIRA, 2017) de suas sujeitas (antes sujeitas, leia-se: donas, de si mesmas, como esclarece Zilda)<sup>7</sup>, mostra-se mais

---

7 Depoimento completo: Essa frente de emergência foi só de mulher. Teve uma outra que foi só com homem. Dividiram uma parte só com homem e outra só com mulher. Acho que foi obra do Espírito Santo pra gente descobrir que realmente a gente tinha coragem de ser dona de si, trabalhar, de depender só de um homem não, saber que o lugar da mulher não é só na cozinha. Saber que a mulher tem braço, tem perna, do jeito que o

interessado em tensionar os ditames de feminilidade do que tecer quaisquer tipos prontos (BERNARDET, 2003); preocupado como o que tanto já foi dito e mostrado dessas “retirantes”, “flageladas”, “viúvas”...<sup>8</sup> evoca, ao mesmo passo em que provoca, construções extremas e externas, onde ousadamente se depara, no seio da seca, com roças em festa.

## A FESTA

Festa para dizer verde, da chuva, do mato, do roçado. Festa para pensar sertões possíveis além-seca. Festa para laurear trajetórias sertanejas inteiras, de luta, de resistência. Festa para alertar para a sintaxe incompreendida da caatinga,<sup>9</sup> que branca ainda, continua capaz de verde. Festa: polissêmico. Festa: para encerrar.

Dado o dispositivo, evidenciado o protagonismo, como tentamos anteriormente, interessa-nos a seguir, e por fim, melhor elaborar como *O Bem*, além de problematizar a imagem hegemônica do sertão nordestino, tece e fortalece uma paisagem outra, não só de “espinhos”, mas também de cozinhas, seios e afetos (GUEDES, MELO, 2023).

Para isso, sigamos, primeiro, o rastro de um carro de som que em dado momento do filme anuncia um forró, o qual assistimos logo em seguida quando algumas das nossas protagonistas dançam ao som do arrasta-pé das

---

homem tem a mulher também tem. Só depende de coragem, de força. Hoje se o homem falar “teu lugar é ficar na cozinha” a mulher tem que dizer não, eu mexo com enxada, foíce, picareta, tudo. Não é só tu que tem força. Mulher não é propriedade de ninguém, somos de Deus. Homem dono de mim? Não. Meus filhos não são donos de mim. Eu sou dona de mim, faço o que eu quero, não que um homem quer, e eu descobri isso na emergência. Que nós tinha potencial pra trabalhar, nós tinha força, nós tivemos aqui trabalhando no açude. Tanto é que até hoje tá segurando a água. Nunca foi embora a parede que a gente fez... tá aí. Há 34 anos, nunca desceu. Essa parede ai todinha.

8 “Viúvas da Seca” foi um termo inicialmente usado para nomear uma reportagem, produzida para o “Fantástico” da Rede Globo de Televisão no ano de 1983, sobre o sofrimento de mulheres e suas proles perante as mazelas da seca e a então migração forçada dos maridos e, depois, largamente apropriado pela grande mídia para dar conta das notícias e imagens que se escolheu contar das sertanejas. Ver a respeito: Portella (1999).

9 Do tupi-guarani: mata branca, em referência à aparência do bioma durante as épocas de estiagem.

Severinas.<sup>10</sup> Forró, inclusive, sinônimo de festa. Forró, ademais, antônimo de flagelo, como coloca Zilda que, na esteira de tanta lembrança, nos conta dos finais de semana de “divertimento”, que quando “arrumada” para o forró já não mais parecia uma “flagelada da seca.”

Perguntemos: como sair do flagelo para a festa? Melhor: como evidenciar a construção discursiva interessada em diversificar narrativas que percebemos aqui sem cair no elogio cego a uma representação positiva? Não, não se trata de olhar ingenuamente para uma representação *mais* positiva, como se ela necessariamente, por si só, resolvesse tudo, é bem mais sobre alertar para a necessidade de se pensar representações distintas de uma imagem hegemônica calcada em signos comuns. Portanto, antes de dizer “positivo”, para nós, dizer festa, é dizer outro, plural, diverso...

Mas como, então, acessar esse polissêmico sentido de festa? Para começo de conversa, que tal atentar ao terreno dos miúdos? Atento ao cotidiano, em sua dimensão sensível, *O Bem* entende e empreende a importância dos momentos mais corriqueiros: uma mulher cuida da horta, enquanto outra apanha água na cisterna, enquanto uma terceira cozinha lambedor... para além de revezar tela com a entrevista, no sentido de “preenchimento”, certamente, tem-se aqui, assim, uma tentativa de se aproximar, através da mais fina malha do anônimo, de sujeitas extraordinárias.

Sujeitas como Dona Quitéria, que colocava a filha em uma bacia, enquanto cuidava da roça, para não a perder de vista; como Zilda, que trabalhava desde pequena para dar comida, primeiro, à mãe e aos irmãos e só, se possível, a si mesma; como Maria Aparecida, que com dez anos já ajudava a mãe, “olhando” os meninos, buscando lenha, ralando milho... O filme parece assim querer saber de suas mulheres não só no passado fotografado, mas também no agora diário, por isso, cede tempo e espaço para vê-las costurando, cozinhando, celebrando... Como quando cantam:

---

10 Trio de forró pé de serra do sertão do Pajeú formado por Monique D’Angelo, Isabelly Moreira e Marília Correia.

oh que caminho tão longe  
cheio de pedra e areia  
oh que caminho tão longe  
cheio de pedra e areia  
valei-me meu *Padrim* Ciço  
e a Mãe de Deus das Candeias  
valei-me meu *Padrim* Ciço  
e a Mãe de Deus das Candeias

Plano final: embaixo de um pé de baraúna (árvore verde, independentemente de estiagem) sete mulheres são convidadas, por Zilda, à cantiga acima: para teimar em persistir, para lembrar de esperar. Um esperar freiriano, como ato contínuo, ético e político, e não uma simples espera passiva do por vir (SILVA, 2020). Esperar, pois, para festejar.

Esperar, ainda, para poder pertencer ao lugar de onde se veio, sem necessidade de partir. Permitam-me formular de outra maneira: em um dado momento, em um certo plano, enquanto assistimos a um ônibus da Progresso chegar à rodoviária, Evanir nos conta que São Paulo, ao contrário do que costuma se proclamar, não tem nada de extraordinário, que lá, na verdade, “se sofre” como em qualquer outro lugar... *O Bem* consegue assim, em sua economia consciente, de imagem e de fala, sintetizar e problematizar um dos grandes dilemas dados aos sertanejos: a migração.

Na contramão, então, de tantos filmes contemporâneos que escolhem como final planos de partida (*Cinema, aspirinas e urubus*, *Céu de Suely*, *Deserto particular*), reiterando a eterna retirada, em tela desde, pelo menos, o Cinema Novo (*Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*) onde os protagonistas terminam em um invariável êxodo, *O Bem* enfrenta a necessidade de partida, entendida como projeto político: “sempre um movimento de virem nos buscar, sejam empresas ou o governo federal”, como nos esclarece a própria narradora.

Assim, em oposição a esta eterna retirada, assistimos a um sertão de chegada(s), leia-se: resistências. Sim, porque se partir é o *modus operandi*,

o que sempre, e ainda, esperam desse povo, talvez não haja melhor maneira de entrar no território de “repertório das resistências cotidianas” (SILVA, 2020. p. 88) (onde se encontram, mais uma vez, as histórias de nossas protagonistas e a direção intimista de Uilma) do que pensar sertões em contrapartida a debandada, o que significa, por extensão, pensar em oposição ao imaginário, sobretudo, o midiático:

Ao longo do tempo, o imaginário sobre o sertão foi associado apenas à fome e à miséria. Só durante as secas grande mídia vinha aqui, para explorar de maneira limitada o mandacaru, a casa abandonada, as famílias em retirada. . . era mais fácil culpar a estiagem pela fome, e essas imagens vendiam isso, inclusive, para nós mesmos (O BEM..., 2020).

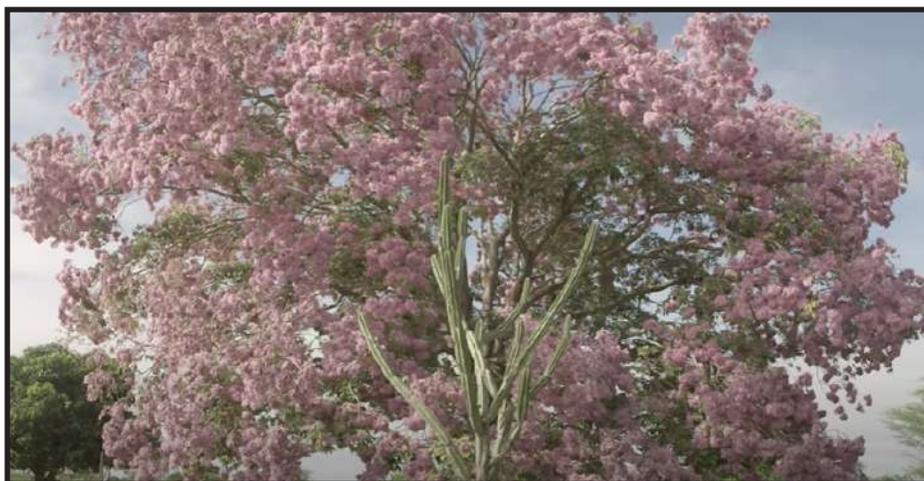
Sim, no fim das contas, o sertão que expulsa os seus é o mesmo em que seca a terra, em que falta água, em que reina a miséria... Sertão esse resultado de uma construção discursiva (ALBUQUERQUE JR, 2014) que longe de ingênua, atende a obscuros objetivos políticos: manter sertanejos *reféns* de uma dada ideia de realidade, aparentemente incontornável. Afinal, se o sertão é dito-visto sempre o infértil, o que resta aos seus se não fugir dali, em busca de qualquer melhoria, qualquer “São Paulo”, como sonhou um dia Evanir?

Quando não partem, o que lhes resta? Como ocupar seu território não só em resistência, mas em festa? Como ser potência, ao invés de uma presença “dita e significada, a maioria das vezes, pelo menos, pelo pouco, pela mímica, pelo árido, pelo calcinado, pelo corpo cadavérico e em vias de partir, por morte ou por retirada” (ALBUQUERQUE JR, 2014, p. 46). Questões como essas parecem além de potentes, bastante pertinentes ao que *O Bem* propõe, que é evidenciar histórias e trajetórias de sertanejas que lutaram seus lugares e bem souberam colher, ali mesmo, seus louros.

Assim, assistimos aqui a uma presença de resistência, é bem verdade, mas também de festa, como materializa certo momento, por exemplo, em

que a um depoimento de fome, no qual se fala do feijão duro dado aos pobres nas frentes de emergência, *O Bem* sobrepõe uma cena de cozinha, de comida, de cuidado: mesa farta, família reunida. Lugar-cozinha, tal qual a roça, de expressão de força do feminino (MOREIRA, 2019), capaz, além de gestar misérias, de gerar agências.

Permitam-nos, por fim, reescrever a sequência derradeira de outra maneira. Plano final: oito mulheres embaixo de uma baraúna celebram cantando sua terra e sua memória. Oito mulheres protagonistas, para-além-filme, de suas vidas. Oito mulheres convidadas a lembrar e, continuamente, a lutar, por trabalho, por dignidade, por seu lugar... Além de flageladas: trabalhadoras, mães, sujeitos políticos. Além do flagelo: verde em festa (dois sinônimos nos sertões, esses: verde e festa, é verdade, mas fiquemos assim, como reiteração, ao que cabe acrescentar, ainda, a imagem abaixo).



**Figura 05:** Verde em festa

Fonte: *O Bem Virá*, Uilma Queiroz, 2020.

## CONCLUSÃO

Discutindo de maneira didática questões centrais acerca do dizer ser e ver dos sertões, *O Bem* desmistifica o semiárido, pontua as diferenças entre seca e estiagem, entre o que é “climático” e o que é “político”. Dissecando a imagem-miséria que ainda impera, alerta que lutar contra as secas é viver contra a natureza e, que se lutar é, imperativamente, retirar-se, é necessário, antes, é urgente, entender e empreender uma convivência pacífica e positiva com a caatinga.

Olhando para mulheres que, ao invés da relação de dominação entre homem e terra, desenvolveram uma caatinga como convívio, Uilma encontra experiências de resistência e de agência. Aproximando, por contraste ou por afinidade, instantes e imagens, Uilma, conscientemente, afasta-se de um sertão comum, agora, finalmente, plural, complexo e humano. Um sertão-mundo, de açudes que duram décadas, de cisternas que vencem secas, de ônibus escolares que conectam caminhos, de gente que sente e sabe sua terra, enfim, de dentro.

## REFERÊNCIAS

- AFONSO JR., José. **Sertão de memórias. Entre fotografias na parede e versos de improviso.** *Anais da Intercom*, 2021. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-f.pdf>  
Disponível em: Acesso: 03 Nov. de 2023.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado.** In: FREIRE, Alberto (org.) *Culturas dos sertões*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41-58.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas.** *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 13 n. 1. jan./jun. 2016. p. 01-27.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FUNARI, Juliana Nascimento; PEREIRA, Mônica Cox de Britto. **Um sertão de águas: mulheres camponesas e a reapropriação social da natureza no semiárido pernambucano.** In: 13 Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11, 2017, Florianópolis. *Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero: 13th. Women's Worlds*, 2017.
- GUEDES, Heverton da Silva; MELO, Patricia Pinheiro de. **Sertão universal, cinema contemporâneo: a representação sertaneja a partir da retomada.** *Revista Galo*, n. 7, p. 57–68, 17 jun. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.53919/g711>>. Acesso em: 03 Nov. de 2023.
- MESQUITA, Cláudia. **O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo.** *E-Compós*, [S. l.], v. 26, 2021. DOI: 10.30962/ec.2463. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2463>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- MOREIRA, Gislene. **Mulher rendeira: re-tecendo afetos e identidades de gênero nos sertões contemporâneos.** *Sæculum – Revista de História*, [S. l.], v. 24, n. 41 (jul./dez.), p. 354–372, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.2317-6725.20192441.47606. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/47606>. Acesso em: 1 nov. 2023.
- MOREIRA, Gislene. *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*. Salvador: Eduneb; Edufba. 2018.
- PORTELLA, Taciana. **As viúvas da seca existem?** In: AAMOT, Daniel; BRANCO, Telma Castello; PORTELLA, Ismael; PORTELLA, Taciana; SUASSUNA, Dantas. *Viúvas da seca*. Recife-PE: Edições Reberto - Taciana Portella Produções, 1999.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. **Do encontro previsível à cena revigorada - a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1).** *Doc On-Line: revista digital de cinema documentário*, v. 19, p. 110-123, 2016.
- SILVA, Uilma Maíra Queiroz. **“Mulher também é gente”: o Benvirá e a emergência de novos sujeitos políticos em Afogados da Ingazeira, sertão do Pajeú – PE, entre 1983-1987.** 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

## FILMOGRAFIA

- O Bem virá (2020), de Uilma Queiroz
- Cinema, aspirinas e urubus (2005), de Marcelo Gomes
- O Céu de Suely (2006), de Karim Aïnouz
- Deserto particular (2021), de Aly Muritiba
- Deus e o diabo na terra do sol (1964), de Glauber Rocha
- Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos

---

## Baile perfumado: do registro à revisão<sup>1</sup>

Heverton S. GUEDES<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### Resumo

Conjugando análise fílmica e revisão bibliográfica, a presente pesquisa propõe um estudo de *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, à luz da memória, isto é, procura evidenciar como o filme opera em dimensões distintas do “rememorar” e, por conseguinte, como isso pode significar uma chave interessante para leitura da obra. Ancorando-se em três níveis de apreciação do tema, individual, social e cinematográfico, discutimos a intrincada interação entre imaginário coletivo e agenciamento midiático e intuimos, de antemão, que estamos diante de um título notável que parte do registro do cangaço para a revisão, em forma e em discurso, da paisagem-sertão (ALBUQUERQUE, 2016; BENTES, 2007; CUNHA, 2016).

**Palavras-chave:** cinema; memória; cangaço; sertão; Baile perfumado.

### Introdução

Raros são os movimentos na história do Brasil que possuem uma imagética tão potente quanto aquele que se convencionou chamar de “cangaço”. Os bandidos de chapéus em meia-lua, enfeitados e estilizados, moldaram ao redor de si, conscientemente ou não, um conjunto de imagens penetrantes que desde o seu tempo correu o país, levantando admiradores e inquisidores por onde passou, de tal modo que ainda hoje ecoa em nossa memória, afinal, diz-se representar um amálgama dos tipos e aspectos do tempo-espaço no qual se ergueu, quiçá, daí a sua força.

Tal imagética, importante elucidar, teceu-se, em especial, na fase mais tardia da experiência do cangaço, mais especificamente, durante aquela que a historiografia compreende como “ciclo de Lampião” (1922-1938). Isso se deu porque esse personagem conseguiu colaborar com as mídias, diferente de tantos outros cangaceiros que, ao invés disso, demonstraram sabida aversão, para construir sua própria imagem junto ao grande público, assim sendo, conseguiu a proeza de penetrar, como poucos, em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Comunicação do PPGCOM-UFPE, e-mail: [heverton.sguedes@ufpe.br](mailto:heverton.sguedes@ufpe.br).

---

sua memória e se tornar, para muitos, o protagonista de um movimento muito mais amplo e diverso, começado bem antes dele e terminado um tanto depois.

Habilidoso e vaidoso (CLEMENTE, 2016), Lampião soube enxergar no aparato tecnológico que lhe chegou uma importante possibilidade de guerrilha, ou melhor, de fabricar uma imagem que atendesse aos seus interesses, vastos e ambíguos, é verdade, mas geralmente pautados no imperativo de demonstrar seu poder, espalhando, assim, terror entre a gente e indignação entre as autoridades.

E é justamente deste mote, a criação do mito midiático de Lampião e, por extensão, o que nele se aglutina da forja discursiva dos sertões, que parte *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, filme sobre o qual se debruça a presente pesquisa. A partir da análise fílmica e de uma revisão bibliográfica, o trabalho que segue pretende propor um estudo da obra sob a chave da memória, entendida aqui, para começo de conversa, como construto coletivo: uma constelação de metáforas interconectadas (KILBOURN, 2010).

Na esteira de tantos autores (CRUZ, 2013; CUNHA, 2006; FRANÇA, 2008) que vêm diagnosticando a importância de se pensar a memória no contemporâneo, este trabalho se estrutura em três níveis de apreciação do tema, sendo eles os seguintes: primeiro, à nível mais individual, interessa-nos sondar a biografia do fotógrafo Benjamin Abraão, o único que conseguiu registrar imagens de dentro do bando de Lampião, o que não apenas serviu de mote para *Baile* como oferece um bom exemplo do que leva o cinema da mera reprodutibilidade técnica à salvaguarda da memória (GUIMARÃES, 1997); segundo, em uma dimensão social, buscamos discutir o fenômeno do cangaço através da figura de seu mais lembrado líder, o Capitão Virgulino Ferreira da Silva, que se destaca pelo enorme personalismo e tato midiático, sendo lido de maneira praticamente unânime pela historiografia como um “artesão habilidoso” (CLEMENTE, 2016. p. 08.) de sua própria imagem e, em decorrência, do que dela ecoa em nosso imaginário; e por último, em uma esfera midiática, pretendemos evidenciar como *Baile* articula não só memórias individuais e sociais, mas também do próprio cinema, ao rever a imagética que o antecede e o gênero no qual se insere (PRYSTHON, 2022), o que nos incita, ainda, a uma leitura estética da obra, onde evidenciamos, por fim, uma abordagem metalinguística que, ora tensionando os limites entre registro e ficção, ora questionando os estereótipos sobre a paisagem-sertão, configura uma análise

---

iconográfica (BENTES, 2007), ou ainda, uma “reflexão sobre a produção da imagem e sobre a produção da imagem do regional, mais especificamente” (ALBUQUERQUE, 2016. p. 12).

Assim sendo, a nosso ver, *Baile*, ao partir do registro singular das imagens de Abraão, concebe uma revisão formal e discursiva não só da obra do fotógrafo e da figura do Capitão, como também, por extensão, acaba por rever a representação do cangaço e a paisagem-sertão a ela associada, discutindo-se enquanto gênero e linguagem e convidando-nos, sem pretensão de esgotamento, a pensar o lugar do cinema no agenciamento de memórias-imaginários.

## O Baile

*Baile* assim começa: em um plano-sequência em referência à *Marca da Maldade* (1958) de Orson Welles (CUNHA, 2016), um velho patriarca<sup>3</sup> agoniza seus momentos finais no leito de morte até que o *close-up* em sua face se transforma em um *travelling* pelo mundo a sua volta: mulheres de luto, rezadeiras, fotografias, quadros... o que soa sutil, quiçá, insinue muito mais... Estaria o filme, desde o começo, anunciando o fim de uma “tradição”? E se sim, qual seria? Kobs (2001), por exemplo, enxerga no filme uma releitura pós-moderna da memória do cangaço, quer dizer, uma abordagem centrada no questionamento do discurso sobre esse fenômeno histórico através da conjunção tradição e modernidade.

Mas antes de mais respostas, há ainda outro detalhe nessa primeira cena que nos chama atenção: a introdução do protagonista, Benjamin Abraão, aqui interpretado por Duda Mamberti. Apresentado bem ao lado da cama do coronel, o estrangeiro libanês mostra desde já alguma intimidade com aquele espaço, que é ao mesmo tempo lugar de poder e de decadência. Mais tarde, é justamente a partir dessa proximidade que vamos ver se movimentar toda a engrenagem responsável pela façanha da infiltração do fotógrafo entre aqueles de Lampião.

Esse, por sua vez, interpretado por Luiz Carlos Vasconcelos, é apresentado em meio a uma sequência frenética de troca de tiros, mais do mesmo, há muito sangue a ser derramado ainda, ou melhor, de novo... não fosse algo ligeiro de novidade: o verde do

---

<sup>3</sup> O patriarca em questão é, na verdade, o Padre Cícero, interpretado aqui pelo saudoso Jofre Soares.

---

mato, a fartura da caatinga, reiterada logo em seguida por um *travelling* aéreo sobre um caudaloso rio, a perder-se de vista. Mas como assim? Cadê o sertão da terra esturricada onde habita Lampião? Sem respostas, mais uma vez, fiquemos então com a breve intuição de que o filme quer mesmo é discutir-se, enquanto gênero, enquanto mídia, enquanto memória.

Assim sendo, parece que estamos diante de um certo exercício de metalinguagem: a imagem aqui é negociada, a cada instante, barganham-se não só os equipamentos fotográficos, mas os seus usos, os seus perigos, os seus deveres, como novamente, observa Kobs (2010). Lampião, quando abordado pelo mascate em sua inusitada proposta de fazê-lo filme, por exemplo, só se permite apreender em película em troca da “fama”, no Brasil e no “estrangeiro”, que aquilo lhe renderia. Aqui, os instrumentos de imagem são, inevitavelmente, instrumentos de poder.

Aqui, os instrumentos de imagem são evidenciados, sempre que possível, numa escolha estilística que parece anteceder, certa maneira, a tendência mais tarde recorrente no cinema contemporâneo, em especial, do documentário que o fez dispositivo (LINS, MESQUITA, 2008), de visibilizar o processo de concepção e condução da imagem, que se afastado de uma lógica clássica, por assim dizer, deixa de ser algo “dado” para se mostrar, cada vez mais, em constante construção e negociação (FRANÇA, 2008).

Outro exemplo desse exercício de si mesmo é quando vemos a fotografia, ou melhor, o ato de fotografar, de uma típica família abastada, através da própria câmera fotográfica: invertida, de cabeça para baixo. Seria isso um convite a “inverter” a perspectiva?<sup>4</sup> Escolhas estéticas semelhantes a essa se fazem presente em vários momentos ao longo do longa, em seus “enquadramentos extremos” (CUNHA, 2016, p. 13) quando assistimos a uma câmera curiosa, mas certa, que se volta para suas personagens através de ângulos ímpares, como por detrás de um ventilador ou do teto para baixo, *plongées* e *contra-plongées*, inclusive, são utilizados com frequência, evidenciando-se, assim, uma busca constante pela “estilização nos movimentos de câmera” (BENTES, 2007, p. 246).

---

<sup>4</sup> Sobre uma certa necessidade de revisão estética, admite Paulo Caldas: “Também do ponto de vista formal procuramos a diferença. A escolha de certos movimentos de câmera, de determinadas lentes, de alguns ângulos, tudo isso também permitiu ao *Baile* se desmarcar do que tinham sido as propostas narrativas e de linguagem comuns ao filmes cangaço, mesmo sabendo que já tinham sido realizados grandes filmes brasileiros sobre cangaceiros” (CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Aventura do Baile Perfumado: vinte anos depois*. 1. Ed. Recife: CEPE, v. 1. 2016. p. 13).

---

No mais, há de se destacar que a câmera evoca velocidade, algum quê de eletricidade, numa direção vibrante que ao som do *manguebeat*, força motriz da narrativa,<sup>5</sup> cabe adendo, pinta uma caatinga-movimento, em puro verdejar (ALBUQUERQUE, 2016), algo que nos confronta pelo simples fato de negar aquela associação instantânea da paisagem-sertão com a imagem-seca, e claro, tudo o que nela se aglutina, como a miséria e a violência. Imagens essas que, de tantos filmes e tão repetidas, já estão enraizadas em nossa memória e nos levam a se questionar, ou, pelo menos, deveriam, sobre o enorme poder de agência do cinema no que diz respeito ao binômio memória-imaginário (KILBOURN, 2010).

Como nos lembra França (2008, p. 07), “muito distante de espelhar ou refletir tal evento, situação ou realidade, o cinema os fabrica e até mesmo os provoca, ou seja, cria eventos enquanto fatos filmados”. De fato, as relações, por vezes, tensões, entre representação e agenciamento, ou entre “reflexo” e realidade, são carregadas de nuances e bifurcações, sobretudo, quando conjugadas com mudanças sociais, por si só, “ambíguas e polêmicas” (CUNHA, 2006, p. 221). E é justamente nesse terreno movediço onde reside, certamente, um dos maiores potenciais do nosso filme, que, desde o lançamento, chamou atenção por refletir a modernização de um território há tanto dito retrógrado através, sobretudo, da agência da imagem. Mas por mais que se distancie da imagem-seca, *Baile* não abandona completamente a seara reiterada de signos sobre sertões, em especial, a violência,<sup>6</sup> o que se tratando de um filme dessa natureza soa compreensível. O filme sabe, no entanto, estender suas intenções muito além disso.

Não faltam cenas de perseguição, vingança, morte... tudo aquilo já consagrado na paisagem cangaço-sertão desde o raiar do século passado, como veremos melhor adiante, mas, a nosso ver, o filme se destaca da larga produção sobre o tema ao focar sua atenção bem mais na construção do que quis se dizer de Lampião e de seu modo de vida, do que em sua índole e suas atitudes violentas.

---

<sup>5</sup> Longe de ser um elemento subordinado à imagem ou, como na maior parte das produções cinematográficas, composta após a edição do filme, no *Baile Perfumado*, é a partir da música que os planos se realizam plenamente. A preocupação com a música já estava um ano antes das filmagens, simultaneamente à escritura do roteiro. Esteve, portanto, desde a concepção da ideia inicial do roteiro e se estendeu até as filmagens, a montagem e a finalização (CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Aventura do Baile Perfumado: vinte anos depois*. 1. Ed. Recife: CEPE, v. 1. 2016. p. 14).

<sup>6</sup> Um exemplo pode ser encontrado na canção-tema do filme: Quando degolaram minha cabeça, passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo, e não sabia o que fazer, morrer, viver, morrer, viver!

---

Destaca-se, no mais, ao alertar para o papel do próprio Virgulino nessa tecitura, decisão acertada uma vez que, como dito anteriormente, essa foi uma personagem histórica que se destacou, dentre tantos outros aspectos, pelo apelo imagético produzido junto ao imaginário coletivo, algo que se deu de forma consciente, e mesmo, estratégica, como discutiremos melhor a seguir.

## O Capitão

As facetas de um Lampião autoconsciente, midiático e moderno foram sabidamente exploradas por *Baile* que escolheu compor um personagem “informado, fascinado pela modernidade, que gosta de perfume francês e vai ao cinema” (CUNHA, 2016, p. 13). Foi esse Virgulino que soube reconhecer na imprensa, na fotografia e no cinema, importantes instrumentos de promoção de terror, já que através deles sua fama conseguia anteceder-lo, preparando o terreno para os ataques do bando. Algo que, cabendo, só aumentou com o tempo, à medida em que Lampião se mantinha longe do alcance da polícia, em um impressionante feito que durou cerca de duas décadas. O Capitão soube, então, ajudar a fundar uma imagem personalista (GRUNSPAN-JASMIN, 2006), de força e subversão, gerando um imenso incômodo junto às autoridades, das mais diversas esferas.

Não se deve, todavia, limitar tamanho apelo imagético apenas à intuição e ao tato de Lampião, pelo contrário, há de se atentar a uma série de atores e fatores intrínsecos a essa imensa empreitada midiática, sobretudo, no que diz respeito à construção imagético-discursiva do sertão nordestino que, como sabemos, esteve por muito tempo atrelada, quase que umbilicalmente, à figura do líder. De acordo com Albuquerque (2001), muito das notícias-imagens sobre sertões que chegavam às capitais e demais regiões do país àquela época só o fizeram no rastro do cangaço, o que gerou, desde então, uma relação um tanto incontornável entre eles.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> As narrativas sobre o cangaço são um dos raros momentos em que o Norte (Nordeste) tem espaço na imprensa do Sul, assim como quando ocorria repressão a movimentos messiânicos, secas ou lutas fratricidas entre parentelas. Estas narrativas servem para marcar a própria diferença em relação ao “Sul” e veicular um discurso “civilizatório”, “moralizante”, racionalista, em que se remetem às questões do social para o reino da natureza ou da moral. O “Norte” é o exemplo do que o Sul não deveria ser. É o modelo contra o qual se elabora a “imagem civilizada do sul” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 4. Ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001. p. 75).

---

Assim sendo, apesar das disputas que tangem às origens, causas e personagens do cangaço, costumamos instalá-lo instantaneamente e sem nenhuma dificuldade no sertão nordestino. Isso porque Lampião foi incrustado de tal forma na tecitura do que hoje naturalizamos como sendo esse espaço que se fez capaz de sintetizar suas mais proclamadas características, daí o discurso que coloca tal tipo específico de banditismo como uma consequência imediata da seca, no raciocínio fundante da “invenção do Nordeste” e da sua sinonímia com o sertão, valendo-se novamente de Albuquerque (2001).<sup>8</sup>

Nesse discurso, que busca analisar de maneira superficial e determinista a complexa interação entre os fenômenos da seca e do cangaço, este último aparece não só como conectado às épocas de estiagens, feitas típicas, como encontra nelas sua justificativa, como se fosse assim tão simples. Cangaceiros e as secas seriam, portanto, as duas faces da mesma moeda, ou, como ficaram conhecidos, os flagelos do sertão (CLEMENTE, 2016), terra essa supostamente “condenada” à violência e à fome devido às terríveis condições climáticas e a triste ausência institucional.

Por fim, ainda sob essa chave, Lampião nada mais seria que um injustiçado, uma vítima das circunstâncias, que em meio a tamanha miséria não teria alternativa se não o crime. E mais, enquanto mera engrenagem de um sistema injusto, a sua ação, apesar de violenta, acabaria de algum modo repercutindo em reparações sociais, aproximando-o, assim, do arquétipo de Robin Hood. Perspectiva essa que ganhou força, em especial, da década de 1950 em diante (CLEMENTE, 2016), época em que se evidencia, tanto na historiografia quanto na cinematografia sobre o tema, uma séria inclinação à romantização do cangaço.

Mas voltemos ao *Baile* que, por outro lado, parece mais interessado em se aproximar da figura do líder pelo que ela oferece de desmistificação do que de romantização, optando por centrar sua narrativa não no capitão, mas no fotógrafo que o registrou, optando por versar sobre as intenções e as negociações que forjaram sua imagem, e não na mística que a sustenta. Na verdade, *Baile* parece mesmo é interessado em embaralhar as diferenças entre um passado “mítico” e outro “real”, à medida que

---

<sup>8</sup> Para Albuquerque, a invenção do Nordeste, que sob a chave revisionista do autor apropriou-se do sertão para sua construção discursiva a ponto de torná-lo seu sinônimo, está estruturada em 04 eixos centrais: seca, messianismo, coronelismo e cangaço. Ver: Albuquerque (2001).

---

sugere que o “real pode ser mitologizado assim como o mítico pode engendrar efeitos de realidade” (FRANÇA, 2008, p. 03).

Na contramão de muitos filmes históricos, por mais ambíguo que possa ser esse “gênero”, *Baile* não demonstra interesse em se voltar para o passado enquanto algo monolítico, ou melhor, finalizado, pelo contrário, evidenciam-se aqui as fabulações intrínsecas ao mito e, por extensão, à memória que o sustenta. Nessa chave, podemos perceber aqui uma abordagem de memória calcada em uma dimensão mais teatral e fabulatória (FRANÇA, 2008), aberta a conflitos, e portanto, movediça.

Longe de negar a coisa mítica da história que conta, o filme apenas escolhe olhar para ela, tal qual a câmera inquieta de Lírio e Paulo (CUNHA, 2016), através de um ângulo menos recorrente: a biografia de Abraão. Ao centrar sua atenção na trajetória do fotógrafo que “capturou” o Capitão, o filme se utiliza conscientemente da possibilidade de discutir, ao mesmo tempo, a construção midiática da figura do cangaceiro e o papel do próprio Virgulino, em sua vaidade e inteligência, para essa tecitura. Ao se voltar para um cangaço que se encontra no raiar da cultura de massas e da reprodutibilidade técnica, o longa propõe uma análise do sertão enquanto iconografia (BENTES, 2007). E mais, ao desenhar sua paisagem no verde da chuva que captura o sertão, o filme se mostra sabidamente interessado não só em rever a memória imagética da seca que o antecede e que caracteriza o gênero, como em propor possibilidades outras.

Mas para melhor entender o que caracteriza o assim chamado “filme de cangaço”, convém recuar um pouco no tempo, mais precisamente, até as décadas de 1920 e 1930, que marcam as primeiras investidas cinematográficas no tema (VIEIRA, 2007). Na busca dessa raiz histórica, podemos perceber que é justamente sob efeito do apelo popular desencadeado pelos cangaceiros que o sertão nordestino foi introduzido no cinema nacional e evidenciamos, mais uma vez, o apreço midiático pela conjunção cangaço-sertão, calcado, sobretudo, na figura de Lampião. A obra mais importante dessa safra inicial é, de longe, aquela realizada, a altos custos, pelo mascate Benjamin Abraão, *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), que ostenta ainda hoje o impressionante feito de ser o único registro em movimento do cangaceiro e seu bando, ponto de partida para *Baile* e disparador de uma série de questões sobre memória, logo, merece ser melhor apreciada.

---

## O Fotógrafo

Resultado de uma empreitada corajosa, a obra de Benjamin configura não só um documento inigualável para a história nacional como um excelente exemplo do que pode levar o cinema da mera reprodutibilidade técnica à salvaguarda da memória (GUIMARÃES, 1997). Conforme Vieira (2017), o encontro entre o mascate e o capitão no Raso da Catarina, do qual resultou o registro, só foi possível graças a uma carta de “recomendação” que o fotógrafo levava em nome do Padre Cícero, além, é claro, de uma série de alianças e facilitações com coronéis e “coiteiros”. Não se sabe ao certo se a carta foi de fato escrita pelo beato uma vez que o encontro se deu em 1936, dois anos após a morte de Cícero Romão, sabemos, no entanto, que foi essencial para a infiltração no bando, algo admirável, afinal, deu-se em um momento no qual Lampião e os seus eram temidos e procurados no país inteiro: “Como é que você chegou aqui com vida, cabra velho?” (VIEIRA, 2007, p. 39) teria perguntado Virgulino, admirado.

A admiração pela coragem do mascate deu lugar, logo em seguida, a curiosidade pelo seu equipamento fotográfico, de origem alemã, fornecido por Ademar Bezerra de Albuquerque, da *Aba Film*, de Fortaleza. Achando-se tratar de “alguma arma de guerra”, Lampião só se deixou focar pela objetiva depois de colocar o próprio fotógrafo em frente à câmera, para comprovar assim o seu “verdadeiro funcionamento” (VIEIRA, 2007, p. 39). Esse incidente está em *Baile*, quando o Capitão faz questão de testar o equipamento e diante dos esclarecimentos do fotógrafo teima em explicar: “por enquanto eu é que dou as ordens por aqui, chegue pra lá”.

Uma vez superado o medo, teve início, então, uma prolífica relação entre o cinegrafista e o bando. O libanês conseguiu registrar enfim, de forma inédita, diversos aspectos do viver no cangaço, desde momentos mais corriqueiros, como conversas, rezas, danças, etc., até momentos visivelmente ensaiados, como aqueles em que o bando atira contra a câmera ou finge combater entre si, mais uma vez, como aparece em *Baile*, que parece conhecer o potencial metalinguístico desses registros e, na esteira de muitos filmes contemporâneos interessados em tensionar os limites entre ficção e realidade (LINS, MESQUITA, 2008; FRANÇA, 2008), lança mão dos rolos do libanês para tecer um “metadiscorso instigante no qual o que é típico do gênero documental se manifesta nas sequências ficcionais” (CUNHA, 2016, p. 14).

---

Mas voltemos à obra de Abraão. Fosse pelo seu conteúdo, fosse pelo seu ineditismo, não é de se estranhar a hostil recepção que se seguiu à divulgação do material filmado, ainda que não finalizado o filme, como desejou o seu autor. As imagens registradas por Benjamin foram lidas não só como propaganda do banditismo, mas também, como prova da ineficiência do poder público uma vez que, apesar do robusto aparato e do longo tempo, que já se estendia por quase duas décadas, não fora capaz de alcançar Lampião, como o fez um simples mascate.

Os rolos só chegariam ao grande público tempos depois, já nos anos 50, quando o acervo do Departamento de Imprensa e Propaganda foi então incorporado pela Fundação Getúlio Vargas. Mesclando documentário e ficção, ou melhor, o genuíno do cotidiano com alguma encenação, elemento mais tarde potencializado por *Baile*, que, inclusive, chegou a confundir críticos à época de lançamento sobre o que era “encenado” e o que era “histórico”,<sup>9</sup> Abraão legou um documento que, apesar das limitações técnicas, ainda hoje impressiona pela audácia, legou, no mais, um registro que serviu de base a inúmeros fins, de estudos antropológicos à ficções *hollywoodianas*, o que nos leva, a outro marco importante para a memória do cangaço: à década de 1950.

## O Sertão

Na mesma época em que as imagens de Benjamim puderam enfim alcançar o público, chegava aos cinemas o primeiro grande sucesso comercial calcado no cangaço, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que ficou famoso pela sua aproximação romântica, para não dizer artificial, do tema, maquiando, exotizando e, até mesmo, desumanizando o universo sobre o qual se debruçava: o sertão (GUEDES, 2022). Apesar de não haver uma relação direta entre as duas obras, podemos inferir que o correr do tempo permitiu certo distanciamento do fenômeno de banditismo que, ainda que vivo na memória coletiva, poderia agora ser alocado a um lugar menos nocivo à imagem pública: o passado. Como bem observa Tolentino (2001).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A ideia de uma nova encenação das imagens originais confundiu a jornalista Deborah Young, da revista americana *Variety*, que afirmou “The fake historical footage in grainy B&W archive is so convincing it could pass for real thing” (CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Aventura do Baile Perfumado: vinte anos depois*. 1. Ed. Recife: CEPE, v. 1. 2016. p. 14).

<sup>10</sup> O cinema brasileiro precisou ganhar em tecnologia, industrializar-se e imitar bem o seu correlato estrangeiro (norte-americano) para impor a temática rural para o grande público. E, tal como aquele, afirmou-lo como passado, sem vigência, como tradição. Uma forma de abordagem que afirma um rural que não é, para poder, da melhor

---

O filme de Barreto, faz questão de esclarecer, com um letreiro em tela antes do plano de abertura, que a narrativa a seguir se passa “em uma época imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”, alocando-se com isso em um passado “já superado”, sem riscos, ou, melhor, reencenando “a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do passado perfeito, um passado que já teria terminado, e por isso, estaria realizado e completo” (FRANÇA, 2008, p. 06). Logo em seguida, assistimos a um bando de cangaceiros montados a cavalo e perfeitamente enfileirados desfilaram ao som da canção popular atribuída à Lampião, *Muié Rendeira*, no que poderia ser a cena inicial de qualquer faroeste americano, principalmente, levando-se em conta o seu tom glorioso, que recorta as silhuetas dos cangaceiros contra o céu amplo, em plano aberto, em uma espécie de reverência, de desejo de “mitificação”.

Ao se voltar para o sertão através de uma estética e de uma narrativa fortemente influenciadas por *Hollywood*, mais precisamente, do *western*, que tem como aspecto fundante exatamente a reencenação do violento processo de expansão norte-americana da costa leste para a oeste do século XIX, onde se originou o mote central do gênero, barbárie *versus* civilidade (MATTOS, 2004), o filme de Barreto fundou no cinema nacional um sertão estereotipado “onde cavaleiros românticos, às vezes bandidos às vezes heróis, mas geralmente bestializados, bandeiam por terras miseráveis repletas de aventuras e de mazelas” (GUEDES, 2022, p. 339), o que repercutiu de maneira tão lucrativa que deu origem a um novo fazer cinematográfico: o *nordestern*, subgênero abrasileirado do *western* norte-americano.<sup>11</sup>

Ora saudado por filmes que deram continuidade à fórmula aqui concebida, ora criticado por cineastas-autores que se diziam interessados em produções mais brasileiras e menos importadas, como aqueles do Cinema Novo, o “filme de cangaço” fez-se estilo. E o que define enquanto tal? Não raro essas produções costumam se valer do apelo midiático impulsionado por Virgulino e se voltar para o sertão, adivinhem só, através daquelas velhas lentes do arcaico, do exótico, do violento, do incivilizado... tendência

---

maneira possível, diferenciá-lo daquele que fala, e daquele que a ele assiste (TOLENTINO, Célia Aparecida. O Rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP, 2001. p. 12).

<sup>11</sup> A recorrência do tema (cangaço) inspirado nos filmes de *Hollywood* faz surgir no Brasil o *nordestern*, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do *western* norte-americano. Além da influência do *western*, o cinema de cangaço bebeu da fonte popular dos cordéis, desde os primórdios com autores como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde que trazem à tona os casos que rondam a cultura popular, temas que vão desde os desafios e pejejas até cangaceiros tornados santos e heróis (VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. Letras De Hoje, Porto Alegre, v. 53, n. 4, out./dez. 2018. p. 518).

---

estética-narrativa que, certa maneira, marca boa parte da produção dentro do tema e que mesmo na época de lançamento de *Baile* ainda não havia sido superada, como observa Prysthon em análise de dois outros filmes lançados na mesma década, um deles, *remake* da obra de Barreto, “se *Corisco e Dadá* e *O cangaço* não alteram muito essa imagem (...) *O Baile perfumado* enfoca o grupo de Lampião (...) sob uma ótica inusitada: a da chegada da modernidade e do cosmopolitismo ao sertão” (PRYSTHON, 2022, p. 49) .

Diante disso, podemos afirmar que *Baile* se mostra mais interessado em se voltar para a paisagem cangaço-sertão, há tanto saturada, através da problematização do que da manutenção. Atentando para as lacunas das representações e afastando-se de uma noção de passado “perfeito” e “acabado”, o filme nos convida “a conjugar a memória histórica de uma outra maneira, no futuro do pretérito” (LISSOVSKY, 2008, p. 26). Convida-nos, pois, a se interrogar o que está “por trás” e o que é intrínseco à construção midiática dos mitos.

Assim sendo, afirmamos, ainda, que a biografia do fotógrafo serve para explicitar o jogo de negociações e formulações a partir do qual a mídia escolheu contar o cangaço. A figura do capitão serve para estudar o envolvimento de Virgulino na promoção da própria imagem. A paisagem verde serve, por fim, para problematizar a escolha sempre seca do dizer ser o sertão, e sua gente.

## **Conclusão**

Movimento de banditismo complexo, em seus diversos atores e fatores, se há algo que podemos destacar sobre o cangaço é que ele repercute como poucos, em sua imagética singular, no nosso imaginário. Entender um tanto do processo de construção dessa imagem-memória foi o ponto de partida deste trabalho. Para isso, tomamos como objeto *Baile Perfumado* (1996), onde a memória aparece, a nosso ver, como mote e como norte. A partir do longa de Paulo Caldas e Lírío Ferreira pudemos nos aproximar da emblemática figura de Lampião, em seu apreço e trato com a mídia, que lhe possibilitou, como confirma a historiografia (CLEMENTE, 2016; GRUNSPAN-JASMIN, 2006), um exemplo único de autopromoção. Mas por maior que tenha sido o tato do Capitão, *Baile* nos leva a atentar, ainda, para todo o enorme aparato midiático, em suas próprias intenções e formulações, que fez dele um mito.

---

Além de compreender como a mídia modelou o imaginário do cangaço, logo se mostrou igualmente imperativa a necessidade de entender como essa mesma mídia atuou na forja discursiva do sertão do Nordeste, como buscamos evidenciar, fenômenos de origens e projetos semelhantes (ALBUQUERQUE, 2001). Dessa vez, com foco na experiência de Benjamin Abraão, pudemos perceber um pioneirismo no registro de tipos mais tarde tratados à exaustão por uma indústria sedenta, mas nem sempre ética, que costuma olhar para o cangaceiro pelo que ele parece possuir de mais apelativo (GUEDES, 2022). O que nos leva ao frescor de *Baile* que, sintetizando todas essas linhas investigativas, propõe, ao mesmo tempo, um olhar sobre a mística do Capitão, o agenciamento da mídia e, além disso, uma revisão da estereotipia (BENTES, 2007; CUNHA, 2016) que marca o “filme de cangaço”. O metafilme que é *Baile* nos chama atenção, então, pela proposta de uma nova paisagem (verde) para uma imagem há tanto “seca”. O metasertão que é *Baile* merece atenção, enfim, pelo bem-vindo exercício de revisão.

### Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. Ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. Vede Sertão, Verdes Sertões: Cinema, Fotografia e Literatura na Construção de Outras Paisagens Nordestinas. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 13 n. 1. jan./jun. 2016. p. 01-27.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007. p. 242-255

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. **O cangaço: poder e cultura política no tempo de Lampião**. 1. Ed. Recife: Editora da Fundação Joaquim Nabuco, 2016.

CRUZ, Nina Velasco e. Audiovisual e Memória: refletindo sobre algumas imagens-tempo contemporâneas. In: CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo (Orgs.). **Cinema e Memória**. 1 Ed. Recife: UFPE, 2013. p. 104-116.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A Aventura do Baile Perfumado**: vinte anos depois. 1. Ed. Recife: CEPE, 2016.

\_\_\_\_\_. A representação visual da memória: imagens e melancolia na cidade periférica. In: PRYSTHON, Angela (Org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. 1 Ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. p. 219-234.

FRANÇA, Andréa. O Cinema entre a memória e o documental. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, jul./dez. 2008. p. 01-14.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**: vidas e mortes de um cangaceiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GUEDES, Heverton da Silva. Sertão Hollywoodiano, Cinema Paulista. **Faces da História**, Assis (SP), v. 9, n. 2, 20 dez. 2022. p. 331-341.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória** (entre o legível e o visível). Belo Horizonte, Curso de Pós-Graduação de Estudos Literários/Editora da UFMG, 1997.

KILBOURN, Russell. **Cinema, memory, modernity**: the representation of memory from the art film to transnational cinema. New York: Routledge, 2010.

KOBS, Verônica Daniel. Baile perfumado revisita Lampião: realidade, ficção e revisão de um mito construído pela História. **Todas as Musas**, São Paulo, v. 2, n. 1, jul./dez. 2010. p. 150-164.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In: BARRENECHEA, M. A. (Org.). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **Publique-se a lenda**: a história do western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PRYSTHON, Angela. **Retratos das margens**: do terceiro cinema ao cinema periférico. Campinas: Pontes Editores, 2022.

TOLENTINO, Célia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras De Hoje**, Porto Alegre, v. 53, n. 4, out./dez. 2018. p. 517-525.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

---

## **Carro rei: em corpo e território<sup>1</sup>**

Heverton da Silva GUEDES<sup>2</sup>

Maria Lúcia Duarte de OLIVEIRA<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### **RESUMO**

A seguinte pesquisa investiga o filme *Carro Rei* (2022), de Renata Pinheiro, a partir da conjunção de dois conceitos centrais: corpo e território. Primeiro, discutimos o que faz de um espaço território, pensando política e imaginário, segundo, destacamos como essa relação, de disputa e tensionamento, ancora a construção de corpo no filme. Assim, defendemos, de antemão, que o encontro entre esses dois, corpo e território, está mais para um confronto, mal resolvido, mas, decerto atraente.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema contemporâneo; corpo; território; Carro Rei.

### **INTRODUÇÃO**

Na esteira de autores que vêm destacando a importância crescente da espacialidade (Prythton, 2023), e da corporeidade (Vieira Jr., 2021) para os estudos de cinema brasileiro contemporâneo, esta pesquisa pretende pensar certa relação entre esses dois movimentos, distintos, mas, de forma alguma, antagônicos. Para isso, observamos como objeto o longa de ficção distópica, passado no agreste pernambucano, *Carro Rei* (2022), de Renata Pinheiro, por meio do qual testarmos essa nossa intuição de que a recente disseminação do cinema futurista brasileiro em espaços, até então, inusitados tende a significar um diferencial para o imaginário de corpo e território.

E são bem esses os nossos conceitos centrais: corpo e território. Por mais que a conjunção dos dois seja, além de intuitiva, basilar para esta pesquisa, optamos, pois nos parece mais didático, abordar esses dois eixos em duas seções separadas, são elas que compõem o nosso texto, além deste tópico introdutório e um último conclusivo.

Na primeira delas, apresentamos termos que costumeiramente norteiam a espacialidade no cinema, pensando principalmente, como não poderia deixar de ser, uma noção territorial, afinal, interessa saber: como, e por que, o cinema territorializa a imagem? Quais são seus métodos e, sobretudo, quais são seus sentidos?

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação do PPGCOM-UFPE, e-mail: [heverton.sguedes@ufpe.br](mailto:heverton.sguedes@ufpe.br).

<sup>3</sup> Mestranda em Comunicação do PPGCOM-UFPE, e-mail: [marialucia.oliveira@ufpe.br](mailto:marialucia.oliveira@ufpe.br).

---

É nesse intuito que recorreremos à interlocução com autores como Zan (2022) e França (2003) que vêm falar de um território cinematográfico permeado por tensionamentos, políticos e de imaginário, como esse que encontramos em *Carro*: aqui, uma Caruaru arcaica e contemporânea atua, enquanto paisagem autônoma (Lefebvre, 2006), para uma narrativa de disputa que, seja pela terra, seja pela tecnologia, acaba testando as imagens imaginadas que temos em nós, tanto da *sci-fi*, como do nosso país. É aí que assentamos o nosso motivo de interesse, e de frustração, com o filme: na proposta de pensar espaços conhecidos sob perspectivas inusitadas.

Já na segunda parte, por sua vez, interessa pensar como esse tensionamento, central ao território, repercute na carne aberta dos corpos-personagens de *Carro*: como corporificar o território, ou melhor, como propor um corpo significado pelo conflito, estético e político, tal qual uma instância territorial? Eis a questão que nos orienta. A fim de respostas, recorreremos, desta vez, à nomes como Haraway (1985) e Berardi (2019) que lançam luz sobre certo corpo disputado, entre o orgânico e o tecnológico, em simbiose socialmente radical e biologicamente visceral, como aquele a que assistimos, com certo estranhamento, em *Carro*: entre o erótico e o grotesco Dery (1999), o corpo, feito território, também está em conflito(s). E com isto, vamos a eles.

## **TERRITORIALIZAR A IMAGEM**

O cinema brasileiro contemporâneo parece cada dia mais interessado em reivindicar a atenção do olhar ao espaço diegético. Dos caóticos centros urbanos, sempre e ainda lá, aos rincões mais interioranos, cada vez menos afastados, esse cinema vem mobilizando o espaço em cena menos como um cenário, onde se desenrola a história, e mais como uma paisagem, autônoma e ativa (Lefebvre, 2006), que contribui para o desenrolar da narrativa. Falo, exemplificando, dos filmes de Adirley Queirós, como *A cidade é uma só?* (2013), *Branco Sai, Preto Fica* (2015) e *Era uma Vez Brasília* (2017), onde a capital federal aparece como um constante ponto de partida, e de retorno, para uma série de tensões que encontram no projeto moderno, de cidade “do futuro”, um objeto claro da desigualdade e da marginalização socioeconômicas. Falo, também, de Kleber Mendonça Filho, onde a capital pernambucana, em suas grades e telas, permanece ainda rente às casas grandes e senzalas, impregnada por um passado que não passa, nem se afasta, como em *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016).

---

Por isso, nosso argumento: a espacialidade demonstra uma centralidade crescente no cinema contemporâneo brasileiro (Prysthon, 2023), não se tratando, importante destacar, de uma espacialidade por si só, isto é, dada, esvaziada, naturalizada, isenta de tensões e conflitos, pelo contrário: o espaço importa porque é quase sempre um espaço de disputa. Tudo isso, para apresentar nosso objeto: *Carro Rei* (2022), de Renata Pinheiro, filme que nos trouxe até aqui justamente por se passar em um lugar conhecido, mas, sob um olhar inusitado, que é, e vocês devem concordar, uma Caruaru futurista... Sim, *Carro* acompanha a trajetória de Uno, interpretado por Luciano Pedro Júnior, que desde pequeno possui, aparentemente, a habilidade de se comunicar com carros, o que logo se revela de certa valia quando as autoridades da, até então, pacata cidade decidem proibir a circulação de veículos mais antigos e o menino, agora crescido, decide insuflar o levante conduzido por, adivinhem só, um automóvel, que fala, que pensa e que manipula: o Carro Rei.

Todavia, para uma melhor apreciação desse nosso objeto parece conveniente, antes, amarrar e separar alguns conceitos importantes. Como este primeiro tópico pretende uma leitura do filme à luz de sua espacialidade, é interessante pontuar quais são os termos que compõem a espacialidade do cinema e quais são suas especificidades, uma vez que eles costumam ser confundidos e sobrepostos: o primeiro deles é justamente o mais imediato, “espaço”, conceito amplo e polissêmico que pode ser usado para se referir desde dimensões astronômicas até aquelas atômicas; para especificar porções do espaço, precisamos recorrer a um segundo termo, “lugar”, que vem falar, por sua vez, daquela parcela delimitada, do todo espacial, na qual os seres humanos agem cotidianamente, como uma escola, ou, um hospital; já se quisermos desenhar uma dimensão ainda mais particular, podemos recorrer a um terceiro termo, “território”, que tem a ver, por fim, com uma relação mediada ou estabelecida por fatores políticos, ou, mais precisamente, geopolíticos, por isso, pensar território implica em pensar conflito(s) (Zan, 2022).<sup>4</sup>

Sem dúvida, destacando-se a disputa, a categoria que emerge com maior força, pensando espacialidade, é a de território, tanto em *Carro*, como, de uma maneira mais geral, no cinema contemporâneo feito no Brasil (Zan, 2022). Quando buscamos situar a

---

<sup>4</sup> Tanto as três categorias espaciais como suas definições, em linhas gerais, são tributárias do texto de Zan (2022), no qual o autor se propõe, de maneira didática e objetiva, a conceituar essas noções que colocamos aqui.

importância da espacialidade para esse cinema falando de filmes que constroem seus “lugares” a partir de cidades conhecidas nacionalmente, por suas tensões socioeconômicas e, claro, suas implicações geopolíticas, é porque encontramos nisso algo que nos soa como um esforço para territorializar a imagem em tela, isto é: alertar para a dimensão política e conflituosa que constitui a nossa relação com a terra, partindo de um já consolidado e corrente imaginário. Em outras palavras: podemos ler filmes, como os de Queirós e Mendonça, através do conflito porque, além de outros fatores que não cabe revisar no âmbito deste texto, eles se situam em lugares reconhecidos por isso, o que não limita as realizações de nenhum dos dois, como se fosse algum caminho mais fácil, pelo contrário: a nosso ver, essa escolha amplia, através do diálogo, as relações entre imagem e imaginário, mediadas, mais uma vez, por um território.

Antes de adentrar com maior ênfase na espacialidade de *Carro*, convém, ainda, tecer um breve esclarecimento, agora, sobre as distinções entre um território geográfico e um outro cinematográfico. Para isso, não conseguimos pensar em nenhum autor com melhor possibilidade de interlocução do que Andrea França, que tem trabalhado questões indispensáveis a esse respeito. Para ela, a terra quando “pensada e experimentada em imagem e som” (França, 2003, p. 08) demonstra possibilidades poderosas: de criar territórios, em seus próprios meios e formas, sentidos e intenções, sem carecer de ser, necessariamente, um “reflexo” de dada “realidade” (ainda que esses dois, o cinema e o real, alimentem-se constantemente). Por isso a leitura de Andrea nos interessa: porque investiga um cinema autônomo, mais preocupado com agência do que com representação, mais próximo do imaginário do que do geográfico: cinema que inventa e sustenta sua própria territorialidade, de terra em imagem, em movimento e tensionamento, a procura d'algum “mundo possível, com todas as diferenciações que ele possibilita” (França, 2003, p. 08). Assim, pensar o território no cinema é, sobretudo, um exercício de imaginário. Aí sim, podemos adentrar em *Carro*.

Sim, mas por quê? Porque embora haja muitas outras possibilidades de se aproximar deste filme, foi bem a dimensão do imaginário que nos chamou a atenção e nos trouxe até ele, logo, essa nos parece uma boa porta de entrada. Acontece que, como dito anteriormente, *Carro* se vende como uma ficção científica ambientada em uma Caruaru futurista, algo que, logo de cara, desperta certo interesse, por se tratar, e isto é

---

nossa opinião, de um deslocamento de um gênero afamado para um espaço inusitado. Por isso importa pensar em imaginário: porque tanto o mote como o centro do filme, o que veremos adiante, partem de um apelo que se faz ao conjunto de imagens, imaginadas e consagradas, que trazemos de antemão, no sentido de confrontá-las, com o que parecer ser uma provocação simples, mas que pode, todavia, ser amplamente estendida (e é isto o que promovemos aqui): trata-se de certo choque entre um gênero intimamente conectado com signos de futuro e um lugar geralmente significado pelo contrário: pela tradição, pelo arcaico<sup>5</sup> e, em última instância, pelo passado.

Um exemplo de encontro, em tom contrastado, entre tradição e futuro é quando Zé Macaco, o mecânico excêntrico, interpretado por Matheus Nachtergaele, discute, de forma articulada, sobre a simbiose tecnológica entre homem e máquina, tema caro à ficção científica (Haraway, 1985), para, logo em seguida, dançar ao som de um forró característico,<sup>6</sup> que remete a um tempo passado, das cantoras de rádio, que nos fala de uma Caruaru do “sertão”, de uma “princesinha do norte”.<sup>7</sup> Tamanho é o arrebatamento deste trecho que nos faz pensar, ademais, em uma audiotopia (Lopes, 2010): quando a trilha “leva-nos a ouvir as imagens e a ver o som” (Lopes, 2010, p. 104), quando a música em cena, por sua força subjetiva, nos arremessa para uma espacialidade específica, como que trazendo à tona, com toda a profusão de sentidos que a memória sonora permite, aqueles lugares que temos íntimos em nós.

Outro elemento, que atende bem ao nosso argumento, pode ser encontrado, certamente não por coincidência, já na primeira cena: assistimos, no primeiro plano, a um mato verde, do qual vemos emergir uma boiada; os bois olham, serenos e atentos, para o que, com os cortes seguintes, descobrimos ser veículos sucateados, pelo abandono; os animais seguem, conduzidos por vaqueiros, vestidos de chapéu de couro e gibão, até se depararem, agora no meio de uma rua, com um pequeno aglomerado de carros; os carros não conseguem sair dali e ali mesmo, no interior de um deles, em meio a confusão do encontro entre bichos e máquinas, vemos nascer uma criança, Uno, o nosso protagonista.

---

<sup>5</sup> Quando dizemos “arcaico”, queremos dizer não só algo remoto, mas também originário, isto é, “próximo da origem”, como propõe Agamben (2012, p. 69) autor no qual ancoramos essa nossa acepção.

<sup>6</sup> A música em questão é *Caruaru*, cantada por Dalva de Oliveira e gravada em 1958.

<sup>7</sup> Até a década de 1930, pelo menos, era de uso comum se referir ao que hoje entendemos como Nordeste “apenas” como Norte.

---

Essa cena soa importante, primeiro, porque evidencia uma forma possível de caracterização do espaço em *Carro*, como algo próximo de uma heterotopia (Foucault, 2013): um amontoado de lugares contrastantes, de temporalidades estranhas (Prysthon, 2015), aparentemente incompatíveis, no mesmo tempo-espaço, aqui, relacionados aos componentes rurais e urbanos, mais tarde, sobrepostos com frequência;<sup>8</sup> segundo, porque anuncia aquele que é o conflito central da trama: uma oposição, binária e, até mesmo, superficial, entre natureza e tecnologia, que se encontram, melhor, se confrontam, com a mesma constância.

Para melhor desenvolver nosso ponto convém avançar um pouco mais na trama. À medida que a história se desenrola, vamos vendo uma narrativa seriamente interessada em tensionar o natural e o tecnológico como polos, reiteradamente, opostos: após a proibição da circulação dos veículos mais antigos pelas autoridades caruaruenses e a eclosão do levante, liderado pelo carro rei, acompanhamos a atuação de duas forças antagônicas: de um lado, os “mocinhos”, Uno e seus amigos, do curso de agroecologia, indubitavelmente preocupados com a salvação de todos; e do outro, Carro Rei, que não demora em se mostrar um “vilão” inescrupuloso e manipulador, praticamente, como uma caricatura.

Por isso, entendemos que é no conflito onde podemos situar o centro do trama, porque ele perpassa do todo aos miúdos; por isso, também, defendemos o contraste como uma marca característica da espacialidade do filme, porque ela orienta a construção do mundo a que assistimos aqui, mundo que apreendemos como heterotópico; por isso, enfim, o motivo de nossa frustração, porque *Carro* propõe um desenho novo de imaginário mas produz um mundo binário, que longe de conseguir extrair da dualidade alguma realidade mais profunda, desemboca em mais uma história de bem *versus* mal.

Diante disso, é legítimo ler em *Carro* uma dimensão de território muito forte: de espaço em disputa, de imaginário em movimento. Antes de tudo, precisamos destacar que falamos de territórios que até então pouco se permitiram imaginar imagens de cidades, sendo ditos e vistos “vazios”, sempre mais próximos dos desertos e dos sertões do que das ruas das capitais... mas, aqui, essas cidades não só existem como

---

<sup>8</sup> Um exemplo é a cena em que carro rei sai em sua primeira viagem, Caruaru adentro, e surpreso, questiona as ruas tomadas por motos e carros: “oxe, essa avenida aqui era cheia de jumento!”.

incomodam, com sua estranheza, sua heterotopia. Mesmo assim, nesse novo mundo urbano, igualmente conectado e precarizado (Berardi, 2019), o tecnológico assume sempre uma ameaça: o passado não pode aceitar o futuro porque ele o maltrata. É aí, nessa forma maniqueísta e pouco aprofundada com que esse território é construído, que nos frustramos, sem nos furtar, no entanto, de acrescentar outra significativa camada à territorialidade do filme: o corpo. Eis o que propomos a seguir.

## **CORPORIFICAR O TERRITÓRIO**

O corpo, em *Carro*, é também espaço, e artifício, significativo de disputas políticas, por isso, passível de ser lido enquanto território (Zan, 2022; França, 2003). Embebido em uma estética grotesca, muitas das relações corpóreas da trama evocam discussões caras às narrativas modernas de ficção científica e chamam atenção para a corporeidade do cinema contemporâneo (Vieira Jr., 2021). Entre elas: a disciplina do corpo, a fusão de homem-máquina e a suplantação da natureza humana pela tecnologia.

Não por coincidência, a primeira obra considerada de ficção científica, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, é centrada nos limites das transformações do corpo humano. Ao dizer, por exemplo, que “os carros de luxo serão os doadores de órgãos”, para a nova frota de carros conscientes que acompanhamos com o decorrer da trama, *Zé Macaco* evoca o símbolo da criatura do cientista maluco formada de retalhos trazida novamente à vida, além dos limites da natureza. O corpo aqui, assim, apresenta-se como símbolo de antigas ansiedades e espaço de pulsões irracionais, desejo e violência.

No humanismo moderno, se quisermos, o humano representava a centralidade e a referência para todas as coisas: a figura humana era vista como racional, autônoma e autossuficiente. Para esse antropocentrismo, o homem moderno era formado por dois pólos dicotômicos: a mente e o corpo. A mente seria una, imutável e coesa. Dela, toda a lógica com a qual o indivíduo analisa, conceitua e entende o mundo e a sua realidade, assim como a sua essência singular. Já o corpo, por outro lado, é percebido como dispositivo, como ferramenta, através do qual a mente experimenta este mundo. Dos estudos de Descartes à Foucault, o corpo é visto como objeto e alvo de poder, um instrumento técnico, coisa que pode ser consertada, melhorada e, sobretudo, disciplinada:

---

As duas noções explicitadas por Foucault tratam do corpo em termos de utilidade e inteligibilidade, podendo ser adestrado e dócil para que funcione de maneira a permitir que suas operações sejam controladas. Na modernidade, parecia haver divisões bem definidas entre o sujeito e seu corpo (que se encontraria além da lógica e do racionalismo humano). Em especial, no século XVIII, houve um aumento no interesse do adestramento do corpo, que permanecia submetido a poderes limitantes e proibitivos. O corpo passou a ser objeto construído e as principais ferramentas de sua construção foram a coação e a disciplina a que era submetido (Siqueira, 2015, p. 56).

Na ficção científica, é através da tecnologia que podemos separar o corpo “disciplinado”, isto é: controlado, do corpo natural, para dizer: “primitivo”. Essa divisão parece clara em *Carro*, principalmente, na dicotomia das relações entre os personagens tidos como desajustados e os mais conformados. Josenildo, pai de Uno, advoga expulsar Zé Macaco do convívio familiar e isolá-lo no ferro velho da família devido à sua “estranheza”. Já Mercedes, dançarina de pole dance e ativista, vive com Zé Macaco, nesse mesmo ferro velho, onde pode ser livre para realizar suas performances, e onde, mais tarde na narrativa, vive um romance “tórrido”, com o Carro Rei.

Em cena, o corpo de tais personagens possui um caráter animalesco, tensionando pudores e convenções sociais: em sua interação sexual com o veículo, Mercedes parece um corpo entregue, por completo, à pulsão carnal; já Zé Macaco, ao contrário de Uno e seu pai Josenildo, aparece como um homem de “mente fraca”, pouco inteligente e que se mostra facilmente influenciado pelo carro autoconsciente. É possível pensar, portanto, em uma distinção entre o corpo do homem civilizado, útil e dócil, e o corpo do homem descontrolado, medonho e selvagem. Entretanto, é interessante perceber que a dinâmica dessa máxima é uma via de mão dupla, e nesse sentido, *Carro* nos ajuda. Outro exemplo, se necessário, está na cena em que Zé exibe um comportamento tabu, ao dançar pole dance no ferro velho com Mercedes, enquanto se vê isolado e indefeso do julgamento social.

Também chama atenção o papel que os automóveis desempenham em *Carro*. Nossa apreensão desse elemento está próxima da noção que Franco Berardi (2019) chama de “Máquina Externa”: uma alegoria do símbolo de progresso para o período moderno. É que aqui, a velocidade se apresenta, ou, pelo menos, assim nos parece, como valor estético, sustentando o imaginário do projeto futurista, onde o desenvolvimento tecnológico é sinônimo de desenvolvimento social, produtivo, econômico e militar:

---

O que significa máquina? Máquina é o que se concatena. Máquina é a concatenação de entidades (metais, líquidos, conceitos, formas) que funcionam de acordo com uma determinada finalidade. A máquina que o futurismo exalta é um objeto externo em relação ao corpo e à mente humana: a máquina visível no espaço urbano e no espaço da fábrica e da rua (Berardi, 2019, p. 14).

Para Renata Pinheiro, em entrevista à revista *Continente*, os automóveis se tornam extensão do corpo, fortificando e “virilizando” os personagens: são eles que ditam o ritmo da cidade e invadem o espaço dos humanos, usurpando seus direitos e alimentando uma visão masculina e dominadora do ambiente. A diretora critica, ainda, a simbologia do carro como indicador de ascensão social das classes mais baixas, tanto utilizada por governos ditos progressistas:

O próprio governo do PT, (...) tinha também a indústria automobilística como o motor do nosso desenvolvimento econômico. (...) Achei tão interessante o texto que Roterdã escreveu sobre o filme. Eles (os críticos) apontam que os carros são como os zumbis do capitalismo. E eu achei isso uma imagem tão absurda, porque quando a gente pensa que está se desenvolvendo, estamos presos em um modelo antigo. São zumbis, porque, no nosso caso, eles estão sendo manipulados por uma força maior, meio mortos, meio vivos. E o Brasil é muito isso, um zumbi do capitalismo, a gente é ultrapassado sem nem ter ainda chegado lá (Pinheiro, 2022).

A industrialização e/ou a tecnologização como princípio de progresso (e o progresso como signo de futuro) estão, nesse raciocínio, incrustados em *Carro*, abrindo diálogo com certa safra contemporânea de uma ficção científica cada vez mais, escancaradamente, política (Prysthon, 2015). Curioso perceber que, ao contrário do que dizem tantas sinopses do filme, não é o garoto Uno quem tem a habilidade de falar com carros, mas sim, Carro Rei, e mais, de forma inerente. Acontece que quando Zé Macaco forja uma ferramenta de tradução dos pensamentos do carro, todos, humanos e automóveis, conseguem compreender os seus planos.

A humanização dos carros, catalisa, assim, certo fetiche moderno da máquina criada “à imagem do homem, que nunca se cansa ou comete um erro”.<sup>9</sup> Acontece que a máquina, aquela pré-cibernética, representa a pureza e o idealismo no imaginário da ficção científica: é ela a volta contra certa unidade fundamental, anterior à “contaminação” da consciência e dos espíritos. Presas no determinismo tecnológico, essas máquinas externas, pré-cibernéticas, “não podiam realizar o sonho do homem,

---

<sup>9</sup> Frase de C. A. Rothwang, personagem fictício, cientista inventor do robô “Máquina-Humana”, do filme alemão *Metropolis* (1927), de Fritz Lang.

---

só podiam arrematá-lo, elas não eram o homem, um autor para si próprio, mas, apenas uma caricatura daquele sonho reprodutivo masculinista” (Haraway, 1985, p. 41 - 42).

Não coincidentemente, à medida que o Carro Rei aprimora sua consciência, mobilizando e manipulando outros humanos, além de Zé Macaco e Uno, ele também se alinha com a postura expansionista e bélica do projeto futurista, aquela do início do século XX. Em certo momento, ele faz referência explícita à Filippo Tomasi Marinetti, autor do *Manifesto Futurista* (1909), declarando uma das ideias mais discutidas e repercutidas do movimento, ele afirma: “quero glorificar a guerra, única higiene do mundo”.

Não à toa, o hino nacional brasileiro toca enquanto os soldados do Carro, zumbi-robôs sem rosto, dançam momentos antes da batalha final do longa. Neste momento, mais um sensível uso crítico do nacionalismo em nosso cinema (Almeida, 2022), em que se amplia, por tensão, o espaço simbólico, do regional para o nacional, demonstra-se, enfim, o alinhamento ideológico do carro-líder: de um tirano, como já adiantamos. De todo modo, isso nos leva, mais uma vez, à Berardi:

O futurismo é um movimento fortemente programático; suas intenções são claras, afirmativas, arrogantes. As escolhas estéticas são precisas, os projetos políticos são tão claros que podem ser bradados diante de multidões entusiastas dispostas a passar à ação. A figura retórica predominante no futurismo é, de fato, a hipérbole, uma forma exagerada de afirmação, de exaltação do significado. O signo hiper define o seu significado, elevando a voz, sobrecarregando a intenção comunicativa (Berardi, 2019, p. 59).

Assim, o discurso dúbio de justiça social e violência de *Carro* vai sendo embalado por frases como “Caruaru acima de todos”, ou, “sejam condutores da sua própria vida”. Acontece que o plano do veículo é, no fim das contas, a pureza maquina, alcançada através da multiplicação da sua consciência para outros veículos e da fusão tecnológica com os corpos humanos, mas, principalmente, através da guerra. Aí, a alegoria criada por Renata Pinheiro ostenta ares de “premonição sombria” (Prysthon, 2015), faz pensar o porvir, aquele que assusta pela incerteza (Berardi, 2019), faz olhar o passado recente (aquele de levante da extrema-direita...). Valendo-se, novamente, das palavras da própria diretora, ainda em entrevista à *Continente*:

Tem uma ironia, no caso do filme, porque a gente faz com que o espectador caia naquele sentimento que rolou lá por 2013, no levante pelo aumento da passagem, em que a gente pensou que era uma coisa social, e quando você vê,

---

a direita se apoderou daquilo ali e terminamos agora no domínio da extrema direita. Existe uma manipulação de *fake news*, aplicativos, redes sociais, e o carro termina se inserindo dentro desse mundo de tecnologia, que está em rede e pode manipular seu usuário. É uma coisa que está cada vez mais presente, num futuro muito próximo. E isso causa medo, porque se eleger presidente nesse contexto, essa manipulação pode mudar todo um panorama. O *Carro Rei* representa isso, uma inteligência a serviço próprio que movimenta uma massa maior, que no filme é uma espécie de seita (Pinheiro, 2022).

Pois bem, é à medida que essa “seita” se desenvolve na trama, e a mente do seu líder demonstra cada vez mais complexidade, que podemos observar o efeito oposto correndo nos participantes humanos. A interação com o Carro consciente provoca em Zé Macaco, em particular, a perda progressiva de sua capacidade de falar e de articular ideias autônomas, além de uma assustadora mudança de postura, que o faz andar quase como um símio, com gritos que beiram a animalidade. Já os demais participantes da seita, de maneira mais geral, sofrem progressiva homogeneização de seus corpos, sem rostos ou agência própria, esses se tornam soldados de um carro consciente que, agora, consegue falar através de seus corpos, permeáveis à tecnologia da “gasolina azul” e dos implantes.

Destarte, a máquina substitui o humano na linha evolutiva proposta pelo discurso moderno: Zé Macaco, o humano, torna-se primitivo perto da máquina pensante, Carro Rei. Por isso, falamos de uma estética grotesca, desde o começo: a fusão proposta na narrativa se alinha ao princípio estético do grotesco (Dery, 1999). Característico do romantismo do século XVIII, “manifestado no apreço vitoriano pelo esquisito e pelo deformado” (Dery, 1999, p.148), esse conceito passa por uma significativa atualização ao longo do século XX, sobretudo, com o avanço da cibernética pós-segunda Grande Guerra, no que Dery identifica como neogrotesco: uma combinação, nem sempre indolor, muito menos, agradável, de carne e metal, de homem e máquina; uma tentativa de se livrar do estorvo da carne, dos fluidos, do sangue e do suor; uma fusão, enfim, do dentro e do fora, da indistinção do que é externo e do que é interno.

Concluindo, *Carro* ostenta a potência da estética do grotesco em muitos momentos: Mercedes se sujando de terra antes de interagir sexualmente com carro rei, Zé Macaco cuspidando o líquido azul nos participantes da seita, a gaita que amordaça sua boca... são apenas alguns exemplos. E são essas performances, que beiram o animalesco, que dão tom a praticamente todo o filme, tom de horror:

---

“horror porque apresenta o encontro com o “outro” num misto de fascínio e rejeição, atração e medo” (Amaral, 2006, p. 69). E é aí, onde podemos situar o confronto entre máquina e homem, onde podemos pensar o encontro entre corpo e território.

## CONCLUSÃO

*Carro Rei* se apresenta, diante de tudo isso, como uma amontoado de dicotomias, nem sempre bem-resolvidas, não raro, frustrantes, tanto pela sua construção de território, quanto pela sua relação com o corpo. Seja em sua heterotopia espaço-temporal, seja em sua perspectiva animalesca do corpo e idealista da máquina, *Carro* opera como sismógrafo do imaginário de certo cinema brasileiro contemporâneo: aquele onde a espacialidade é exercício plástico de poder (Zan, 2022), aquele onde a ficção é tão científica quanto política.

Em entrevista à revista *Continente*, a diretora, Renata Pinheiro, afirma que seu filme não é “fechado em nenhum gênero” específico. Entretanto, é notável que o longa se utilize de convenções características do cinema *sci-fi*, sobretudo, como forma de alegoria política. Carregados de tensões, com a extrapolação e o deslocamento cognitivo, típicos do gênero (Haraway, 1985), corpo e espaço são convidados à ruptura da aparente normalidade, em suas “esperanças e ansiedades”:

Ficção Científica não é mais escrita para cientistas do que histórias de fantasmas são escritas para fantasmas. Muito frequentemente, o científico veste as roupas da fantasia. E fantasias são tão significativas quanto a ciência. Os fantasmas da tecnologia agora corporificam perfeitamente nossas esperanças e ansiedades (Aldiss, 1975, p. 01 *apud* Amaral, 2006, p. 70).

A partir da conjunção de corpo e território, é possível discutir o legado moderno do que, por um lado, se entende como pertencente ao passado, e, pelo outro, o que “se vende” como futurista, assim mesmo, aos olhos de *Carro*: dois lados opostos. É que esse mundo possível pelo cinema (França, 2003), uma Caruaru arcaica-futurista, revela, em tom agreste, um dilema entre imagens hegemônicas e disruptivas.

Aqui e assim, corpo e território se mostram heterocrônicos e descontínuos, escancarando características excêntricas. O espaço se corporifica ganhando contornos de território, com agência e urgência política. Já o corpo, se coisifica, entre o orgânico e o grotesco, quebrado, ou, “turbinado”, ele se contorce, até, quem sabe, aceitar este eterno futuro incerto (Berardi, 2019).

---

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2012.

ALMEIDA, Ana Caroline de. Enfrentamentos à bandeira nacional a partir do cinema brasileiro contemporâneo. **Mídia e Cotidiano**, v. 16, n. 2, p. 108-128, 27 maio 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/53211>. Acesso em: 24 jun. 2024.

AMARAL, Adriana. **Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk**. Comunicação e cibercultura. Porto Alegre, RS: Sulina, 2006

BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2019

DERY, Mark. **The pyrotechnic insanitarium: american culture on the brink**. New York: Grove Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados**, São Paulo, SP, v. 27, n. 79, p. 113–122, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 1 jun. 2024.

FRANÇA, Andrea. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2003.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. 1985. Disponível em: [https://cohabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto\\_Ciborgue.pdf](https://cohabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf). Acesso em: 12 jun. 2024.

LEFEBVRE, Martin (Org.). **Landscape and Cinema**. New York and London: Routledge, 2006.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: Denilson Lopes; Andrea França. (Org.). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. 1. ed. Chapecó, SC: Argos, 2010, v. 1, p. 91-108.

---

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 66–74, 2015. DOI: 10.29146/eco-pos.v18i3.2763. Disponível em:  
[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/2763](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2763).

Acesso em: 4 jun. 2024.

PRYSTHON, Angela. **Recortes do mundo**: espaço e paisagem no cinema. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. O corpo no cinema de ficção científica. **Logos**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 51–59, 2015. Disponível em:  
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14721>. Acesso em: 24 jun. 2024.

REVISTA CONTINENTE. Meu interesse é me comunicar. **Revista Continente**, [S.l.], n. 256, [2022]. Disponível em:  
<https://revistacontinente.com.br/edicoes/256/rmeu-interesse-e-me-comunicarr->. Acesso em: 26 jun. 2024.

VIEIRA JR., Erly. Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo. **REVISTA VISUAIS**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 32–50, 2021. DOI: 10.20396/visuais.v7i2.15913. Disponível em:  
<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15913>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. **GALÁXIA**, v. 47, p. 1-22, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202255455>. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/gal/a/hLj4WjhcqvDtMCGwnkPjndd/?lang=pt>. Acesso em: 3 jun. 2024.



## O QUE OPERA A PAISAGEM? TRÊS PERSPECTIVAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Heverton S. Guedes<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Contato: [heverton.sguedes@ufpe.br](mailto:heverton.sguedes@ufpe.br).

**Resumo:** À luz de imagens de partida, advindas de um *corpus* abrangente composto por seis filmes, esta pesquisa se destina à compreensão da paisagem enquanto chave de leitura no cinema contemporâneo. Para isso, a partir de autores como Prysthon (2023), Ingold (2021), e Martins (2012), elegemos três perspectivas a fim de entender, simultaneamente, como o conceito opera e pode ser acessado, sendo eles: tempo, espaço e corpo. A isso, acrescentamos dois marcadores, encontrados com certa frequência nos filmes que formam nosso recorte, o "contemporâneo" e o "arcaico", através dos quais chegamos à conclusão, bem mais uma intuição, de que estamos perante uma categoria importante que nos permite alcançar, em níveis distintos, a reiterada deriva que adentra a contemporaneidade.

**Palavras-chave:** cinema contemporâneo; paisagem; tempo; espaço; corpo.



## 1 INTRODUÇÃO

À margem da paisagem, uma imagem: algum sujeito sertanejo deixa o sertão. Sem ser específica, longe de original, uma imagem como essa, que tomo como mote, me atravessa menos por sua marcada recorrência do que por sua “simples” presença: há algo nela, à sombra e à superfície, que me traz à tona os tantos ritos de partida, não de passagem, para marcar uma sutil, no entanto, decisiva diferença, para tentar pontuar o sentimento onde em mim, aqui e assim, nascem imagem e escrita, que é este sentir o ir para não voltar, que é o cair mundo afora, que é o partir sem ter fim...

Imagens de partir me tocam porque me formam, estão, assim, tão intimamente entranhadas em mim que fica difícil discernir o que está mostrado do que foi e é vivido. Por isso, me permitam esse uso exagerado da primeira pessoa, prometo, logo voltaremos à normalidade esperada dentro de um texto acadêmico, ainda que, de certa maneira, independentemente dos pronomes, o verbo será, mais ou menos, esse mesmo: mas por quê, e para onde, tanto vagam esses sertanejos?

Sim, sei que se trata de uma pergunta complexa, talvez, até pretensiosa, que certamente demanda uma larga investida histórica, sociológica, política mas não é bem isso o que me proponho a seguir. Não, minha proposta vai mais no sentido disto que entendo enquanto um enfrentamento sensível da imagem, por isso, a primeira linha, por isso, a primeira pessoa: este texto quer saber por que essas imagens de partida do sertão me atravessam e o quer, em especial, através da dimensão estética, em uma leitura aberta e direta.

Em *O Bem Virá* (2020), o primeiro documentário em longa metragem dirigido por uma sertaneja, a diretora e narradora, Queiroz, assim começa sua fala: “eu sempre vivi numa região semiárida [...] mas só com 23 anos é que me deparei conscientemente com o fenômeno da seca”, o que, poderia ser reformulado, nesse nosso caso, permitam-me, como algo do tipo: eu sempre vi imagens de retirada de uma terra semiárida, mas, só agora, é que me deparei conscientemente com o fenômeno da partida.

“Fenômeno da partida”, será? Esclarecido o mote, vem a necessidade de materializar o nosso atravessamento de alguma maneira palpável para uma pesquisa, o que me leva, inevitavelmente, ao cinema nacional, afinal, ele vem, de longa data, elaborando sertões e sertanejos em dura fuga: Manuel e Rosa correndo para o mar (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, de Rocha), Fabiano e sua família andando não sei para onde ... (*Vidas Secas*, 1964, de Santos).

Mas, interessa aqui um recorte contemporâneo: é que a contemporaneidade, tal qual estes sertões, costuma ser dita enquanto “deriva”, Moreira (2018), Martins (2012). Assim, dada a amplitude de títulos que seguem elaborando partidas, escolhemos um *corpus* abrangente, de seis filmes, trabalhados em duplas, onde mais importa os pontos de encontro (e de confronto) do que uma análise detida de cada um. Eis nosso recorte: *Árido Movie* (2005), de Ferreira, Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), de Gomes, *O Céu*



de Suely (2006), de Aïnouz, *Boi Neon* (2015), de Mascaro, *Desvio* (2021), de Lins, e *Deserto Particular* (2021), de Muritiba.

Todavia, pré-articulada a problemática e eleito o *corpus*, ainda me faltava algo... que melhor sinalizasse esse "senso de deslocamento", tão potente e tão presente nesses filmes de deriva, bem como, faltava aquilo que servisse de base, de fato, para "um enfrentamento sensível da imagem". Em outras palavras, pouco me interessava apenas pontuar certos aspectos do sentimento e/ou da forma da partida, por mais inspirador que possa ser, não, eu queria mesmo era uma forma de tocar tais elementos.

Para isso, a serviço de uma possibilidade de leitura que pudesse, além de "dar conta", "dar corpo" ao movimento de partir, como colocado aqui, verbo vivo e ativo, optei por uma categoria, a meu ver, igualmente operante: a paisagem. Como anuncia a primeira linha, o que encontramos com essa chave é a capacidade de acessar, simultaneamente: o sertão, enquanto construção física e histórica, o sertanejo, enquanto corpo e sujeito, o processo de deslocamento, enquanto gesto e signo, e, a partir de tudo isso, o elemento do sensível, isto é, aquilo que ali, ainda e novamente, me atravessa...

Por mais que autores como Ingold (2021), defendam que é impossível conceber um "sujeito à margem da paisagem", ainda sobre a primeira linha, uma vez que, nessa perspectiva, a paisagem implica, porque abrange, tudo e todos que nela se aglutinam, de modo que não se pode "simplesmente" estar à margem dela... o que queremos, com isso, é exatamente enfatizar um lugar de corpo-percepção de mundo desconstruído, e que me parece ser, ao mesmo tempo, o motivo e o retorno, do sujeito que parte e que tentaremos, divergências conceituais à parte, atingir através dessa coisa-paisagem.

E antes que "coisa-paisagem" soe genérico, escolho, pelo contrário, um uso um tanto específico do conceito, que é tentar olhar para a paisagem enquanto experiência heterogênea, de tempo, corpo e espaço, sinalizada, sobretudo, através de dois marcadores iniciais, "o arcaico" e "o contemporâneo", os quais discutiremos melhor a seguir. E assim, ancorando nosso olhar na heterogeneidade da imagem, Huberman (2015), Martins, (2012), e nossa escrita na tentativa de uma investigação crítica-poética, Prysthon (2023), acompanhemos, então, sertões adentro, estes corpos que partem.

## **2 VOLTA PRA CASA**

Das perspectivas de acesso à paisagem, começamos com a mais etérea: o tempo. Quiçá, a menos lembrada das camadas que tecem a paisagem, não raro, percebida somente em sua dimensão mais física, costumamos esquecer que ela não é só o resultado, como o acúmulo, constante, da ação e da reverberação de tempos passados mas materializados, todavia, neste-eterno-presente... Este ator sorrateiro, ele, o tempo, faz-se visível é mesmo quando sob procura, de olhos previamente preparados pelo "treino da atenção", Ingold (2021. P. 114), que sabem o que enxergam,



assim, não some nem emudece na forma física da coisa que molda e que muda, incessantemente...

Digressões à parte, o que queremos dizer é que o que nos interessa aqui, a seguir, é olhar a paisagem cinematográfica através do aspecto prismático do tempo: entendida, para começo de conversa, enquanto "registro (...) e testemunho das vidas e dos trabalhos das gerações que nelas habitaram", Ingold (2021. p. 112-113), nos interessa uma aproximação, em um primeiro momento, através da chave da temporalidade, algo válido, a nosso ver, pois evidenciamos nos dois primeiros filmes, *Árido* e *Desvio*, uma narrativa engendrada a partir de um mote temporal: em ambos os casos, temos como ponto de partida protagonistas que, após certo tempo fora, retornam à terra natal para descobrir que, definitivamente, não são mais aqueles de antes...

Mais precisamente: em *Árido*, Jonas, "repórter do tempo", cedo percebe que além de comparecer ao sepultamento, espera-se dele, na verdade, que vingue em sangue a morte do pai, como pede a tradição familiar que, logo veremos, é quem rege essas terras, ditas e vistas em sua mais enraizada aridez... Já em *Desvio*, Pedro, preso em regime semiaberto, encontra no Natal a oportunidade de rever a família quando se depara com a demanda, ora mais velada, ora mais declarada, de se livrar de vez dos erros do passado para se tornar um "cidadão de bem"... Percebem? A temporalidade não só marca, nos dois casos, o mote da trama como também o seu conflito central que é, essencialmente, o choque familiar-geracional. Assim, esse lapso de tempo, além do estranhamento genuíno do filho que à casa retorna, proporciona, em ambos os filmes, um verdadeiro desencontro com a tradição que impera e que deles espera o que não estão dispostos a cumprir.

Figuras 1 e 2 - Volta pra casa



Fonte: *Árido* Movie, Lírio Ferreira, 2005.



Fonte: *Desvio*, Arthur Lins, 2021.

Mas, colocando assim, a fim de esclarecer, talvez simplifiquemos demais as coisas... permitam-nos formular de uma outra maneira, quem sabe, ampliando, para analisar, a presença do tempo em níveis mais sutis, abstraíndo, para se aproximar, da sua atuação pelas brechas da superfície dessa paisagem que agora começamos a arranhar. Pois bem, o tempo, ora evocado, ora corporificado, está assim em *Árido*: na trilha sonora que abre e fecha a narrativa, no relógio que observa, do alto, o velório do



patriarca, no repórter na TV que fala de *jet lag*... E está assim em *Desvio*: nos endereços que mudaram de lugar, nos conhecidos que agora causam estranheza, nas fotografias sobre a mesa...

Figuras 3 e 4 – Presença do tempo



Fonte: *Árido Movie*, Lírio Ferreira, 2005.



Fonte: *Desvio*, Arthur Lins, 2021.

Ainda em *Desvio*, nos diz um adolescente *punk*, usando ácido e uma camisa do *Black Sabbath*: "(...). Aquilo era o tempo passando bem rápido... carregando tudo, assim, inevitavelmente, tá ligado!? E tinha uma certa angústia... um certo desespero implícito nele... meu irmão, e o tempo é isso, *pow!* O tempo é uma tempestade, é uma avalanche, caindo em cima de você, pesando nas suas costas, desde que você era adolescente, lhe impressionando, lhe afundando, tá ligado!?"

Ainda tentando atentar às nuances, talvez essa epifania, assim como o ácido e o *Black Sabbath*, nos sirva para pontuar uma diferença sutil, mas, certamente, marcante entre os filmes: apesar de engendrada por temporalidade, a paisagem não é a mesma. Se em *Árido*, assistimos a uma dimensão-sertão estagnada no tempo, como é dito em dado momento, onde a "novidade" é sempre "estrangeira", alheia às fofaqueiras da calçada, às católicas enlutadas... em *Desvio*, por sua vez, acompanhamos o que soa como um sertão mais contemporâneo, quer dizer, capaz de se movimentar, por si só...

Talvez Agamben (2012), nos ajude a melhor desenvolver tal ponto. Isso porque o filósofo lança luz sobre dois conceitos centrais para compreensão dessa diferença e que são, justamente, os nossos marcadores propostos inicialmente: o arcaico e o contemporâneo. Para ele, arcaico quer dizer, "próximo da arké, isto é, da origem" (2012, p. 69), enquanto o contemporâneo, tem a ver com um senso de "deslocamento", ou, nas suas palavras:

É verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este (o tempo), nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, [...] capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (Agamben, 2012, p. 58-59).

Nesse sentido, *Árido* elabora e corrobora uma paisagem-sertão, além de retrógrada, matriz, de uma tradição-visão de mundo dita "típica", perspectiva que, longe de original, está impregnada no olhar regionalista sobre sertões, Prysthon (2022), desde as primeiras produções de que temos notícia, Guedes (2022) [...]



enquanto isso, Desvio desemboca em uma paisagem sertaneja marcada por contemporaneidade, atravessada, sobretudo, por deslocamento, que está no protagonista, na sua prima, nos jovens *punks*... Se em *Árido* o tempo estagnou, em *Desvio* ele está em revolta...

Figuras 5 e 6 – Marcadores do tempo



Fonte: *Árido* Movie, Lírio Ferreira, 2005.



Fonte: *Desvio*, Arthur Lins, 2021.

### 3 PÉ NA ESTRADA

Sobre *Cinema e Boi*: esses são, essencialmente, dois *road movies*. O que acompanhamos, em ambos os casos, são jornadas que situam na estrada o seu lugar-comum: se em *Cinema*, é nela que os protagonistas se encontram e nos contam suas histórias, em *Boi*, é através dela própria que a história se desenrola, ou seja, para começar sinalizando pontos de aproximação entre os títulos, fica claro, logo de cara, como nos dois longas a estrada é central, por isso optamos agora, parece-nos válido, dada a importância que ela assume aqui, por olhar para a paisagem através do “lugar”.

Ainda sobre *Cinema e Boi*: em ambos, comparativamente, o filme acontece de um certo desnorreamento com o “espaço externo”. Expliquemos: isso que chamamos aqui de “lugar”, além da dimensão física das diegeses em análise, um “amalgama de tempo e espaço”, Martins (2012, p. 58), nos parece uma boa chave de acesso às obras não só devido a sua potente presença, colocada constantemente, mas porque acompanha e aciona em nossos personagens os seus conflitos mais íntimos. Em outras palavras, esse espaço não importa apenas porque está “lá fora”, o tempo todo, enfatizado pelos mais inusitados ângulos e quadros, mas, sobretudo, pelo que ele desperta e opera no processo subjetivo dos personagens, na reflexão sobre seu lugar no mundo, Prysthon (2023), o que chamamos, grosso modo, de “desnorreamento”.

Esse, nada mais é do que a tentativa (sempre desafiadora) de incorporar o sensível ao texto, Bruno (2002), de transcrever da tela para a palavra aquele sentimento constante de enfrentamento, de estrondamento, de desprendimento... a que assistimos e que, assim como os caminhos lá de fora, atravessam a todo instante os nossos personagens. Se de fato esclarecemos nosso ponto, ou, apenas elencamos sinônimos acima, o que queremos dizer é que a sensação que nos fica é que aqueles



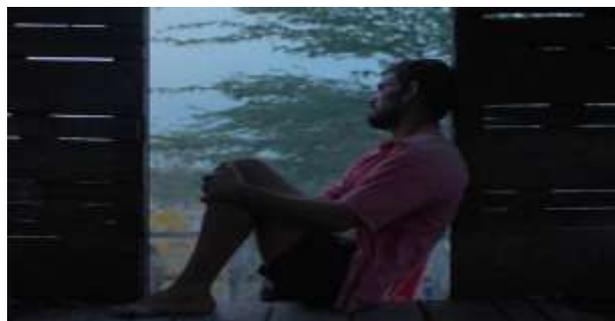
sujeitos que acompanhamos não estão plenamente inseridos na paisagem em que se veem instalados, pelo contrário, eles se sentem mesmo é confrontado. Confronto esse que tensiona seus mundos e dispara suas jornadas. Daí a importância do espaço: as veredas, como em tantos *road movies*, são metáforas para jornadas internas, Prysthon (2022). Daí a transparência do desnorreamento: os personagens, como em tantos sertões, são sujeitos em desajuste, Moreira (2018).

Alguns exemplos: enquanto em Cinema, temos muitas situações em que Ranulpho, “mais um” nordestino a caminho do Rio, nos fala, com todas as letras, coisas como “lugar que não presta é assim, demora para acabar”, ou, “cansei dessa vida, desse buraco”, em Boi, por sua vez, apesar de não podermos recorrer à literalidade da fala, não nos faltam momentos igualmente elucidativos em que Iremar, o vaqueiro que sonha em ser costureiro, ou, que Galega, a caminhoira que lidera uma trupe de vaqueiros estrada afora, têm de enfrentar a paisagem que os cerca para assegurar suas escolhas, como a cena em que ele se defende, com insultos, das críticas do seu colega de trabalho sobre a natureza “feminina” da costura, ou, como a cena em que ela rebate a filha após ser chamada de “puta”, por ter comprado uma calcinha fio-dental... Parecem, portanto, experiências próximas ao que vimos com os filmes anteriores, atravessadas, novamente, por confronto-desconforto, afinal, a paisagem pesa:

Figuras 7 e 8 – Momentos de desnorreamento



Fonte: Cinema..., Marcelo Gomes, 2005.



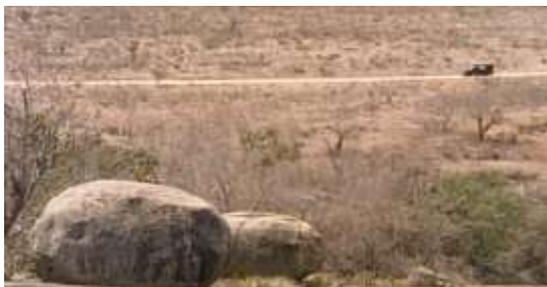
Fonte: Boi Neon, Gabriel Mascaro, 2015.

Dada a centralidade da estrada, pontuado o senso de desnorreamento, talvez interesse a seguir discutir acerca de um terceiro elemento que se sobressai em uma leitura comparada do lugar nesses dois filmes: a disparidade. Sim, não podemos deixar de levantar, novamente, as divergências que marcam as abordagens da paisagem: em Cinema, assistimos ao típico, isto é, terra esturricada, luz estourada, urbanidade incipiente... tudo aquilo dito e visto sobre o sertão já há tanto tempo... enquanto em Boi, acompanhamos algo mais disruptivo, agora com sertões mais “plurais”, para dizer: verde, noturno, colorido... adaptando nossos marcadores para uma dimensão espacial podemos perceber, de um lado, uma espacialidade marcada como mais “moderna”, ou seja, urbano-industrial, e uma outra mais “modesta”, para dizer: rural. Azevedo (2022),



por exemplo, enxerga aí dois movimentos distintos, no primeiro caso, de uma manutenção imagética-imaginária, e no segundo, de uma reformulação.

Figuras 9 e 10 – Pé na estrada



Fonte: Cinema, Marcelo Gomes, 2005.



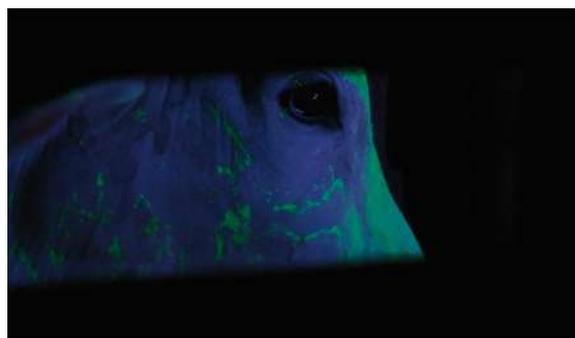
Fonte: Boi Neon, Gabriel Mascaro, 2015.

Assim, evidenciamos aqui duas construções diversas e que, mais uma vez, podem ser acessadas através dos marcadores propostos, nesse caso, mais especificamente, o rural e o urbano-industrial. Ainda que os dois filmes encontrem “o seu lugar” em imagens heterocrônicas, Huberman (2015), Martins (2012), esses são lugares distintos: por mais que Cinema apresente elementos “modernos”, como o cinematógrafo e as aspirinas, que dão nome e põe em movimento a história, ele certamente evoca uma paisagem marcada por uma ruralidade árida-arcaica, sobre o que não nos deixam mentir os urubus a nos encarar na sequência final... e que tanto destoam de Boi, novo-neon, que nos olha, atento, de algum lugar entre o sertão e o agreste, entre a vaquejada e a indústria têxtil, de algum “entre-lugar”, Bhabha (1998), enfim, que ainda que difícil de definir, sensivelmente não é mais aquele-velho-mesmo...

Figuras 11 e 12 – Marcadores do espaço



Fonte: Cinema, Marcelo Gomes, 2005.



Fonte: Boi Neon, Gabriel Mascaro, 2015.

#### 4 “LUGAR MAIS LONGE”

Céu e Deserto são filmes singulares entre si, o que não nos impede, todavia, de propor, a seguir, um estudo comparado entre eles. Nesse intuito, tomamos como chave de aproximação, agora, a relação corpo-paisagem que, tendo-se em mente as



diferenças, desponta como um elemento central em ambos e, portanto, merece nossa atenção. Nesse sentido, interessa-nos, antes de tudo, a sensação de não pertencimento que, sim, mais uma vez, atravessa os corpos dos protagonistas: Hermila e Robson sonham, com frequência, em ir para o lugar “mais longe” dali, as cidades de Iguatu e Sobradinho, respectivamente, que espanta pela “aridez”, em especial, das mentalidades.

Esse tom de despertencimento, como pudemos perceber, marca recorrente no cinema brasileiro contemporâneo, desde, pelo menos, a ida década de 1990, Martins (2012), surpreende aqui pela forma como repercute na pele aberta dos personagens que “criam” outros sujeitos: Robson se descobre Sara, para poder namorar, enquanto Suely se torna Hermila, para poder se “prostituir”... Assim, nesse contato-confronto com a paisagem que os cerca, em sua “seca”, performar outros sujeitos e só o que lhes resta: para ter direito ao afeto, para dar vazão ao desejo, para tocar o sonho, para afirmar, sim, enfim, “o poder de ação e transformação do corpo”, (Del Río, 2008, p. 03).

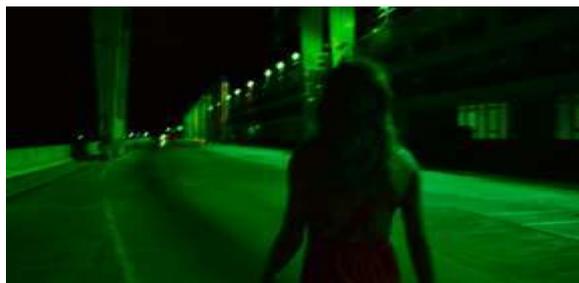
No gelo esfregado contra a pele, no se depilar à beira-rio, no dançar com a barriga à mostra... a câmera, já não mais mera observadora, aproxima-se dos corpos a todo instante porque parece que é neles onde se dá a experiência primeira da paisagem, para, então, perceber-se ela mesma espécie alguma de pele-experiência, agora pulsão, não mais mera representação, Júnior (2021), dilatando o tempo, incitando os sentidos, ela nos convida a uma “resposta emocional e visceral”, (Marks, 2000, p. 28), para a pergunta: o que pode um corpo contra a paisagem?

Deste mote, esses filmes partem, para afirmar, primeiro, a centralidade do corpo na sinalização da adequação, ou não, do sujeito na paisagem, e segundo, para alertar para as diversas camadas que constituem uma realidade de violência e exclusão, lembrando a importância de se olhar tanto para os espaços exteriores quanto para os mais íntimos, em que deveríamos nos sentir mais confortáveis, como em nossas casas, e claro, em nossas peles. Não à toa, como observa Martins (2012), sobre Suely, as tantas cenas em que assistimos às personagens “apenas” perambular, com a câmera nas costas, pelas ruas desertas, pelas noites hostis, em uma errância poética, em uma deriva estética, como enxerga Careri (2013).

Figuras 13 e 14 – Corpos à deriva



Fonte: O Céu de Suely, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: Deserto particular, Aly Muritiba, 2021.



Sobre esse desconforto exposto, soa interessante trazer à discussão certa cena de *O Céu*: uma vez liberta daquela promessa vazia do seu marido, de voltar, Hermila se livra também da necessidade de fidelidade, cede, então, as investidas de um segundo homem, o que nos é mostrado assim: em um plano médio, com os dois corpos enquadrados lado a lado, Hermila tira seu sutiã, em um gesto aparentemente “banal”, Prysthon (2022), mas que pode ser lido como uma atitude de desnudez, isto é: uma demonstração de abertura, a outro homem, a outro amor, a outro mundo (possível)...

Logo no momento seguinte, também em plano médio, assistimos ao sexo dos dois, completamente entregues um ao outro: a câmera fixa confere um tom de realismo que potencializa o clima e cristaliza a micro-paisagem do corpo a corpo. Todavia, cabe acrescentar, como sugere o plano imediatamente posterior, talvez a entrega não tenha sido inteira: nele, assistimos à Hermila se banhar, agora em plano fechado, mais íntimo, com a câmera separada de corpo que se lava apenas pela leve camada d'água que cai...

Em outras palavras, pelo que sugere essa cena subsequente, talvez Hermila tenha se sentido “suja” após o sexo, em algum nível, não necessariamente físico, mas moral, quiçá daí, a imagem do banho levante a possibilidade de uma necessidade de limpeza, além da higiene... talvez indique algum vestígio de culpa em nossa personagem que precise ser lavado, algum ressentimento que precise ir ralo abaixo... alguma urgência de libertação que, embora se revele e, certa maneira, se materialize, no corpo a corpo com outro homem, ainda não está completa.

Talvez por coincidência, também há em *Deserto* uma cena de banho que nos chama atenção, essa, por sua vez, acontece em um momento igualmente importante da narrativa que é quando assistimos a Robson se banhar, também em plano fechado, com uma câmera muito perto do personagem, logo após ter chegado em casa com um vestido vermelho e ser recebido duramente por sua avó com as seguintes perguntas: “alguém te viu assim na rua”?

Ou seja, pelo que isso sugere, em *Deserto*, assim como em *Céu*, encontra-se no momento máximo de intimidade que o banho sintetiza uma estratégia para corporificar o sentimento de despertencimento de seu protagonista perante o mundo em que se vê situado. Em ambos os casos, o banhar-se levanta a hipótese de uma necessidade de limpeza, seja de algum resquício de traição, seja de algum receio de “revelação”... O corpo que se lava é, assim, o mesmo corpo que se coloca contra a paisagem, que o faz querer se limpar, e em última instância, que o leva a se libertar.



Figuras 15 e 16 – Marcadores do corpo



Fonte: O Céu de Suely, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: Deserto particular, Aly Muritiba, 2021.

Através de miúdos como esses, podemos evidenciar uma relação corpo-paisagem, ou se preferirem, uma “corporeidade”, entendida por Ingold como “um movimento de incorporação (do ambiente), [...] um movimento no qual as formas (dos corpos) são geradas” (2021, p. 122), permeada de desgaste, confronto, desconforto... Robson e Hermila são marcados, sobretudo, por um potente sentimento de não pertencimento, algo tão forte para eles que parece impregnar desde a suas relações mais cotidianas, dentro de casa e fora dela, até os seus sonhos e desejos mais íntimos que, não por coincidência, se encontram em um mesmo lugar comum: a necessidade de partida, onde se deparam, deriva adentro, com tantos e tantos outros corpos dos sertões, em eterna retirada, como entende Moreira (2018).

Dessa corporeidade, nossa paisagem. Desse despertencimento, nosso confronto. Confronto, sobretudo, de subjetividades distintas contra mentalidades áridas. “Aridez”, para dizer: valores socioculturais arraigados, como o machismo e o sexismo excludentes... o que nos leva a ajustar, mais uma vez, nossos marcadores, agora, para algo como “reacionário” e “libertário”, talvez sirva, uma vez que parece ser na dimensão das mentalidades onde melhor podemos tocar estes corpos, que partem...

De todo modo, o resultado é a corporificação de outros sujeitos, performáticos-disruptivos a tal ponto, que simplesmente não cabem mais na paisagem primeira que as confrontou e, uma vez incapazes de se inserir naquela velha realidade, não resta outra alternativa senão abandoná-la, à procura de um-lugar-outro-qualquer no mundo... findada a transformação, assumida a performance, a paisagem-casulo já não mais comporta o corpo-outro, é preciso, pois, se retirar, é preciso seguir a coragem de ir, enfim, até o lugar mais longe de lá...



Figuras 17 e 18 – “Lugar mais longe”



Fonte: O Céu de Suely, Karim Aïnouz, 2006.



Fonte: Deserto particular, Aly Muritiba, 2021.

## 5 CONSIDERAÇÕES

Acerca da margem: o que com o começo era uma intuição, agora está mais para um padrão, se tem algo que podemos considerar como conclusivo, sem pretensão de esgotamento, é que os tantos personagens dos seis filmes que acompanhamos até aqui são, porque assim se percebem, marginais às suas paisagens, daí, termos como “deslocamento”, “desnorreamento” e “despertencimento” terem sido largamente utilizados e reiterados, sobretudo, no sentido de “dar corpo”, como proposto inicialmente, ao sentimento de confronto que atravessa essas trajetórias e a sensação de desconforto, que escapa até nós.

Acerca da imagem: sob a superfície da imagem de partida, logo nos demos conta de uma camada complexa, e igualmente em movimento, ainda que apreender a imagem de sertão não fosse nosso objetivo, cedo percebemos que para entender o sensível da partida e o sujeito que parte era simplesmente imprescindível olhar para o lugar do qual se parte, assim, aceito o horizonte, o sertão se mostrou muitos, em sua imagética geográfica e imaginada, policrônica e heterocrônica, árida e urbana, arcaica e contemporânea... ao mesmo tempo, ao tempo todo, ou pelo menos, assim nos parece.

Acerca da paisagem: mas, provavelmente bem menos nos diria a partida se não fosse a paisagem à vista, através dela, conceito, categoria e instrumento, simultaneamente, pudemos ler e perceber como as incessantes camadas históricas se acumulam sobre os lugares, de maneira tão profunda e emaranhada, que passam a operar, além da fisicalidade e da temporalidade do espaço, na subjetividade do sujeito que, além de se situar e de se moldar por meio dela, propõe, de seu próprio corpo, suas possibilidades em/de deriva.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2012.

ÁRIDO Movie. Direção: Lírio Ferreira, 2005. 115 min.

AZEVEDO, G. L. **O Sertão é Neon:** transversalidades e pluralidades de identidades de gênero no filme Boi Neon de Gabriel Mascaro (2015). Dissertação (Mestrado em História dos Sertões) - Centro de



- Ensino Superior do Seridó, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/50805>. Acesso em: 04 ago. 2024.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1998.
- BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro. 2015. 101 min.
- BRUNO, G. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film**. New York: Verso, 2002.
- CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo, SP: Editora G. Gilli, 2013.
- CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção: Marcelo Gomes, 2005. 101 min.
- DEL RÍO, E. **Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection**. Edimburgo: Edingburgh University Press, 2008.
- DIDI, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.
- DESERTO Particular. Direção: Aly Muritiba, 2021. 120 min.
- DESVIO. Direção: Arthur Lins, 2021. 95 min.
- GUEDES, H. S. Sertão hollywoodiano, cinema paulista: a representação sertaneja na década de 1950. **Faces da História**, v. 9, p. 331-341, 2022. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/2399>. Acesso em: 04 ago. 2024.
- INGOLD, T. A temporalidade da paisagem. In: BESSA, Altamiro Sérgio Mol (org.) **A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem**. Belo Horizonte, MG: Editora da Escola de Arquitetura da UFMG - Selo Npgau, 2021. p. 110-157.
- MARKS, L. **The Skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- MARTINS, A. F. A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. **Rebeca**, v. 1, p. 54 / 21-71, 2012. Acesso em: 29 de dezembro de 2023. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/2>. Acesso em: 04 ago. 2024.
- MOREIRA, G. **Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido**. Salvador, BA: Eduneb; Eufba. 2018.
- O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz, 2006. 90 min.
- PRYSTHON, A. **Retratos das margens: do terceiro cinema ao cinema periférico**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.
- PRYSTHON, A. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.
- VIEIRA JUNIOR, E. Estéticas da corporeidade e espetatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo. **REVISTA VISUAIS**, v. 7, p. 32-50, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15913>. Acesso em: 04 ago. 2024.

# Sertão universal, cinema contemporâneo: a representação sertaneja a partir da retomada

*Universal Sertão, Contemporary Cinema: the Representation of “Sertão” from the “Retomada”*

Heverton da Silva Guedes<sup>1</sup>    Patrícia Pinheiro de Melo<sup>2</sup>

**Resumo.** O cinema brasileiro contemporâneo, inaugurado na década de 1990, com a Retomada, tem como principal marca, antes de tudo, uma abordagem caracterizada pela diversidade, tanto temática quanto estética. A partir dessa variada produção, este presente artigo toma como objetivo, primeiro, analisar como os filmes atuais discutem os sertões atuais: globalizados, massificados e interconectados; e segundo, examinar como muitos deles remodelam a representação sertaneja no cinema nacional: após tanta seca, o sertão enfim se faz mar e se conecta com o mundo, através de uma refrescante enxurrada de novas poéticas, perspectivas e personagens.

**Palavras-chave.** Cinema Contemporâneo. Representação. Sertão.

**Abstract.** The contemporary Brazilian cinema, inaugurated in the 1990s, with the Retomada, has as its main brand, first of all, an approach characterized by diversity, both thematic and aesthetic. From this varied production, this article aims, first, to analyze how current films discuss the current *sertão* (backcountry): globalized, massified and interconnected; and second, to examine how many of them reshape the backcountry representation in national cinema: after so much drought, the backcountry finally becomes sea and connects with the world, through a refreshing flood of new poetics, perspectives and characters.

**Keywords.** Contemporary Cinema. Representation. Sertão.

## Introdução

Para melhor entender o cinema contemporâneo brasileiro, que tomou corpo na década de 1990, é imprescindível recuar um pouco no tempo, até à década de 1960, uma vez que esses dois momentos dialogam abertamente, sobretudo, no que tange a representação do sertão, o grande objeto deste estudo.

Pois bem, ao longo da década de 1960 o cinema brasileiro experienciou um dos seus momentos mais intensos. Se por um lado, o enrijecimento do Regime Militar iniciado em 1964 fez o possível para caçar artistas e sufocar expressões que iam na contramão de seus ditames autoritários; pelo outro, as bases lançadas pelo Cinema Novo continuaram a alargar fronteiras e a conquistar territórios.

---

<sup>1</sup>Licenciado em História pela UFPE. ID Lattes: 1490941376976192. ORCID: 0000-0002-6107-1772. E-mail: heverton.sguedes@ufpe.br.

<sup>2</sup>Doutora em História pela UFPE. ID Lattes: 1014836206388440. ORCID: 0000-0002-3512-7381. E-mail: patricia.melo@ufpe.br.

Para a historiografia brasileira, o movimento encabeçado por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade teve como data limite o ano de 1972, mas sua influência, como sabemos, manteve-se em pauta para a produção posterior que, após o hiato das décadas de 1970 e 1980, voltou com incentivo estatal e interesse popular a documentar e a dramatizar o sertão nos anos 90.

Mas afinal: Qual seria o legado do Cinema Novo à representação do sertão? Será que as produções contemporâneas já superaram sua incensada estética ou ainda a fomentam? A fim de melhor desenvolver essas questões, faz-se necessário analisar adiante os filmes mais atuais dentro do universo sertanejo, tarefa prazerosa uma vez que a partir da Retomada<sup>3</sup> na década de 1990 os sertões passaram a ocupar as salas de exibição Brasil afora.

Esse novo ciclo, diferentemente do Cinema Novo, não apresenta uma abordagem única ou, melhor, reunida em torno de um projeto em comum, pelo contrário, ele é marcado por uma pluralidade de perspectivas, típica à produção artística contemporânea, o que dá origem a obras bastante diversas entre si, seja em intenção, seja em realização.

Já no que diz respeito ao contexto de produção, mais especificamente, é importante pontuar que os anos de 1990 iniciaram-se com o fim da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), fundada em 1969 sob a ditadura militar, e que tinha como principal função o fomento à produção e à distribuição cinematográficas. O impacto desse fim foi tamanho para indústria que, para se ter uma ideia, ao longo do ano de 1992 o Brasil produziu apenas 3 longas-metragens para o circuito comercial.

Com a paralisação da sua principal fonte de recursos, o cinema brasileiro entrou em derrocada, algo que só seria revertido através de um redesenho da lógica estatal de financiamento. Essa reestruturação foi materializada com a Lei de Incentivo à Cultura de 1991 (Lei Rouanet) e a Lei do Audiovisual de 1993<sup>4</sup> que lograram importantes investimentos para a desidratada indústria.

A partir delas, o Brasil consegue pouco a pouco recuperar o fôlego de suas produções, alcançando uma média de 20 títulos por ano. Cabe reiterar que a Retomada se trata, por isso, de um momento mais definido pela recuperação das condições produtivas, e, em consequência, pelo aparecimento de novos cineastas e filmes, do que pelas características estéticas. É, pois, mais uma onda de reestruturação do que um movimento formal em si, derivando exatamente daí o caráter heterogêneo dessa produção, que engloba diversos autores e estilos.

## Sertão Desinvenção

De acordo com Lucia Nagib<sup>5</sup>, a emergência de novos e diversos autores a partir da Retomada acabou por gerar, como não poderia deixar de ser, uma variedade de temas, que de uma forma geral, dão conta de uma necessidade cada vez mais urgente de se explorar a geografia do território brasileiro, seja em sua paisagem, seja em sua gente.

<sup>3</sup>“É considerado por grande parte da crítica e do público como cinema da Retomada todos os filmes produzidos no Brasil com o advento das leis Rouanet e de Incentivo à cultura. Considerado como “marco zero” temos *Carlota Joaquina* (1995) dirigido pela então estreante em longas-metragens Carla Camurati, o “percursor da Retomada” recebe esse título mais pelo retorno do público aos cinemas do que por qualquer outro fator”. In: LIMA, Carlos Adriano F. Nem oito nem oitenta: o Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada. ANPUH, **Anais XIII**. 2016.

<sup>4</sup>CINEMA da Retomada. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada>>. Acesso em: 8 nov. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<sup>5</sup>NAGIB, Lúcia. O centro, o zero e a utopia vazia. In: \_\_\_\_\_. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Segundo ela, essa tendência se relaciona com o desafio de, novamente, debater a identidade nacional através do cinema, velha questão para nossos cineastas, mas agora, ainda mais ressaltada pela tensão pós-crise da indústria. Nada mais natural para uma produção de reestruturação do que buscar no passado algum alicerce, e por isso, dialogar com o cinema anterior torna-se mais imperativo do que partir do zero.

Para a maioria dos novos cineastas, voltar a pensar identidade brasileira significava, invariavelmente, voltar a pensar Cinema Novo, cujo legado continuava a ecoar das favelas aos sertões, como sabemos, os dois polos eleitos da miséria estética cinema-novista. Não há nesse momento, todavia, uma ênfase crítica e/ou política dessa brasilidade, percebemos, pelo contrário, uma tendência a uma politização menos esclarecida e, por vezes, inexistente.

Os cinema-novistas poderiam facilmente, da mesma maneira que fizeram com a produção anterior a sua, encarar os filmes e autores atuais como alienados. Mas os tempos são outros, o que significa novos desafios e novos desfechos. É nesse sentido que, muitas das vezes, a produção contemporânea iniciada com a Retomada é descrita como mais interessada na desconstrução de identidades do que na sua manutenção.

Para o amálgama pós-moderno partir do zero a fim de criar algo original não parece mais o objetivo, como tanto sonhavam as vanguardas terceiro-mundistas sessentistas; parece haver uma tentativa, na verdade, de fazer das referências passadas algo suficientemente novo, dentro do que possibilita, é claro, uma indústria cada vez mais saturada.

E é nessa desconstrução de tipos que o sertão se encontra: em plena expansão. E se os cineastas contemporâneos abrem mão da consciência revolucionária, tão basilar aos filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, também não parecem muito interessados em se agarrar a algum determinismo geográfico.

Nesse sentido, o sertão deixa de moldar seus sertanejos. Nesse sentido, o fator territorial perde a centralidade da trama em detrimento das trajetórias individuais. Figuras antes calcadas em moldes arquetípicos do velho sertão da seca, da miséria e da violência, como o beato, o coronel, o cangaceiro, e o vaqueiro, só para citar alguns, não deixam de habitar essas terras, mas pelo menos deixam de reinar absolutas sobre elas. Para o cinema contemporâneo o sertão também é território de sujeitos comuns, de sujeitos em conflitos corriqueiros, de sujeitos em construção. Por que não?

De acordo com Ivana Bentes<sup>6</sup>, a nova roupagem do cinema brasileiro inaugurada na década de 1990 acabou por mudar, consideravelmente, o discurso diante dos sertões, mais do que isso, além de atualizar acabou por cosmetizar toda uma imagética. Segundo ela, filmes como *Guerra de Canudos* (1996) de Sérgio Rezende e *O Cangaceiro* (1997) de Aníbal Massaini Neto, acabam fazendo dos sertões espécies de “jardins exóticos”, de “museus históricos”, onde o “turismo hollywoodiano”, aparece bastante decidido quanto a miséria, quando já a naturalizou, enquanto elemento de tipicidade ou da natureza sobre o qual nada ou muito pouco pode ser feito.

Sob essa ótica, o típico e o original tornam-se marcas características da pobreza, mas diferente da década de 1960, isso não é um motivo para o levante e sim para o entretenimento. A miséria e a violência tornam-se, portanto, objetos de orgulho e de fascínio, que absorvidos pelo esfomeado mercado dão corpo a uma verdadeira “*Cosmética da fome*”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 2007.

<sup>7</sup>Teorizada por Ivana Bentes no seu ensaio *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome* (2001), esse conceito contrapõe a intenção cinema novista de capturar a cruza do sertão através de uma montagem dura, e uma linguagem inovadora, com a tendência dos filmes contemporâneos de se preocuparem em mostrar o sertão árido, mas com aspecto espetacular e clássico. In: LIMA, Carlos A. F. Nem oito nem oitenta: o Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada. **Anais**, n. 13. ANPUH, 2016.

A principal diferença que surge aqui reside no teor político dos filmes: enquanto para os cinema-novistas o sertão é ao mesmo tempo palco e instrumento de necessárias renovações políticas, os cineastas contemporâneos parecem desinteressados em levantar bandeiras ideológicas, pelo menos, explicitamente.

Assim sendo, além da abordagem, o lugar-sertão também se renova em atmosfera, o que acabou por dar cria a um território menos sofrido e mais feliz. Filmes como *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes, *O Coronel e o Lobisomem* (2005) de Maurício Farias, e *O Homem Que Desafiou o Diabo* (2007) de Moacyr Góes, levam às telas sertões folclóricos, fortemente embebidos nos causos e personagens tradicionais, sejam eles advindos dos cordéis, das poesias de repente, das músicas de viola, ou dos próprios *nordesterns*<sup>8</sup>.

Neles “passeamos” por um Nordeste feliz e festivo, onde as mazelas sociais ainda que existam, quase que intrínsecas a esse lugar, não são capazes de minar a alegria de viver de sua gente. Estamos diante, portanto, de um sertão romântico e fabuloso.

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*, à 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”. O sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um **cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo”** pronto para ser consumido por qualquer audiência (BENTES, 2007, p. 245).

Por outro lado, filmes e mais filmes dissolvem os clichês regionalistas a fim de destacar a universalidade de seus dramas. A escolha pelos sertões torna-se, até mesmo, secundária na medida em que muitos autores e autoras optam por contar histórias irrestritas às fronteiras geográficas, como alega ter feito, por exemplo, Walter Salles em *Abril Despedaçado* (2001)<sup>9</sup>.

O fazer cinema que emerge no Brasil já na década de 1990, e que *Abril Despedaçado* é uma de suas referências, toca diretamente a forma de representar e significar o sertão. Embora Salles não consiga se distanciar das imagens que singularizam o sertão como um lugar marcado pela tragédia social, já possibilitou pensar **uma ruptura com a normalidade e a quebra de um imaginário já consolidado sobre as representações do sertanejo**. *Abril* cria a possibilidade de pensar o sertão a partir de outros pontos de vista: o dos afetos e o das possibilidades humanas de romper com uma ordem previamente estabelecida. As grandes questões norteadoras do filme, embora não desconsiderem fatores de ordem econômica,

<sup>8</sup>“A recorrência do tema (cangaço) inspirado nos filmes de Hollywood faz surgir no Brasil o ‘Nordestern’, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do western norte-americano. Além da influência do western, o cinema de cangaço bebeu da fonte popular dos cordéis, desde os primórdios, que trazem à tona os causos que rondam a cultura popular, com temas que vão desde os desafios e pejejas até cangaceiros tornados santos e heróis”. In: Varjão, T. de B. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras De Hoje**, Porto Alegre, v. 53, n. 4, p. 517–525, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.29889>>.

<sup>9</sup>O próprio diretor, contradizendo suas declarações de que a escolha do sertão nordestino como palco para a história narrada seria uma escolha de importância secundária por estar abordando uma temática universal, afirma: “como eu vim do documentário, mesmo para fazer uma coisa que tenha uma qualidade fabular, portanto não totalmente realista, eu preciso partir de uma base realista” (SALLES, 2007). In: SILVA, José Luís de Oliveira e. (Re)configurações das imagens do sertão no cinema brasileiro. **Vozes, Pretérito & Devir**, Teresina, v. 11, p. 37–52, 2020.

social e cultural, voltam sua atenção para as individualidades das suas personagens (SILVA, 2020, p. 50).

Assim sendo, o imaginário consolidado sobre o sertão é sensivelmente mobilizado, e uma sociedade secularmente marcada por tipos específicos encontra a contemporaneidade através do pluralismo de suas personagens. Os determinismos fazem-se, pois, datados, sejam eles sociais ou espaciais. Faz-se possível, enfim, pensar o sertão sob novos, e muito bem-vindos, pontos de vista: o sertão deixa de ser o lugar-tempo estagnado para se transformar e se conectar ao mundo.

Nesse sentido, podemos afirmar que estamos diante de um sertão mais universal: estando a prioridade centrada nas subjetividades, a história em si não sofreria maiores mudanças se passada em qualquer outra parte do mundo. Assistimos então um sertão plural, cada vez mais, que serve de testemunha para um rico entrecruzamento de trajetórias. Assistimos, assim, um sertão que avança e que muda, enfim, com o tempo. Um sertão que é, inclusive, moderno.

Grande exemplo disso é o filme comumente visto como marco inaugural do cinema pernambucano contemporâneo: *Baile Perfumado* (1996) de Lírío Ferreira e Paulo Caldas. Produto da Lei Rouanet e baseado na biografia de Benjamin Abrahão, o fotógrafo libanês que conseguiu registrar o cotidiano do bando de Virgulino Ferreira, esse título problematiza o fenômeno do cangaço ao discuti-lo através da curiosidade da mídia em conjunção com a vaidade de Lampião, alertando com isso para o perigo da mitificação pela imagem.

Ao se voltar para um cangaço que se encontra no raio da cultura de massas e da reprodutibilidade técnica, o longa propõe uma análise do sertão enquanto iconografia<sup>10</sup>. Diferente do cangaceiro de Lima Barreto, o capitão de *Baile Perfumado* não despreza a tecnologia, pelo contrário, apaixonou-se por ela enquanto espelho. Diferente dos cangaceiros de Glauber Rocha, o capitão não é retratado como um bandido revolucionário e sim como um homem de caprichos perigosos.

Figura 1: No *Baile Perfumado*, o sertão movimentado



Fonte: Cine OP. Disponível em: <<https://cineop.com.br/filme/baile-perfumado/>>.

Também de Lírío Ferreira, outro título digno de nossa atenção é *Árido Movie* (2005). Assim como em *Baile*, o sertão é apresentado através de uma perspectiva estrangeira, agora na figura do filho que retorna à terra natal para o enterro do pai e de repente, contra sua vontade, vê-se encarregado de vingar a sua morte. O chamado cinema pernambucano, que na verdade é recifense, volta-se para o interior como de costume, através da capital, e reitera explicitamente, através de diálogos, a velha oposição entre um mundo sertanejo estagnado e arcaico, e uma

<sup>10</sup>BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 2007.

urbanidade antenada e em movimento. E é nesse entremeio que a caatinga de Padre Cícero se encontra com o mangue de Chico Science.

Mas, felizmente, o filme também procura desmistificar o seu objeto, e se no primeiro a atenção está no cangaço, aqui ela se destina a outros elementos inventados como tipicamente sertanejos, como a fé, a violência, e, claro, a aridez, que dá nome ao longa. Ao acompanhar um sertanejo que tem de voltar para sua cidade de origem depois de ter ido embora para a cidade grande, o filme, como tantos outros contemporâneos, fala de sertanejos estrangeiros aos seus sertões, territórios por vezes hostis, em suas próprias leis e mistérios.

## Sertão Desilusão

Diante de tudo isso, podemos afirmar, pois, que coexistem nesse mesmo momento, por um lado, produções que incorporam o sertão enraizado no imaginário popular, numa abordagem mais comercial, como é o caso de *Eu, Tu, Eles* (2000) de Andruça Waddington, *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes, e *O Coronel e o Lobisomem* (2005) de Maurício Farias; e por outro, produções independentes, de apelo mais autoral, que dissolvem as barreiras e os estereótipos regionalistas ao discutir temas universais, mas que nem sempre alcançam o grande público, como é o caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes, *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e *A História da Eternidade* (2015) de Camilo Cavalcante.

*O Auto da Compadecida*, talvez o título mais famoso para o público em geral dentro do universo-sertão, é um caso típico da lógica comercial que marcaria futuramente as produções da então emergente *Globo Filmes*. A obra adaptada da peça de Ariano Suassuna foi, primeiro, levada às telas no formato de minissérie e, só depois, diante do estrondoso sucesso de público, reeditada para ser exibida nos cinemas. Com seu humor fácil, e aparentemente desprezioso, o filme pinta um povo colorido e folclórico que parece acomodado as suas chagas.

As peripécias de João Grilo e Chicó, que derivam do apreço de Ariano pela comédia teatral da tradição popular medieval, são apresentadas como as aventuras de dois desafortunados lutando contra os mandos e desmandos das elites locais, urbanas e rurais. O humor de Ariano é ingênuo ao propor a mentira e a trapaça como armas legítimas dos dominados contra os dominadores, e moralista ao pintar uma sociedade católica que só alcança a redenção através da fé. Ainda assim, o filme não só alimenta muito do imaginário comum sobre o sertão, como consegue ser uma das suas maiores referências até hoje.

João Grilo e Chicó personagens do filme *O Auto da Compadecida* (2000) nos fazem esquecer aquele sertão árido e paupérrimo, com sua alegria e “sabedoria” nas dificuldades cotidianas para conseguir o que comer. Isso sem falar que ao rir das desventuras dos personagens ante os opressores (leia-se detentores de posses) e suas artimanhas, terminamos não levando tão a sério os elementos de subordinação presentes nessa relação desigual. Isso pode ser analisado como um **reintegrador de um sistema injusto** (SILVA, 2020, p. 4).

*O Céu de Suely*, por sua vez, parte por outros caminhos, começa com um sonho, com um delírio, e deixa claro, desde o primeiro plano, o seu caráter intimista. A protagonista Hermila apresenta-se a nós com a seguinte frase: “eu fiquei grávida num domingo de manhã” e em seguida, ao som da balada brega-romântica *Tudo Que Eu Tenho* de Diana, dança em lembrança, feliz e apaixonada, com seu namorado. Até que ela desperta, em um ônibus a caminho de sua cidade natal, Iguatu, no semiárido cearense. Hermila é doce e amável, volta para casa com um

filho no colo e com algum brilho na cara, mas depois de voltar, como o protagonista de *Árido Movie*, ela não mais pertence àquele lugar. E que lugar é esse, que expulsa os seus?

Figura 2: Além de discutir gênero, sexualidade e maternidade, o filme versa, ainda, sobre o não pertencimento dos sertanejos aos seus sertões, depois de saírem “pro mundo”, eles parecem não mais se encaixar na vida interiorana



Fonte: Revista Interlúdio. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=4778>>.

Mas nem mesmo diante desse mote, tão sensível aos sertões, o filme não cai na mesmice: Iguatu é uma cidade pacata e não parada; Hermila deixou sua cidade por causa do amor e não por causa da seca. O filme parece, na verdade, mais interessado em desconstruir clichês do que se basear neles.

Ter um filme centrado no universo feminino dentro de um lugar por tanto tempo tão masculinizado como são os sertões<sup>11</sup>, com suas mulheres-machos, é por si só inovador, não que o machismo não esteja presente aqui, mas quando ele aparece é sob crítica.

Hermila é solta, leve, despreocupada, usa saia curta e barriga à mostra, ela sai com as amigas para dançar e se diverte ao som de Aviões do Forró, diz com um sorriso no rosto que às vezes tem vontade de deixar o filho “no mato”, paquera o motoqueiro enquanto o namorado não chega da cidade grande, e não se culpa por isso, tampouco a culpa o roteiro, pelo contrário, ele naturaliza a postura de sua protagonista.

E continua. Hermila fuma maconha e cheira acetona para passar o tempo, pensa abertamente em se tornar prostitua, mas mesmo assim, o filme não a julga, ao invés disso, a faz dançar livremente no plano seguinte ao som de “*Que tontos, que loucos*”, momento no qual ela decide rifar a si mesma, ou melhor, “uma noite no paraíso”, momento em que se torna enfim “Suely”.

Diante disso, ela tem de enfrentar sua família, a tia pergunta “que ideia de puta é essa?” e ela responde “puta transa com muitos, eu só vou dar pra um”. A figura da avó assusta e pesa sobre Hermila, ela cobra das contas, do filho, do marido, o que leva Hermila na cena seguinte a ir à rodoviária em busca de passagem “para o lugar mais longe”. Mais tarde, ela apanha da avó no rosto, que exige um pedido de desculpas pela “desonra”, firme e agressiva, em pura violência, naquela que talvez seja a cena mais impactante do longa. A tia, por outro lado, é

<sup>11</sup>ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo”—uma história do gênero masculino (1920–1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios. 2003.

mais sutil e menos óbvia, porém, igualmente agressiva, critica o cabelo, critica a roupa, critica a postura de Hermila.

Mas os problemas não se limitam às paredes do lar, ela também tem de enfrentar os homens da rua, sempre confortáveis e invasivos, discutem o valor do corpo de Hermila com ela, como se possuíssem mais autoridade sobre o assunto do que ela própria. Ela quase apanha quando oferece a rifa a um homem no mercado, que a pega pelo braço, enojado, e a força a sair dali.

Outra inovação do longa é trazer para telas o sertão urbano, que como já pudemos ver, é exaustivamente associado ao mundo rural ou, no máximo, a uma urbanidade incipiente. O sertão aqui é moderno, das telas e dos rádios que ecoam preenchendo os interiores das casas mais humildes, o sertão aqui já não é o mesmo “sem rádio, sem notícia das terras civilizadas” que canta Luiz Gonzaga. É, pois, o sertão das mídias e das massas. Aqui o sertão é pop. Aqui, pôsteres de Bruce Lee dividem as paredes com quadros de Padre Cícero.

Ao pintar uma cidade de cores brutas e ruas escuras, o filme surpreende ao fazer muito com pouco. O uso sensível dos tons crus na pacata cidade atrai os olhos. A iluminação é natural, e não foge das sombras duras. Temos aqui uma abordagem sensível e realista, onde uma tendência não anula a outra, no que alguns críticos chamam de “novo realismo latino-americano.”<sup>12</sup>

Nesse sentido, podemos afirmar que o filme consegue ser, ao mesmo tempo, íntimo, poético e sensível, algo que fica evidente no uso de planos fechados e de planos-detulhe, como, por exemplo, na cena do sexo rifado: incômoda e sufocante, ela nos embrulha o estômago ao pintar uma Suely fria e distante que só então conhece o peso de se vender.

Como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o filme de Karim Aïnouz termina em êxodo. Hermila viaja para Porto Alegre e reconciliada com a família promete voltar para buscá-la. Como em *Vidas Secas* (1963) o filme termina e começa na estrada, mas aqui os sertões são menos áridos, e os ventos mais favoráveis. Aqui o céu é azul, aqui ainda há céu.

## Sertão Ebulição

A partir dos anos de 1990, como pudemos perceber, torna-se cada vez mais difícil, para não dizer inviável, apontar uma tendência homogênea quando o assunto é cinema brasileiro. Na produção fílmica que se inaugura neste momento, convivem lado a lado o sertão mágico e o seco, o romântico e o feio. O jogo de oposições, tanto no tema quanto na plástica, parece ser, na verdade, uma das tendências mais destacadas.

Por sua construção histórica, o sertão se mostra um bom palco para dar corpo a contradições que, como sabemos, possuem apreciado valor formal e simbólico. Nesse território, como evoca a velha máxima do sertão a virar mar, encontramos e assimilamos, facilmente, lugares-temporalidades aparentemente distintas, como o urbano e o rural, o arcaico e o tecnológico, o regional e o universal, etc. Problematicando, assim, dicotomias simples, o cinema redesenha, em parte, identidades e territorialidades por muito tempo calcadas em imagens fixas.

Ao minar uma paisagem imóvel, os filmes mais contemporâneos reencontram trajetórias em pleno movimento e que se transformam a todo instante. Esse cinema não precisa, pois, prender-se a mitos, ele conhece o potencial dos dramas pessoais que ganham as telas, muitos dos quais baseados no choque de valores/gerações, com jovens que têm de enfrentar pensamentos e atitudes conservadoras calcadas no moralismo e no machismo; daí, talvez o apreço pelo mote do filho que tem de retornar à terra natal por algum motivo e acaba sendo con-

<sup>12</sup>BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 2007.

frontado pelos seus conterrâneos, como em *Árido Movie* (2006) de Lírío Ferreira, *O Céu de Suely* (2006) de Karim Ainouz, e *Desvio* (2019) de Arthur Lins.

Mas o jovem sertanejo não precisa sair do sertão para ser confrontado por ele, tomemos como exemplo a ingênua Alfonsina em *A História da Eternidade* (2015) de Camilo Cavalcante, que sonha com o mar e perto de seu aniversário pede uma viagem para o litoral ao pai, homem rude, que assim lhe responde: “Você ficou doida, minha filha? Você não tem juízo não? A gente vivendo numa secura dessa, os *bode* tudo morrendo, os *recurso* acabando?”

Figura 3: No filme de Camilo Cavalcante o sertão é palco de uma história da eternidade escrita por avanços e retrocessos, conquistas e rupturas



Fonte: Cinema da Fundação. Disponível em: <<https://cinemadafundacao.com.br/2018/01/historia-da-eternidade-projeto-alumiar/>>

Esse filme parece entender, com isso, a necessidade de discutir toda a imagética da seca que o antecede, mas se mostra mais interessado em sondá-la a partir da construção de seus personagens, em suas falas e atitudes, do que através das características geográficas em si. Aqui, os velhos costumes e as mentalidades arraigadas resistem, mas são enfrentados pelos que chegam; aqui, identidades secularmente construídas se modificam, mas permanecem marcadas, em parte, por retrocessos, como em qualquer outro lugar do mundo.

As inovações econômicas, políticas e culturais modificaram cenários e identidades secularmente construídos. Até mesmo as mais isoladas comunidades rurais nordestinas, ainda que por trás de uma aparente calma, **são hoje espaços em ebulição**, complexos e contraditórios, que vivenciam reacomodações, conflitos e mudanças aceleradas pela mundialização do capital. Mas, contrariando os prognósticos, a globalização não é o fim dos regionalismos. Nem os sertões permanecem intactos a ela. (MOREIRA, 2018, p. 21).

*Boi neon* (2015) de Gabriel Mascaro, por sua vez, inverte os papéis de gênero ao investigar uma mulher caminhoneira que chefia uma trupe de vaqueiros pelas estradas, mas não se exime, pelo contrário, de discutir os preconceitos que ali ainda resistem. Notadamente, o filme também desenvolve um protagonista complexo que, por mais sensível que possa parecer, xinga

frequentemente seu amigo de “frango”. Iremar, o vaqueiro costureiro, humano e contraditório, sonha em ser estilista, mas faz questão de impor sua virilidade sempre que acha necessário.

É nesse lugar onde coabitam o sujo e o *fashion*, o bruto e o delicado, que cangaceiros e retirantes vão perdendo, cada vez mais, o espaço para sujeitos normais, imperfeitos, e sonhadores, que nem sempre se encaixam onde vivem. Os mais jovens são constantemente questionados por pais, tios e avós: que cabelo, que roupa, que tatuagem é essa? Cabe, então, nos perguntar, qual o lugar desses jovens? O que eles sonham? Será que sonham, enfim, com suas terras natais?

Enquanto Alfonsina sonha com o mar, Suely sonha com o lugar “mais longe” possível. O sertão parece desafiador para as novas gerações, ou melhor, para parte dela, não caímos jamais no velho lugar comum do atraso sobre o qual tanto já versamos aqui, nesse sentido, eu gostaria de finalizar, colocadas as dificuldades, pensando um pouco sobre as conquistas.

## Conclusão

Antes de tudo, parece justo afirmar que nunca estivemos diante de um sertão tão verde em nosso cinema quanto o de agora: um sertão que não é só de espinhos, mas também de cozinhas, seios e afetos. De sonhos possíveis. De declarações de amor. Onde o espinho se fez pouso. É também o sertão dos desejos, como gosta especialmente o cinema recifense-pernambucano, em seu uso sem pudores da nudez e do sexo.

Um sertão onde a sobrinha se deita com o tio, e a recém-chegada se deita com o que for sorteado em sua rifa. Um sertão subversivo, de tensão constante, entre o desejo e o possível. De sujeitos em construção, e em ebulição, que saem do lugar previsível da caricatura para ocupar o lugar sempre surpreendente do ser humano, que ama, que erra, que se desafia, enfim. De sujeitos que sentem sua terra de dentro para fora e, com isso, deixam de ser imagens prontas para se tornarem homens e mulheres em formação.

O cinema vai assim crescendo conscientemente, pois conhecedor do poder dos dramas pessoais não precisa se prender a mitos pelo seu suposto potencial, fosse ele romântico ou neorrealista; e redescobrimo, com águas nos olhos, a vida multicolor em meio a um mato a tanto tempo seco.

Não que ele se exima de discutir a seca, mas o faz enquanto um fenômeno político, e não monolítico. Entende que a imagética que o antecede deve ser encarada, em sentido e intenção. O cinema contemporâneo mastiga e deglute o cine-seca do passado e, ciente de seu potencial metalinguístico, o faz com bem-vindo frescor.

Vivemos, portanto, sertões espinhentos, mas verdes, onde se encontram o vaqueiro e o estilista, o cabra-macho e o *performer*; em uma estética que consegue ser, por um lado, realista e intimista e, por outro, romântica e universal.

Vivemos, acima de tudo, um sertão que passa a se pensar de dentro pra fora a medida em que a produção vai se alargando pelos interiores que reivindicam, como nunca, seu lugar de fala, sobretudo, na produção de curtas e documentários, que, infelizmente, por uma questão de recorte de pesquisa, foge do escopo deste trabalho.

Por fim, cabe dizer que isso foi apenas um pouco do que pude perceber unindo filmografia e bibliografia, há muito a ser descoberto, principalmente, quando entendemos que a principal marca desses sertões presentes é, quiçá, a transformação. O sertão é grande. No sertão cabe muito, cabe o mar, cabe o mundo.

## Filmografia

**ÁRIDO MOVIE.** Dirigido por Lício Ferreira. Produzido por Lício Ferreira e Murilo Salles. Duração: 115 min. Brasil. 2006.

**O AUTO DA COMPADECIDA.** Dirigido por Guel Arraes. Produzido por Daniel Filho e Guel Arraes. Duração: 104 min. Brasil. Columbia Pictures do Brasil. 2000.

**BAILE PERFUMADO.** Dirigido por Paulo Caldas e Lício Ferreira. Produzido por Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lício Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. Duração: 93 min. Brasil. Rio Filme. 1997.

**BOI NEON.** Dirigido por Gabriel Mascaro. Produzido por Rachel Ellis. Duração: 101 min. Recife. IMOVISION. 2015.

**CENTRAL DO BRASIL.** Dirigido por Walter Salles. Produzido por Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Duração: 112 min. Brasil. Sony Picture e Vídeo Filmes. 1998.

**O CÉU DE SUELY.** Dirigido por Karim Aïnouz. Produzido por Mauricio Andrade Ramos. Duração: 88 min. Brasil. VideoFilmes. 2006.

**A HISTÓRIA DA ETERNIDADE.** Dirigido por Camilo Cavalcante. Produzido por Marcello Ludwig Maia. Duração: 120 min. Recife. Aurora Cinema / República Pureza Filmes. 2015.

## Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 2. ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. **Nordestino:** invenção do “falo”—uma história do gênero masculino (1920–1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2003.

BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 2007.

**CINEMA da Retomada.** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

LIMA, Carlos Adriano F. Nem oito nem oitenta: o Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada. In: **Anais**, n. 13. ANPUH, 2016.

LINHARES, A. L. de S.; CORREIA, A. E. dos S.; VIEIRA, R. de S.; FERAZ, A. F. de A. Cinema Árido: Representações do Nordeste no Cinema Brasileiro. In: **Revista Conhecimento Online**, Novo Hamburgo, v. 1, p. 10–12, 2011.

MORAES, A. C. R. O sertão: um “outro” geográfico. In: **Terra Brasilis** (Nova Série), v. 31, n. 1, 2011.

MOREIRA, Roberto José. Ruralidades e globalizações: ensaiando uma interpretação. In: MOREIRA, Roberto José (Org.). **Identidades sociais:** ruralidades do Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

NAGIB, Lúcia. O centro, o zero e a utopia vazia. In: \_\_\_\_\_. **A utopia no cinema brasileiro:** matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **O Sertão e a Favela in Cinema de Novo:** Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade. 2003.

SILVA, Antonio L. O sertão para além da estética da boniteza da dor: Reflexões a partir de catingueira na PB. In: **Revista Inter-Espaço**, Grajaú. v. 3, n. 9, p. 66–87, 2017.

SILVA, José Luís de Oliveira e. (Re)configurações das imagens do sertão no cinema brasileiro. In: **Vozes, Pretérito & Devir**, v. 11, p. 37–52, 2020.

STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**, Chapecó: Argos, 2010.

Varjão, T. de B. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. In: **Letras De Hoje**, v. 53, n. 4, p. 517–525, 2018.

Recebido em 17 jul. 2022. Aprovado em 7 dez. 2022.



Revista Historiar

ISSN: 2176-3267

Vol. 14 | Nº. 27 | Jul./Dez. de 2022

**Heverton da Silva Guedes**

*Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.*

[Heverton.sguedes@ufpe.br](mailto:Heverton.sguedes@ufpe.br)

**Patrícia Pinheiro de Melo**

*Universidade Federal de Pernambuco – UFPE*

[patricia.melo@ufpe.br](mailto:patricia.melo@ufpe.br)

# SERTÃO ARCAICO, CINEMA NOVO: a representação sertaneja na década de 1960.

---

## RESUMO

O presente artigo tem como objetivo problematizar a paisagem fixa que a primeira fase do Cinema Novo consolidou sobre o sertão. Ao conceber a miséria como estética, os cine-novistas deram corpo a um território feio e esfomeado, cujo poder simbólico repercute ainda hoje e, portanto, carece ser urgentemente desmistificado.

**Palavras-chave:** Cinema. Sertão. Representação.

## CINEMA NOVO, ARCHAIC “SERTÃO”: THE REPRESENTATION OF THE BACKCOUNTRY IN THE 1960s.

---

## ABSTRACT

This article aims to problematize the fixed landscape that the first phase of Cinema Novo consolidated about the backcountry. By conceiving misery as aesthetics, these filmmakers have given rise to an ugly and hungry territory, whose symbolic power still resonates today and, therefore, needs to be urgently demystified.

**Keywords:** Cinema. Sertão. Representation.

## Introdução

Findada a década de 1950 o Brasil se encontrou em meio a intensas transformações políticas e sociais que acabaram por alterar radicalmente a forma como se via, e, por consequência, como se mostrava ao mundo. Diferentemente do que acontecera na década anterior, a partir dos anos de 1960 o projeto burguês de cinema perde a dianteira e passa a ser abertamente criticado por artistas, agora engajados, que buscam nos filmes não mais um lugar de contemplação e sim, de confrontação.

A fim de esclarecimento, cabe colocar que não pretendo desenvolver aqui um estudo amplo da década, mas sim, de um movimento específico dentro dela, que diz respeito ao Cinema Novo, mais precisamente, a sua primeira fase, na qual o sertão é eleito como território mítico e político. Esse momento é importante por se mostrar, declaradamente, interessado em sondar o universo sertanejo, como fica evidente na trilogia do sertão do nordeste<sup>1</sup>: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra. O sertão erguido aqui, feio e esfomeado, é uma crítica ao sertão da década anterior, exuberante e romantizado. O sertão construído aqui, pobre e arcaico, é um convite ao levante revolucionário.

A arte deveria ser revolucionária e **a câmera deveria cumprir o papel do fuzil**, pois a proposta não era só afirmar, mas denunciar, questionar, fustigar nossas elites e capitalizar a entrada dos novos atores na luta política em direção às novas ideias que transitavam entre reformas imediatas e revolução (TOLENTINO, 2001, p.138).

Fosse contra o cinema de luxo encabeçado pela Vera Cruz, visto pelos cinemanovistas como colonizado; fosse contra o cinema “de massa” chefiado pela Atlântida Cinematográfica, visto pelos cinemanovistas como alienante; o Cinema Novo propôs uma ruptura formal e temática para com a produção *mainstream* que vigorava até então. Essa mudança de rumo deixou marcas profundas na nossa cinematografia, que nunca mais foi a mesma.

---

<sup>1</sup> XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## Uma outra margem

Antes de tudo, a fim de contextualização, parece importante pontuar que o Cinema Novo está inserido na onda contestatória que varreu as artes durante a década de 1960, atacando, sobretudo, os modelos hollywoodiano e europeu de fazer cinema: para muitos cineastas das Américas, da Ásia, e da África, era extremamente urgente desenvolver àquele momento uma estética própria do terceiro mundo, híbrida e marginal<sup>2</sup>, ciente e potente de si, para só assim, fazer frente ao imperialismo homogeneizante das potências capitalistas.

Das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neo-realismos e cinemas livres, especialmente a partir do final da década de 1950, o cinema (e o estudo do cinema também pode ser incluído numa percepção mais abrangente do fenômeno) passou a ser fortemente marcado pela política, pelo engajamento, pela dissidência, **pela opção pelas “margens”** (PRYSTHON, 2010, p. 164).

É justamente sob a inspiração de Glauber Rocha, principal personalidade do Cinema Novo, que os cineastas argentinos Fernando Solanas e Otavio Getino lançam em 1969 o manifesto intitulado *Em direção ao terceiro cinema*<sup>3</sup>. Para eles havia, essencialmente, três linguagens possíveis ao cinema mundial, sendo a primeira delas representada por Hollywood, comercial e romântica; a segunda, pela Europa, mais experimental e autoral; e uma terceira, a ser desenvolvida pelo terceiro mundo e cuja principal característica deveria ser a politização.

Para Solanas e Getino, face à incansável máquina imperialista, não se podia aceitar um papel passivo do público, pelo contrário, era preciso confrontá-lo, retirá-lo de sua zona de conforto, para com isso, levá-lo à luta, afinal “cada espectador é um covarde ou um traidor”<sup>4</sup>. Sob a inspiração, ainda, da violência anticolonial de Frantz

---

<sup>2</sup> PRYSTHON, Angela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

<sup>3</sup> “No final da década de 1960, os intelectuais do Terceiro Mundo exigiram uma “revolução tricontinental”. No cinema essa ideologia terceiro-mundista foi cristalizada em uma onda de ensaios-manifestos militantes, exigindo uma revolução na política e outra no cinema, na estética e na forma narrativa”. STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

<sup>4</sup> “Esta frase de Frantz Fanon que aparece em una de las obras más emblemáticas del período, “La Hora de los Hornos” (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, representa las aspiraciones del cine político argentino combativo de la década del sesenta: No ser un film, ni un espectáculo, sino un pretexto para la acción. Un cine clandestino que no se proponía como fin ni la taquilla ni el simple entretenimiento. El hecho cinematográfico tiene un propósito puramente estético, sino esencialmente político, y pone de manifiesto la potencialidad del cine, no sólo para reflejar y testimoniar, sino para producir cambios, para anticipar hechos de manera visionaria y sobre todo para construir el tejido

Fanon, e do ideal de homem novo de Che Guevara, eles exigem uma revolução periférica tricontinental, através do cinema.

Nesse sentido, parece-me imperativo olhar com bastante atenção para as reivindicações temáticas e formais do Cinema Novo, em sua icônica *Estética da fome*<sup>5</sup>, a partir do qual o sertão se torna, pela primeira vez, e pelo mote da miséria, o centro para o cinema brasileiro, reunindo em torno de si uma série de debates estéticos, históricos, ideológicos e claro, políticos. O Cinema Novo parece entender o sertão como o palco da resistência, através, sobretudo, da marcada oposição entre urbanidade e ruralidade. Essa dicotomia foi largamente utilizada pelos cinemanovistas uma vez que enxergavam nela um precioso poder de choque, em especial, no tocante à realidade sertaneja, cujo único caminho de “libertação” seria a violência.

Não por acaso, o sertão fez parte da escolha estético-ideológica da mais marcante escola do cinema nacional, que elegeu a crítica social como eixo comum dessa produção imagético-discursiva. Essa opção do Cinema Novo pelos “brasis profundos” se inseria no imaginário das esquerdas e estava mais preocupada com a experimentação estética e a denúncia dos problemas sociais que com o cinema industrial das chanchadas. Todas essas obras serviram de marco na criação do **Nordeste como Território da Revolta**, mistificando a violência do cangaço ou a luta de Antônio Conselheiro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

Para Celia Aparecida Tolentino, o interesse dos cinemanovistas pelo sertão reside no fato de que esses diretores-autores enxergavam nele um passado pré-burguês, quase utópico, que por mais atrasado que fosse, continha em si o necessário para alavancar a luta no tempo presente. Diante disso, o atraso aparece como uma marca básica que existe para ser superada, através da conscientização e da conseguinte luta popular; por isso, o Nordeste passa a ser percebido, mais uma vez, como o berço original da “verdadeira brasilidade”. O que muda com essa década é o olhar do narrador para o objeto-sertão: antes, indeciso pelo seu caráter incivilizado; e agora, apaixonado pelo seu potencial revolucionário.

Nesse momento, como sabemos, era coisa comum para a esquerda brasileira vincular os rincões nordestinos às estruturas pré-capitalistas, até mesmo, feudais; o

---

histórico”. In: TAQUINI, Graciela. Todo espectador es un cobarde o un traidor. Buenos Aires, 2011.

<sup>5</sup> Lançado em 1965 por Glauber Rocha, durante o congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, na cidade italiana de Gênova, o mais marcante manifesto do cinema nacional defendia uma estética de filmes feios, pobres e tristes como elemento básico da realidade brasileira e como instrumento político de mobilização social. Nas palavras do próprio Glauber: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”. In: ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

que demarcava uma população supostamente intocada pelo imperialismo, e seus estrangeirismos alienantes, como haviam ocorrido, por outro lado, nas parcelas urbanas do nosso território.

Seria, portanto, o sertanejo, o mais genuíno representante do povo brasileiro? Seria possível resgatá-lo do atraso para caminhar, enquanto nação, rumo ao progresso civil? Como já reivindicara Freyre<sup>6</sup>, o Nordeste podia até ter perdido a dianteira econômica para o Sudeste, mas, sob essa chave, continuava a gozar do primado cultural.

Ao lado desse intenso debate sobre brasilidade, ou melhor, sobre o que seria verdadeiramente brasileiro, estava, novamente, uma séria tendência à politização. Para os cinema-novistas era necessário, antes de tudo, identificar o Brasil de que se falava, escancarar seus males e mazelas, para então pensar e atuar na sua resolução.

De acordo com Ismail Xavier<sup>7</sup>, é nessa busca pela identidade nacional que o Cinema Novo dialoga diretamente com a herança modernista de 1920, mas agora com um imperativo diferente, uma vez que não bastava apenas caracterizar o que era o Brasil, era necessário intervir diretamente sobre ele.

A principal crítica do Cinema Novo ao Modernismo de 1920 reside justamente no fato de que, para esses cineastas, os modernistas sonharam com uma cultura nacional, mas se omitiram do processo de progresso social. Glauber Rocha, por exemplo, chamava o movimento de 1922 de “estética liberal do café, uma manifestação exemplar do liberalismo burguês, pois em 22 além da Arte Moderna, há o tenentismo e o surgimento do PC, sem haver entre estes fatos nenhuma integração. Quando a Coluna Prestes estava passando, os artistas, as pessoas cultas de São Paulo estavam tratando das reformas dos versos”<sup>8</sup>. Para Rocha, enfim, “somente através da dialética da violência, alcançaremos o lirismo”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> BASTOS, É. R. Gilberto Freyre e a questão nacional. In: MORAES, R., ANTUNES, R., FERRANTE, V. L. B. (org.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

<sup>7</sup> “Meu intento neste livro, publicado originalmente em 1983, foi tratar de forma mais incisiva uma questão central na experiência do Cinema Novo: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjuntura dos anos 1960. A demanda gerada pela inserção criativa na reflexão de longo prazo sobre a sociedade e a cultura brasileiras era posta em correlação com uma vontade de intervenção direta na vida política, antes e mesmo depois do golpe militar de 1964, quando foi vivida em termos distintos face ao período populista. In: XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. P. 9.

<sup>8</sup> GERBER, R. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: Salles Gomes, P. E. (Org.) *Glauber Rocha*. 2.ed. São Paulo; Paz e Terra. 1991, P. 12.

<sup>9</sup> STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

## Um novo centro

Como podemos perceber, a politização se destaca como a grande marca da produção fílmica dos anos 1960, e como podemos imaginar, isso não se deu por acaso. Pelo contrário, foi o produto das significativas mudanças sociais pelas quais passava o Brasil, das capitais aos rincões, principalmente, no que diz respeito à ascensão de projetos e atores vinculados aos setores de esquerda. Entre eles, cabe destacar, a atuação da União Nacional dos Estudantes (UNE), que buscava trazer ao jogo político novos agentes para a luta contra o tradicionalismo.

A UNE assumiu então a tarefa de esclarecer as camadas populares sobre os “verdadeiros inimigos da nação”, através, sobretudo, de uma ação didática de intervenção direta nas ruas. Coube a ela simplificar e levar ao grande público uma série de temas até então típicos às discussões das elites, como a noção de mais-valia, de inflação, de imperialismo cultural e econômico, etc. Fundou por isso em 1962 o Centro Popular de Cultura (CPC) que desenvolveu os chamados *Cadernos do Povo Brasileiro*, uma série de publicações populares baseadas em temas urgentes para a sociedade civil naquele momento, entre os quais, salário mínimo, inflação, reforma agrária, e revolução. No mais, o CPC fomentou diretamente expressões culturais, dos mais variados tipos, promovendo desde o teatro de rua, festivais de música e literatura, até, é claro, o cinema.

Assim como eles se supunham iluminados por seus mestres, pretendiam ser mestres da classe operária que, uma vez iluminada, marcharia em direção a **sociedade socialista** (BERLINCK, 1984, p. 113).

Até ser extinto pelo golpe de 1964, o CPC produziu dois filmes de destacada importância: *Cinco Vezes Favela* (1962), que reunia cinco curta-documentários de diferentes diretores sobre o dia a dia das periferias cariocas; e *Cabra Marcado Para Morrer* de Eduardo Coutinho, que iniciado em 1964 e logo sabotado pela emergente ditadura só foi concluído 20 anos depois. O filme de Coutinho é notável por traduzir perfeitamente as tensões nacionais que antecederam ao golpe, seja por seu objeto, a morte de Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado por ordem de latifundiários da região; seja por seu percurso, que escancarou como o regime autoritário brasileiro pós-64 passou a caçar artistas como quem caçava terroristas.

Outro ponto digno de nota, é que foi justamente de um grupo dissidente da

UNE de onde vieram alguns importantes nomes do Cinema Novo, o que não é de se estranhar, uma vez, que como vimos anteriormente, os grupos compartilhavam de alguns valores e pretensões em comum. Mas apenas alguns. Eles acabaram por divergir, em especial, no que diz respeito ao desenvolvimento de uma arte brasileira, politizada e politizadora: os cinemanovistas acusavam a UNE de muito didatismo e pouca sensibilidade artística; enquanto que os partidários do CPC, acusavam os cinemanovistas de serem demasiado formalistas. Para a UNE, o Cinema Novo era muito polido e pouco popular.

Cabe dizer, que essa crítica é ainda hoje a mais recorrente que se faz ao movimento encabeçado por Rocha, e de fato, apesar de todo o debate e interesse nos tipos e temas populares, o Cinema Novo não foi capaz de chamar atenção das camadas mais humildes. Há quem aponte que o Cinema Novo, sobretudo, à medida que foi deixando de lado a crítica explícita para abusar das insinuações mais alegóricas com o desenrolar das outras fases do movimento, acabou por se revelar, ironicamente, um produto de consumo mais elitista. É essa exatamente a maior objeção feita pelo Cinema Marginal, que veio a florescer no final da década de 1960 e para quem o Cinema Novo teria acabado por se glamourizar em excesso. Já a segunda grande crítica reside justamente nas inquietações supracitadas deste trabalho: o de uma narrativa fixa de fome e violência sobre o sertão. O legado do Cinema Novo permanece inigualável para a cinematografia brasileira, mas não podemos negar que ele acabou por cristalizar, como nenhum outro movimento, uma imagética do sertão seco, esfomeado e miserável.

É notória a pouca influência do cinema novo entre as camadas populares. Os filmes sempre “falam” a um público muito específico. Isso que foi motivo de críticas por muito tempo e deve ser contextualizado para não cairmos em simplificações. Mesmo em sua leitura sociológica da história, o cinema novo não se tornou isento de críticas e é lembrado que consciente ou não acabou por **reiterar arquétipos sobre o Nordeste** (LIMA, 2016, p. 8).

Dito isso, parece-me importante destacar agora a atuação de outros atores ligados aos setores de esquerda, em especial, das ligas camponesas, recorte esse especialmente sensível para o nosso estudo. Como vimos, o início da década de 1960 ficou marcado por discussões intensas sobre o mundo rural brasileiro, sobretudo, no que tange à reforma agrária, verdadeira ferida aberta para as elites. O rural surge aqui como uma questão vital para a manutenção da pátria, seja aos olhos da esquerda, seja

aos olhos da direita.

Fato é que, pelo menos, desde a redemocratização em 1946, os movimentos rurais emergem como forças atuantes e para alguns, preocupantes; até que chegam à década 1960, em aliança com as organizações sindicais, como agentes decisivos nas discussões da política estatal brasileira, principalmente, no que diz respeito à distribuição de terras. Esse tópico acabou por se tornar uma das pautas primeiras do fadado governo João Goulart, e é frequentemente apontada pela historiografia brasileira como um dos motivos de frente para o golpe de 1964.

Nesse sentido, o rural se torna uma das grandes questões para o país com o ascender da década de 1960, reunindo em torno de si uma série de debates, que longe de serem homogêneos, abriram espaço para pensá-lo não mais como um lugar à parte, distante histórica e espacialmente, mas sim, como central para o presente e para o futuro, discurso que como podemos ver, foi sensivelmente incorporado pelo cinema brasileiro.

A relação com o mundo agrário era, pois, extremamente paradoxal: se, por um lado, era percebido como intocado, e por isso, o sumo da brasilidade, as reservas mais bem preservadas do nosso primado cultural; pelo outro, era visto com palco de crescente tensão, capaz de conduzir, em associação com as camadas proletárias urbanas, o país rumo a uma reestruturação decisiva.

Além disso, quando ampliamos nossa perspectiva para além das fronteiras nacionais, e analisamos com maior cuidado as correntes que se faziam valer nas demais periferias do sistema mundial, percebemos como havia, de fato, e mais uma vez em sintonia com as pautas brasileiras, uma clara tendência em se voltar para os interiores, para as raízes mais bem resguardadas, para bem e para mal, do que se projetavam ser as nações.

Esse mote era extremamente funcional, pois ao mesmo tempo em que atendia aos anseios nacionalistas de uma arte consciente da realidade nacional, era um claro contraponto à estrutura colonial. Assim sendo, muito do que antes era visto pelo colonizador como inferior passa a ser revalorizado pela lógica anticolonial, como foi com a miscigenação, como foi com o canibalismo, como foi inclusive, com a pobreza.

Deriva desse pensamento uma série de manifestos de difícil deglutição, portanto, para o colonizador, acostumado até então com o exótico ou típico: entram em cena a *Estética da Fome*, de Glauber Rocha; o *Cine Imperfeito* de Júlio García Espinosa; ou, ainda, a *Estética do Lixo* de Rogério Sganzerla. Esta última, para

exemplificar, ficou famosa por se utilizar de materiais cinematográficos usados, através dos quais os limites práticos se transformam em diferencial artístico, ou em um “significante”, como diria Ismail Xavier<sup>10</sup>.

A maior parte dessas estéticas alternativas revalorizam, por **inversão**, o que previamente fora visto como negativo, especialmente dentro de um discurso colonialista. Portanto, o ritual do canibalismo, por séculos o próprio nome do selvagem, o outro desprezível, se torna, com os modernistas brasileiros, um tropo anticolonialista e um termo de valor. (Lembrem que até o triunfante movimento literário “realismo mágico” inverte a visão colonial de mágica como superstição irracional). Ao mesmo tempo, essas estéticas compartilham o traço *jiu-jitsu* de transformar fraqueza em força tática. (STAM, 2010, p. 113).

Em vista disso, podemos afirmar que o Cinema Novo faz parte de um movimento mais largo, de contestação ao cinema hegemônico, que ecoou em diversas bandas do terceiro mundo, e que tem entre as principais características um esclarecido hibridismo. Como afirma Robert Stam, por mais que uma linguagem híbrida seja uma marca recorrente nas manifestações culturais latinas, (vide termos como *mestizaje*, *diversalité*, *creolité*) a partir da década de 1960, elas são reinauguradas como instrumentos potentes da pós-modernidade e da pós-colonialidade. Nesse sentido, a própria noção de mistura intrínseca ao hibridismo é ressignificada, e a pureza se mostra aberta à contaminação.

Ou seja, a ideia de transformação da sociedade encontra em temas tão caros ao terceiro-cinema, como a pobreza, a opressão, e a violência, uma estratégia e um estilo. Derivando daí a opção pelas margens, pelas periferias, fossem rurais ou urbanas; derivando daí o apreço do Cinema Novo pelos sertões e favelas. No mais, importante pontuar que esse movimento foi fortemente influenciado pelo cinema europeu que se contrapunha a Hollywood, sobretudo, pelo neorealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa.

Dos italianos, esses filmes herdaram o apreço pelas produções feitas fora dos grandes estúdios, no meio das ruas, com iluminação e gente real, e sobretudo, a tendência a uma linguagem mais direta, por vezes, crua, que encontra em *Vidas Secas*, quiçá, o nosso maior representante. Já os franceses, por sua vez, influenciaram-nos, principalmente, com a noção de cinema de autor, ao proporem os filmes enquanto marcados pelo sotaque de seus diretores que, mais uma vez em oposição a Hollywood clássica, tornavam-se o grande nome da obra em detrimento da

---

<sup>10</sup> XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

figura do produtor. E talvez seja por essa marca autoral que os narradores dos filmes assumem tamanho compromisso com a realidade que buscam apreender na película.

## Conclusão

Podemos afirmar, por fim, que diferente do narrador da Vera Cruz, distante e indeciso, o narrador do Cinema Novo parte necessariamente de um impulso de intervenção direta na realidade. Aos seus olhos, o sertão é o palco primeiro da revolução, mas mais parece uma ferida aberta, frágil e sensível, carente de cuidado, para só então ser alçado a seu potencial transformador. Temos aqui, por conseguinte, a consolidação de um sertão arcaico, percepção comum aos três grandes filmes do primeiro ciclo cinema-novista, e construída de uma maneira tão poderosa que ainda hoje ecoa em nosso imaginário.

Assim sendo, a primeira e mais crua fase do Cinema Novo destaca-se por marcar radicalmente o olhar sobre o sertão, ao alargar estereótipos sobre ele. Em diálogo com as vanguardas latinas e europeias, os cinema-novistas rompem com o *know-how* hollywoodiano, saem dos estúdios, e se embrenham nas veredas sertanejas em busca do rural-real, que aos seus olhos é triste, feio, e esfomeado. E em face de tamanha miséria não encontram outra libertação que não a violência. Esse mundo arcaico que encontram aparentemente só pode ser conduzido ao futuro pelas armas. A câmera se faz arma, e sob influência de Fanon e Guevara, o sertão, revolução.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. Ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

BASTOS, É. R. **Gilberto Freyre e a questão nacional**. In; MORAES, R., ANTUNES, R., FERRANTE, V. L. B. (org.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GERBER, R. **Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo**. In: Salles Gomes, P. E. (Org.) *Glauber Rocha*. 2.ed. São Paulo; Paz e Terra. 1991, P. 12.

LIMA, Carlos Adriano F. **Nem oito nem oitenta: o Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada**. ANPUH, Anais XIII. 2016.

PRYSTHON, Angela. **Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo**. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo:

Cosac Naif, 2004.

STAM, Robert. **Para além do Terceiro Cinema:** estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

TAQUINI, Graciela. **Todo espectador es un cobarde o un traidor.** Buenos Aires, 2011.

TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro.** São Paulo: UNESP, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sertão Mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasilense, 1983.

---

**Heverton da Silva Guedes**

Licenciado em História pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

**Currículo Lattes:**

<http://lattes.cnpq.br/1490941376976192>

**Patrícia Pinheiro de Melo**

Professora da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Atua nos cursos de Graduação e Pós-Graduação na área de História da América Latina, com ênfase em História da Formação dos Estados Nacionais, História Ambiental e História Indígena.

**Currículo Lattes:**

<http://lattes.cnpq.br/1014836206388440>

---

**Artigo recebido em:** 04 de julho de 2022.

**Artigo aprovado em:** 31 de outubro de 2022.

## **Sertão Hollywoodiano, Cinema Paulista: a Representação Sertaneja na Década de 1950**

### **Hollywoodian "Sertão", "Paulista" Cinema: The Representation of the backcountry in the 1950s**



GUEDES, Heverton \*

 <https://orcid.org/0000-0002-6107-1772>

**RESUMO:** O presente artigo pretende problematizar a forma como a incipiente indústria cinematográfica paulista, que tomou corpo na década de 1950, representou o sertão nordestino a partir de estereótipos recorrentes no imaginário brasileiro, reiterando-os e alargando-os. A paisagem fixa pavimentada aqui e, mais tarde, continuada por diversos filmes e autores fez-se ecoar até hoje, o que justifica, portanto, a importância da desmistificação a que se propõe este estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Sertão; Representação.

**ABSTRACT:** This paper intends to problematize the way in which the incipient São Paulo film industry, which took shape in the 1950s, represented the northeastern backcountry stem from stereotypes in the Brazilian imagination, reiterating and expanding them. The fixed landscape paved here and, later, continued by several films and authors, was echoed until today, which justifies, therefore, the importance of the demystification that this research proposes.

**KEYWORDS:** Cinema; Sertão; Representation.

*Recebido em: 22/07/2022*  
*Aprovado em: 02/08/2022*

---

\*Graduado em História pela UFPE, Recife-PE, Lattes ID: 1490941376976192, e-mail: [heverton.sguedes@ufpe.br](mailto:heverton.sguedes@ufpe.br)



Este é um artigo de acesso livre distribuído sob licença dos termos da Creative Commons Attribution License.

## Introdução

No cinema nacional, o sertão nordestino foi assim apresentado ao grande público: “volte e diga lá para o seu Governo que fique governando em suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu”. Essa frase é dita a um funcionário público pelo Capitão Galdino (Milton Ribeiro), na sequência de abertura do “primeiro grande” filme instalado nos sertões, *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto e produzido pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954), ambos de origem paulista. Escolho-a como ponto de partida porque, a meu ver, ela sintetiza não só a obra em si como também grande parte do *nordestern*, subgênero abasileirado do *western* americano no qual foram moldadas as primeiras representações sertanejas, calcadas, principalmente, em uma clara intenção de marginalização: a terra demarcada aqui não pertence, pois, aos mesmos domínios da nação brasileira, pelo contrário, o exótico é o principal contorno de seu território, que encontra na “incivilização” o único chão.

Esse subgênero, por isso, mostra-se de imenso valor para analisar a narrativa única, fundada na estética da miséria, que o cinema nacional ergueu sobre os interiores sertanejos e os seus sujeitos ao longo da história, afinal de contas, parte de um mote bastante interessante: barbárie *versus* civilidade. Esse mote, por sua vez, molda-se nas mãos de *Hollywood* a fim de encenar o processo histórico de expansão das fronteiras para o Oeste, ocorrido no século XIX nos EUA, a partir da tensão entre os dois pólos da sociedade estadunidense àquela altura, a realidade urbana-industrial da costa leste e a realidade bucólica-agrária da costa oposta (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 268); sendo adaptado ao Brasil pela *Vera Cruz* por meio de *O Cangaceiro* para marcar um afastamento entre o mundo citadino, especialmente, o paulista, que na década de 1950 centrou a indústria cinematográfica no país, e o mundo rural, em especial, o sertanejo, que pelo menos desde os remotos tempos coloniais era visto enquanto imagem de margem. Como tal mentalidade já estava enraizada no imaginário coletivo, o faroeste só precisou tecer alguns meros ajustes, por conseguinte, os *cowboys* foram substituídos por cangaceiros e o *monument valley*, pela mata branca. E como tal adaptação acabou por alargar, em escalas jamais vistas até aquele momento, os estereótipos sobre o sertão, é que parece pertinente, então, o exercício de desmistificação a que se destina este estudo.

Dito isso, cabe elucidar que o presente artigo tem como intuito, antes de tudo, problematizar a forma como o cinema paulista agenciou as imagens do sertão nordestino nos primeiros anos da década de 1950; para isso, tomo como foco a experiência da *Vera Cruz* e, como estudo de caso, aquele que é, quiçá, o seu mais famoso título, *O Cangaceiro*. Logo de cara, vale sublinhar que ao introduzir os sertões nordestinos por meio de uma estética declaradamente *hollywoodiana*, decorrente das demandas de industrialização e

construção de uma linguagem nacional que enfrentava o cinema brasileiro (TOLENTINO, 2001, p. 17), a empresa de São Bernardo do Campo inaugurou em nosso circuito comercial um sertão mítico, marginal e miserável.

Nesse sentido, pode-se afirmar ainda que as imagens difundidas pela empreitada paulista versam sobre o sertão e sua gente a partir de uma paisagem fixa, onde os alicerces advêm de estereótipos que, como de costume, distorcem a realidade: ao redor dessa terra, sempre orbitam os mesmos velhos signos [...] da violência, da carência, da penúria... constituindo uma verdadeira “estética da boniteza da dor” (SILVA, 2017, p. 68), como se seu povo tivesse sempre de enfrentar as chagas geográficas para, a partir delas, poder se impor. Há também outro importante agravante aqui, uma vez que toda essa miséria estética foi intencionalmente filtrada pelas lentes da exotividade: para não confundir aqueles que narram com o seu objeto, escolheu-se demarcá-lo enquanto algo distante, remoto e bárbaro.

Mas afinal, por que o exótico se tornou território? De onde vem, a quem atende, e qual o seu propósito? Este trabalho toma como intenção, no mais, indagar por que os sertões são tantas e tantas vezes viesados por uma mesma narrativa midiática, e como ela se faz presente e pode ser sondada através dessa safra específica da produção paulista. Interessa-me aqui, por fim, investigar os signos tão comumente, e exaustivamente, associados aos interiores sertanejos, a fim de compreender suas raízes, sua repercussão e se ainda fazem sentido algum na atualidade.

## **Paisagem fixa**

Como equipamentos privilegiados de cultura no século XX, a literatura, o cinema, e a mídia de massas construíram uma representação sertaneja que atendeu à curiosidade nacional em torno desse “outro” Brasil, místico, berço da brasilidade original e repleto de personagens exóticos, e reforçaram a construção de um imaginário em que a seca se constituiu como o elemento fundador das precárias condições de vida do sertanejo e alimentou a esperança da fuga dessa realidade imóvel para “a cidade grande” (MOREIRA, 2018, p. 76).

Primeiramente, na busca de uma raiz histórica, podemos perceber que o universo sertanejo, em especial, na sua dimensão rural, já estava presente em nosso cinema, pelo menos, desde a década de vinte do século passado, sob o efeito, primordialmente, do apelo popular desencadeado pelo cangaço, o que deu origem a filmes como *Filhos sem Mãe* (1925), dirigido por Tancredo Seabra, e *Sangue de irmão* (1926), dirigido por Jota Soares, numa época em que Virgulino Ferreira da Silva e seu bando ainda bandeavam pela mata branca, causando alegado alvoroço por onde passavam (VARJÃO, 2018, p. 519). Para se ter

uma ideia, de 1927 a 1969 foram realizadas 25 obras sob o signo do cangaço (TOLENTINO, 2001, p. 69). com grande sucesso de público, principalmente a partir da década de 1950, época que marca o surgimento do *nordestern*.

A figura de Lampião está enraizada dentro da memória e cultura popular da região Nordeste, tornando-se uma espécie de objeto-fantástico mesmo depois de sua morte, sua vida e saga são imortalizadas na música, na dança (xaxado), nos cordéis, nos contos populares e, também, no cinema. É verdade afirmar, dessa forma, que a imagem de Lampião se enraizou dentro do imaginário da população ao ponto do fetichismo movido pela veneração à imagem que representa, construído através do modelo de vingador e defensor da justiça, contra a opressão do Estado (VARJÃO, 2018, p. 519).

Por mais que a realidade rural já fosse uma questão para os cineastas brasileiros desde a década de 1920, foi apenas na década de 1950 que ela encontrou sua viabilidade prática, em decorrência de uma série de significativas mudanças econômicas e sociais desencadeadas, sobretudo, pelos processos de urbanização e industrialização pelos quais passava o país. Tais mudanças impactaram decisivamente a produção e a recepção dos filmes nacionais: primeiro, em um nível estrutural, já que se tornando o Brasil um país de maioria urbana, aumentava-se conseqüentemente o mercado consumidor; e segundo, em um nível simbólico, já que o cinema era percebido pela burguesia, que tomava a dianteira da empreitada cinematográfica, como um signo precioso de progresso e de modernização; mais do que isso, um poderoso instrumento de propaganda desenvolvimentista.

Podemos entender, nesse sentido, que o Brasil precisou se urbanizar para só então se voltar para o mundo rural em seu cinema, o que pode parecer uma contradição em uma leitura mais ligeira, quando não o é, pelo contrário: para que o campestre fizesse cinema, era preciso que, antes, se fizesse ficção. Esclarecendo: a imagem de um Brasil agrário era associada por essa burguesia citadina ao atraso, ao subdesenvolvimento, à decadência, à pobreza... o exato oposto do que se pretendia veicular nos filmes e se mostrar ao mundo; por isso, foi preciso se afastar dele para poder digeri-lo. Um afastamento espacial na realidade e discursivo na arte.

Como argumenta Celia Aparecida Tolentino, “as produções nacionais precisaram se industrializar, leia-se: imitar *Hollywood*, para poder enfim levar a temática bucólica ao grande público” (TOLENTINO, 2001, p. 12). Isso porque tal imagética causava certo desconforto nas plateias, acostumadas com o entretenimento em molde estadunidense; para se impor, de fato, ela precisou passar por um tratamento cosmético, a exemplo do que faziam os norte-americanos especialmente nos seus *westerns*. Uma crítica terrivelmente racista, veiculada pela revista carioca *Cinearte* no ano de 1926 nos dá uma ideia de como alguns críticos se posicionavam a esse respeito:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras 'avis-rara' desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc. Para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá um bando de negrotos se banhando num rio, e coisas desse jaez (TOLENTINO, 2001, p. 22).

Industrializar-se foi, desde o início, mais precisamente, desde a década de 1920, em seu rompante modernista nas artes e na cultura, o grande objetivo para o cinema nacional; meta esta retomada pela década de 1950, uma vez que, como já pudemos perceber, essa última em muito se espelha na primeira. Por mais destrambelhadas que tenham sido as tentativas brasileiras nesse sentido, diga-se de passagem, podemos entender que, de forma geral, a industrialização cinematográfica tem a ver com uma estruturação de toda a cadeia produtiva, desde a pré-produção dos filmes até a sua recepção final, o que denota, em especial, o desenvolvimento dos chamados “filmes de gênero”, cujo principal aspecto é o de sintetizar um conjunto de características específicas, de conteúdo e de estética, que podem ser facilmente apreendidas pelo público e, claro, replicadas pela indústria, derivando exatamente daí o seu caráter fabril.

Um dos mais emblemáticos casos de tentativa de industrialização cinematográfica no Brasil ocorreu exatamente neste período de 1950: o da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Fundada em 1949, através de capital privado, mais especificamente, através da iniciativa dos imigrantes italianos Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, a empresa teve uma atuação curta, fechando suas portas apenas cinco anos depois da abertura, mas um legado bastante considerável, já que é comumente reconhecida por ter alavancado o nível da produção dos filmes brasileiros ao incorporar em nosso país técnicas *made in U.S.A.*

Nascida na mesma leva que deu origem ao MASP (Museu de Arte de São Paulo) em 1947, ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e ao MAM (Museu de Arte Moderna) em 1948, a Fimoteca do Museu de Arte de São Paulo (depois, Cinemateca Brasileira) em 1949, e a Bienal de Artes de São Paulo, em 1951, a *Vera Cruz Estúdios* compartilhava com essas empreitadas o mesmo norte: o desenvolvimento urbano e cosmopolita da cidade de São Paulo, que já se colocara como baluarte econômico e cultural do Brasil. Os seus idealizadores sonhavam, na verdade, em colocar o cinema no mesmo nível do grande teatro e dos grandes museus, como afirma Maria Rita Galvão, em seu conhecido estudo sobre a Companhia (GALVÃO, 1981, p. 18).

Para a burguesia paulista, um país modernizado carecia de um cinema sofisticado,

capaz de divulgar os avanços e de educar as “massas”. Para isso, era necessário partir do zero, visto que, aos olhos burgueses, não se podia considerar nada feito no Brasil até aquele momento como “verdadeiro cinema”. A *Vera Cruz Estúdios* assume, então, como sua principal estratégia, a produção de “filmes nacionais de padrões internacionais”, razão pela qual investiu altos recursos na contratação de equipes americanas e na construção de grandes estúdios, tudo isso para fazer de São Bernardo do Campo, nada mais, nada menos, do que a própria *Hollywood* brasileira.

Com isso, foi importada toda sorte de profissionais que era necessária à implantação do *know-how* na empresa, como também foi estabelecido um alto e rigoroso padrão de qualidade. Pretendia-se, assim, renovar a linguagem e a estrutura brasileira de cinema, pretendia-se, enfim, colocar o Brasil no mapa do circuito global. No mais, a burguesia paulista aspirava, além de promover sua marca, é claro, fazer oposição à iniciativa carioca, cuja produção no momento era marcada pelas chanchadas e tinha na produtora *Atlântida* sua principal representante.

A fim de não estender esse ponto, mas ao mesmo tempo, querendo melhor explicar, cabe colocar que o termo “chanchada” significa “porcaria” em espanhol, onde se origina, tendo sido cunhado pela crítica em função das produções ditas “baixas”, “malfeitas”, e por vezes, “ridículas”; por mais que fossem sucesso de público por toda a década de 1950, principalmente, em decorrência de seu tom leve, despreocupado e debochado, que encontrava no carnaval e na paródia alguns de seus principais traços. Importante pontuar, além disso, que essa perspectiva pejorativa já foi há muito revista e superada. Estudos históricos (OLIVEIRA DIAS, 1993) e sociológicos, com frequência, defendem a importância inigualável desse gênero, por assim dizer, para o desenvolvimento do nosso cinema, destacando, justamente, o seu alcance popular, capaz de sensibilizar, como poucos outros, as plateias brasileiras através de filmes brasileiros.

O saldo das bilheterias da *Vera Cruz*, por outro lado, raramente costumava compensar os altos custos das produções e, apesar do sucesso de obras como *O cangaceiro*, dificilmente cobriam o orçamento original dos filmes. Ainda assim, ao longo de seus cinco anos, a produtora paulista deu luz a 18 longas-metragens, sendo alguns deles bem ilustres, entre os quais podemos sublinhar *Tico-Tico no Fubá* (1952), de Adolfo Celi, e *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne. Essas obras acabaram por lançar as bases de uma indústria de cinema no Brasil com o surgimento, logo em sequência, de companhias como a *Maristela*, *Multifilmes* e *Kino Filmes*, que tentaram, claramente, surfar na onda da *Vera Cruz*.

Num curto espaço de tempo, entre 1949 a 1954, suas produções dinamizaram a arte, assim como as tornaram imprescindíveis para suscitar outros desafios. [...]

A suntuosidade com que a História da Companhia foi construída nos revelam uma série de temas presentes naquela conjuntura, assim como expôs os aspectos dissonantes, distópicos e, concomitantemente, importantes, uma vez que seu legado nuança e sedimenta de maneira substancial um capítulo de nossa história cultural (SILVA, 2020, p. 105).

Encaminhando-me para a conclusão, gostaria de reiterar que, como o universo sertanejo foi inserido na indústria cinematográfica através da iniciativa paulista, acabei me deparando, não raras vezes, com uma clara intenção de marginalização do sertão. Retomando Celia Aparecida Tolentino, entendo que a escolha da burguesia paulista por representar o semiárido nordestino como seu avesso não se deu apenas por motivos geográficos, mas também, estético-ideológicos: para veicular a imagem de um “Brasil profundo” sem trazer danos à imagem de um Brasil moderno, como tanto se desejava ser, era necessário marcar o primeiro como marginal, “como outro” (MORAES, 2011, p. 03) temporal e espacialmente, e, portanto, distinto do segundo, que narrava. É justamente nesse intuito que o narrador de *O cangaceiro* faz questão de anunciar que a história que conta aconteceu em uma “época imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”, demarcando, com isso, seu senso de afastamento. E é exatamente por esclarecer esse e outros importantes pontos da visão de mundo da *Vera Cruz*, que proponho a seguir, um estudo mais atento sobre o filme.

[...] Em *O cangaceiro*, o sertão é o mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilizado por oposição a esse passado pitoresco, mas definitivamente extinto (XAVIER, 1983, p. 124-125).

Pois bem, visto por cerca de 10 milhões de brasileiros no ano em que foi lançado, o que o faz dele ainda hoje uma das bilheterias mais expressivas do cinema nacional (PEREIRA, 2016, p. 289), distribuído internacionalmente pela *Columbia Pictures*, alcançando uma média de 80 países (PEREIRA, 2016, p. 291), aclamado pela crítica especializada da época, em veículos como *O Globo* e *Manchete* (PEREIRA, 2016, p. 290), e laureado pelo júri do VI Festival de *Cannes* com uma premiação criada especialmente em sua menção, o Prêmio Internacional de Filme de Aventuras, *O cangaceiro* ostenta, como poucos, um lugar de marco na história do cinema brasileiro.

Assim sendo, essa obra icônica, na medida em que acabou por moldar todo um subgênero, foi responsável por influenciar diversos títulos e autores que o sucederam, fosse no eixo paulista no qual se insere, com obras como *Da terra nasce o ódio* (1954), de

Antoninho Hossri, e *Dioguinho* (1957), de Carlos Coimbra, fosse no chamado ciclo dos “nordesterns de êxitos” da década seguinte, através de títulos como *A morte comanda o cangaço* (1960), e *Lampião, rei do cangaço* (1963), também de Coimbra, ou fosse mais de vinte anos depois, já no “western feijoada” de obras como *A filha do padre* (1975), de Tony Vieira, e *Menino da Porteira* (1977), de Jeremias Moreira Filho, apenas para citar alguns (PEREIRA, 2016, p. 290).

Feitas as apresentações, vamos então a algumas considerações. Para início de conversa, é imperativo reiterar que a obra parte de um mote evidente: barbárie *versus* civilidade. Evidente porque essa dicotomia está presente o tempo todo, desde o argumento do roteiro até a caracterização das personagens; assim, damos de cara com ela logo na primeira sequência quando, após assistirmos no primeiro plano um bando de cangaceiros recortados em sombra marchar sobre cavalos, como mandam os *cowboys* americanos, somos apresentados ao protagonista do filme e chefe do grupo Galdino (Milton Ribeiro), através daquela célebre frase que fizemos questão de evocar logo no começo do texto. Portanto, importante retomar, esse sertão que se anuncia aqui não pertence aos domínios do Estado brasileiro, longe disso, parece entregue a sua própria sorte.

E não para por aí, tal dicotomia ganha forma na medida em que se desenrola o conflito base do roteiro que, mais uma vez, como manda *Hollywood*, estrutura-se em uma narrativa perfeitamente dividida em três atos: após invadirem uma pacata vila, com bestialidade e habilidade assustadoras, os cangaceiros acabam por raptar uma professora, Olívia (Marisa Prado), que, enquanto signo da educação, torna-se motivo de disputa e motor da trama, daí em diante. Temos, então, o primeiro ponto de virada: o sequestro acaba por desencadear consequências irreversíveis para o bando, uma vez que um dos subalternos, Teodoro (Alberto Ruschel), revolta-se contra o chefe a favor da boa moça.

Estamos em frente de uma oposição, marcada e aparentemente incontornável, entre o indelicado líder e o seu simpático subordinado que, apesar de embrutecido pela caracterização, parece suavizar-se pela delicadeza da professora, chegando ao ponto, inclusive, de se apaixonar por ela, como manda o melodrama. Há de se atentar aqui ao valor simbólico dessa tensão, já que parece ter sido mais uma maneira que o roteiro encontrou para dramatizar, adivinhem, aquela mesma velha dicotomia: ao se envolver com a professora, Teodoro demonstra alguma sensibilidade à civilidade que ela encerra em si, enquanto que Galdino, ao desprezá-la, apenas reitera sua rusticidade.

Tudo isso culmina, como não poderia deixar de ser, em um duelo final, um típico, e um tanto quanto batido, confronto entre “bem e mal”. Após uma perseguição, bastante desritmada, os dois cangaceiros digladiam entre si, com direito a uma boa “saraivada de

balas”, um verdadeiro banguê-banguê, como mandam os *westerns*; até que, não para nossa surpresa, o chefe leva a melhor, mas não por mérito, pelo contrário, ele mata seu adversário pelas costas, num gesto sádico, escancarando sua completa ausência de caráter.

Mas não se assustem, se a incivilidade reina e ri por último é porque assim quis a aventura a que se propõe a história. No mais, se o conteúdo é de violência, a plástica é de cinema, *hollywoodiano*, polido e romântico, seja na música do dinamarquês Eric Rasmussen, na fotografia do inglês Chick Fowle, ou na montagem do iugoslavo Oswald Hafenrichter, o que causa, inevitavelmente, um estranhamento. Não se pretende desenvolver aqui, quaisquer debates sociais (SILVA, 2020, p. 43), nem mesmo sobre o cangaço que, apesar da aparente importância, anunciada desde o título, é utilizado pelo diretor como um mero adereço em meio a paisagem fixa, como um pano de fundo, como uma forma fácil, para não dizer óbvia, de se adaptar os *cowboys* ao Brasil.

Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra (ROCHA, 1963, p. 91).

O interesse dos realizadores parece se limitar, portanto, a encenar os sertões através dos moldes do faroeste, como se isso fosse o suficiente. O que explica, quiçá, por que o filme, apesar de ter influenciado inúmeros outros, como fizemos questão de sublinhar acima, venha envelhecendo tão mal. A representação do sertão e dos sertanejos é assustadoramente problemática (PEREIRA, 2016, p. 289) aqui porque prioriza a fórmula diante da qual se ajoelha em detrimento da realidade sobre a qual se debruça.

## Conclusão

A década de 1950 não só inaugurou a produção cinematográfica de caráter industrial no Brasil como introduziu o sertão nordestino ao cinema comercial. Nesse contexto, sobressai-se a experiência da *Vera Cruze* a realização de *O cangaceiro*, projeto que deu origem a um subgênero brasileiro do *western* norte-americano, mais tarde chamado pela crítica de *nordestern*. Em conjunção com o modelo importado dos EUA, a representação sertaneja desse momento também foi bastante influenciada pela literatura de cordel e pelo fenômeno do cangaço, o que acabou pintando um Nordeste encantado, onde cavaleiros românticos, às vezes bandidos, às vezes heróis, mas geralmente

bestializados, bandeiam por terras exuberantes repletas de aventuras e de mazelas.

Isto posto, podemos concluir que a *Vera Cruz* pavimentou uma paisagem sertaneja imóvel que tem como chão a “incivilização”, um mal perverso que brutaliza os que ali vivem, como única forma de sobrevivência. Essa imagem dos interiores sertanejos e de seus sujeitos, apesar de não ter sido fecundada, foi difundida pela empreitada paulista em escalas jamais vistas até então, para, daí em diante, seja através do revisionismo do cinema novo, seja através do saudosismo de parte do cinema contemporâneo, voltar à tona para atormentar a nossa dignidade, destarte, é necessário confrontá-la.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez. 2001.

BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

O CANGACEIRO. Direção e roteiro: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Fotografia: Chick Fowle. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico e outros. Brasil: Vera Cruz, 1953. 1 DVD (105 min).

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1981.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis* (Nova Série), v. 31, n. 1, 2011.

MOREIRA, Gislene. *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*. Salvador: Eduneb; Edufba. 2018.

OLIVEIRA DIAS, Rosângela de. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1993.

PEREIRA, Rodrigo. O cangaceiro. In: SILVA, Paulo Henrique (org). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento. 2016.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1963.

SILVA, Antonio Luiz da. O sertão para além da estética da boniteza da dor: Reflexões a partir de Catingueira – PB. *InterEspaço*, Grajaú/MA v. 3, n. 9 p. 66-87 maio/ago 2017.

SILVA, José Luís de Oliveira e. (Re) configurações das imagens do sertão no cinema brasileiro. *VOZES, PRETÉRITO & DEVIR*, v. 11, p. 37-52, 2020.

TOLENTINO, Celia Aparecida. *O Rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP. 2001.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. *Letras*

*De Hoje*, 53(4), 517-525. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.29889>. 2018.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

# CAPÍTULO 5

## A FRONTEIRA ERA A LEI: UMA HISTÓRIA DOS SERTÕES ATRAVÉS DO FAROESTE

*Heverton da Silva Guedes*

Doi: 10.48209/978-65-84959-94-4

### Introdução

Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homens dessa cidade, o orgulho e a riqueza do dragão da maldade. Hoje eu vou embora mas um dia eu vou voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz. A cruz do ódio e a cruz do amor. Três vez reze padre nosso, Lampião Nosso Senhor! (O DRAGÃO..., 1969)

O faroeste é um gênero de importância histórica destacada. Para muitos historiadores, ele não só foi o primeiro e mais genuíno gênero do cinema norte-americano, como foi o responsável por pavimentar muito do que mais tarde seria reconhecido mundo afora como cinema *hollywoodiano*, tanto na estética quanto no conteúdo. Por ser um gênero secular, cujas origens remetem aos primórdios do cinema global, parece injusta qualquer tentativa de defini-lo, mas parece válido, no entanto, destacar aqui alguns de seus principais aspectos que, apesar de se modificarem com o tempo, conservam certa manutenção ainda hoje.

Antes de tudo, é importante pontuar que o gênero tem como mote a conquista romantizada do velho oeste, derivando exatamente daí o seu nome, que aglutina as palavras em inglês “*far*” + “*west*”, que significam “longe” e “oeste”,

respectivamente. Ou seja, os filmes de aventuras com *cowboys* por terras “sem lei” e marginalizadas, por isso mesmo, repletas de abundantes perigos, foram, pelo menos em seu início, uma forma que a incipiente indústria cinematográfica estadunidense encontrou de reencenar seu passado, agora mitificado, de expansão econômica, cultural e social para o oeste ocorrida na segunda metade do século XIX, sobretudo, após o término da Guerra de Secessão, em 1865.<sup>1</sup>

Entre os diversos fatores que inspiraram tamanha empreitada, podemos situar, em primeiro lugar, o chamado *destino manifesto*, crença comum àquela época segundo a qual os colonizadores norte-americanos, em suas especiais virtudes e robustas instituições, teriam sido, nada a mais, nada a menos, do que o povo eleito por desígnios divinos para alargar a civilidade sobre as mais distintas bandas da América do Norte; e segundo, a *tese da fronteira*, baseada, por sua vez, no livro *The Significance of the Frontier in American History* (1893) da autoria do historiador Frederick Jackson Turner,<sup>2</sup> na qual se busca nas áreas fronteiriças o elemento fundante da cultura americana, em seus aspectos ditos típicos, como o nacionalismo e a democracia.<sup>3</sup> Mas muito mais que inspiração, essas duas chaves

---

1 A base das histórias abordadas pelos filmes foi influenciada pelas baladas que abordavam diversas temáticas, dentre elas a rotina do *cowboy*, o medo da perda da terra e o rancor com os outros povos. Da literatura, autores como David Thoreau, James Fenimore Cooper, Washington Irving e Mark Twain colaboraram na divulgação das histórias do oeste. Estas baladas e livros caracterizam esta jornada por um país novo que busca imortalizar seu passado recente conjugado com as influências mais antigas e européias. Os primeiros *westerns* realizados no final do século XIX e no início do século XX são um prolongamento destes elementos (QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. *The Searchers* ou o *Western americano* por excelência? **O Olho da História**, v. 16, 2011. p. 02-03).

2 Nesse ensaio [...] o autor funda uma narrativa historiográfica que assume o processo de expansão sobre a *wilderness* como o ponto definidor da história da nação. Esse processo, a expansão sobre a fronteira, a “Conquista do Oeste”, se transforma deste modo na narrativa privilegiada da nação, na explicação condensadora da história estadunidense, que será representada em múltiplos meios, ao longo de todo o século XX, sendo um dos principais o cinema, sobretudo, o gênero do faroeste (BORGES, Rafael Gonçalves. Como o Oeste se perdeu: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012). In: XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2017, Brasília. **Anais Eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História**, 2017. p. 02)

3 A fronteira de colonização nasceu de uma sociedade que já havia alterado o equilíbrio entre o homem e a natureza, e foi responsável pela produção de um novo produto: a mente americana. Ela constitui uma experiência única e fundamental, que resolveu o problema da constituição da identidade norte-americana após a Revolução de 1776, funcionando como uma força coesiva cujos desafios moldavam uma reação comum unindo diferentes nacionalidades. A chegada ao Pacífico produziu uma angústia referente ao próximo passo de expansão. Esta saída ocorreu pelo Imperialismo e pelo prolongamento de uma fronteira imaginária, da qual o gênero do *western* teve grande contribuição

de pensamento acabaram, por consequência, não só legitimando a expansão sobre o oeste, dito “desocupado”, como financiando um verdadeiro projeto político de etnocídio e gnocídio das populações autóctones, a um nível oficial e sistemático, como poucas vezes se teve notícia na história.

Essas ideias permanecem vivas ainda no começo do século XX, encontrando-se, por conseguinte, com os primeiros passos da experiência cinematográfica, para alguns mundial, para outros, estadunidense. Mas, polêmicas à parte, fato é que o mote da fronteira, por assim dizer, foi imensamente incenado pelo nascente gênero do *western*, inclusive, naquilo que ele tinha de pior,<sup>4</sup> o que, como sabemos, refletiu-se diretamente na forma com que se escolheu representar os nativos americanos, não raro enxergados como avessos e incapazes à civilidade do homem branco, provavelmente, a ferida mais pungente do gênero.

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. A trajetória narrativa de todo e qualquer *western* aciona a oposição dominante à civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que são constantemente intensificados até que o confronto climático se torne inevitável (Matos, 2004, p. 17-18).

Também nesse momento inicial, outro aspecto digno de destaque está no fato de que enquanto que em outras partes do mundo, em especial, nos países europeus, os primeiros empreendimentos cinematográficos mostram-se satisfeitos com seu caráter puramente experimental, nos EUA, o emergente cinema encaixado pelos *westerns*, parece mais dado ao entretenimento e, por isso mesmo, mais interessado em construir uma narrativa e uma estética mais bem definidas, mais facilmente “digeríveis” pelo amplo público.

---

(QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. *The Searchers* ou o *Western americano* por excelência? **O Olho da História**, v. 16, 2011. p. 06-07).

4 Nesse gênero cinematográfico, esse código (de violência) está predefinido. De antemão sabemos quem tem o direito de matar e quem tem o dever de pagar com a vida a quebra do respeito à lei e à ordem. Isso já estava formatado pelo cinema americano, que assim mitificou e tornou menos drástica a recriação das leis oficiais que se fizera no processo de conquista do Oeste, com tantas e tão conhecidas execuções sumárias em nome da justiça, pelos tais xerifes dos povoados. TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001. p. 90).

Bazin, o renomado teórico de cinema francês que se debruçou sobre o gênero, por exemplo, defende, de maneira elogiosa, que “o *western* é o cinema por excelência” (Bazin, 2014, p. 202); que constitui um poder simbólico e de uma capacidade de penetração tamanha que alcança o nível do “mito”, do “universal” (Bazin, 2014, p. 203); e por isso, pode se facilmente comparado, enquanto equivalente cinematográfico, às grandes epopeias, nas suas próprias palavras:

Assim, encontramos na origem do *western* uma ética da epopeia e mesmo da tragédia. Costuma-se geralmente pensar que o *western* é épico pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proezas. *Billy the Kid* é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O caubói é um cavaleiro. Ao caráter do herói corresponde um estilo de *mise-en-scène*, em que a transposição épica aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto, que sempre lembram o confronto do Homem e da Natureza. O *western* ignora praticamente o *close*, quase totalmente o plano americano; ele se prende, em compensação, ao *travelling* e à panorâmica, que negam os limites da tela e restituem a plenitude do espaço (Bazin, 2014, p. 207-208).

Nesse gancho, parece justo aproveitar o exercício teórico de apreensão do *western* a que nos convida Bazin para sublinhar, de forma bem mais breve e menos apaixonada, algumas das características mais recorrentes do gênero e, portanto, importantes para seu melhor entendimento. Antes de tudo, valendo-se ainda do teórico francês (Bazin, 2014, p. 203); podemos compreender o *western* enquanto quaisquer formas de arte romantizada que se passa no velho oeste, há de se atentar aqui para o fator romântico, uma vez que esse gênero, principalmente em seus primórdios, costuma se mostrar mais preocupado com o potencial de entretenimento dos fatos históricos no qual toma esboço do que com sua historicidade propriamente dita.

A reboque, estão outros importantes aspectos, que derivam e se justificam desse ponto central, como por exemplo, a ênfase na paisagem,<sup>5</sup> no geral, o gran-

---

5 A topografia característica do *western* (com seu enorme potencial para a expressão cinematográfica) ajuda a dramatizar mais intensamente o choque entre os personagens e os conflitos temáticos da história. Estes recursos dramáticos do cenário, quando habilmente empregados pelos cineastas, tendem a transformar as intrigas mais banais em espetáculo épico, a elevar a aventura escapista ao nível de grande artisticidade. [...] A função do espaço é dramática, simbólica e lírica. (Antonio Carlos Gomes de Mattos. **Publique-se a lenda: A História do Western**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, p. 19-20).

de protagonista das tramas; o apreço pelos *cowboys*,<sup>6</sup> “um ser que nasce do encontro do boi e do cavalo” (Fohlen, 1989, p. 106); e que uma vez glamourizado se faz equivalente ao cavaleiro da tradição romanesca europeia; a grande moralidade, com narrativas que costumeiramente culminam em um duelo final de bem *versus* mal, não raro, “civilizados” *versus* bárbaros; e por fim, a opção por uma linearidade narrativa, com estruturas perfeitamente divididas em três atos em moldes clássicos.<sup>7</sup>

Diante de tudo isso, pode-se entender, enfim, porque o faroeste é percebido, de maneira praticamente unânime, como o primeiro gênero de filme narrativo *made in USA*. Geralmente, os historiadores costumam situar *Kit Carson*, de Wallace McCutcheon, lançado em 21 de setembro de 1903, como o primeiro exemplar da história, e *O Grande Roubo do Trem*, dirigido por Edwin Stanton Porter e lançado em dezembro do mesmo ano, como o segundo. Esse último curta, cuja trama já se anuncia desde o título, foi um estrondo na época em decorrência, principalmente, de sua cena final, na qual um dos bandidos envolvidos no assalto ao trem que conta a trama olha para a câmera e dispara sua pistola em direção a plateia, que estupefata face uma das primeiras quebras da quarta parede de que se tem notícia na história do cinema mundial sai correndo aos tropeços das salas de exibição.

---

6 Dos elementos que compõem o gênero, o herói é a figura mais emblemática. Na maioria das vezes ele encarna o *Westerner*, o homem do oeste, onde se funde a dimensão humana com o épico, que amplia a lenda sobre suas proezas. Esta entidade vem de longe, carrega poucas coisas, tem um passado enigmático, e muitas vezes é perseguido pela justiça. Sua destreza se soma a uma masculinidade charmosa e a um intenso vigor físico. QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. *The Searchers* ou o Western americano por excelência? **O Olho da História**, v. 16, 2011. p. 03.

7 O filme *hollywoodiano* clássico apresenta indivíduos definidos [...] os personagens entram em conflito com outros [...] e finaliza com uma vitória ou derrota decisivas [...] embora o cinema tenha herdado muitas das convenções da caracterização do teatro e da literatura, os tipos de personagens do melodrama são compostos por motivos, traços e maneirismos únicos. BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 278-279).

## E espalham-se as fronteiras

Ao longo das décadas seguintes, principalmente, a partir dos “loucos anos vinte”, com a consolidação mundial de *hollywood*, os faroestes continuam a mobilizar plateias, dentro e fora das terras do tio Sam, com sucessos estrondosos de bilheteria, até que atingem seu auge na década de 1940,<sup>8</sup> época na qual levam verdadeiras multidões às salas de exibição, para na década seguinte entrar no Brasil e encontrar por aqui um terreno fértil para sua produção, dando origem, inclusive, a um subgênero, o *nordestern*,<sup>9</sup> que mesclava a estética norte americana com o universo nordestino, em especial, o sertanejo.

Além da imitação declarada do estilo *hollywoodiano*,<sup>10</sup> o *nordestern* também foi bastante influenciado pela literatura de cordel, da qual herdou o apreço pelas situações aventurescas e personagens míticos, e pelo fenômeno do cangaço, que a exemplo dos americanos, teve o potencial de apelo popular enfatizado em detrimento da historicidade. Na verdade, os chamados “filmes de cangaço” já tinham dado as caras em nosso cinema, pelo menos, desde as primeiras décadas do século passado,<sup>11</sup> em títulos como *Filho sem Mãe* (1925), de Tancredo Seabra; *Sangue de Irmão* (1926), de Jota Soares; *Lampião, a Fera do Nordeste* (1930), de

---

8 Entre os filmes que marcaram o apogeu do gênero, podemos destacar: *A estrada de Santa Fé* (1940), de Michael Curtiz, *Bandeirantes do norte* (1940), de King Vidor, *O galante aventureiro* (1940), de William Wyler, *Os conquistadores* (1941), de Fritz Lang, e *Buffalo Bill* (1943), de William Wellman.

9 A recorrência do tema (cangaço) inspirado nos filmes de *Hollywood* faz surgir no Brasil o *nordestern*, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do *western* norte-americano. VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras De Hoje**, 53(4), 517-525. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.29889>. 2018. p. 518.

10 O cinema brasileiro precisou ganhar em tecnologia, industrializar-se e imitar bem o seu correlato americano para poder impor a temática rural para o grande público. E, tal como aquele, afirmá-la como passado, sem vigência, como tradição. Uma forma de abordagem que afirma um rural que não é, para poder, da melhor maneira possível, diferenciá-lo daquele que fala – e daquele que a ele assiste. TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP. 2001. p. 12.

11 A primeira aparição de que se tem notícia de um cangaceiro nas telas de cinema ocorreu em junho de 1917, no Theatro Moderno, em Recife. Segundo o Jornal A Província de 05/06/1917, foi apresentado um filme com imagens de um jogo de futebol e da Casa de Detenção, onde se encontrava preso o conhecido cangaceiro Antônio Silvino. VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 2007. p. 30)

Guilherme Gáudio; e *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), do libanês Benjamim Abrahão.

Se nos Estados Unidos o *cowboy* representa, no imaginário popular, a figura do herói vestido com chapéu, calça de couro, fivela, esporas e arma em punho, no Brasil, em certa medida, se tem a figura do cangaceiro como representante. O cangaço é um movimento que desde muito tempo é apresentado ao público através do cinema, na década de 20 do século passado já se tem notícia de filmes que abordam o cangaceirismo [...] Além da influência do *western*, o cinema de cangaço bebeu da fonte popular dos cordéis, desde os primórdios, com autores como Leandro Gomes de Barro e João Martins de Athayde que trazem à tona os causos que rondam a cultura popular, temas que vão desde os desafios e pejejas até cangaceiros tornados santos e heróis (Varjão, 2018, p. 519).

Já no que diz respeito ao cinema brasileiro da década de 1950, de uma forma mais geral, podemos afirmar que ficou marcado, por sua vez, pela tentativa, em mão dupla, de industrialização e de construção de uma linguagem própria.<sup>12</sup> Essa hercúlea empreitada, diga-se de passagem, foi encabeçada pela famosa *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954), empresa paulista sediada em São Bernardo do Campo que tinha como principal meta produzir um cinema nacional de padrões internacionais.<sup>13</sup> Ou seja, o Brasil da década de 1950 queria ser avançado o suficiente para desenvolver seu cinema a um nível industrial, não mais em experimentos ou ciclos isolados, como havia sido até então, tomando para si o exemplo dos EUA. Mas, um exemplo a ser copiado, e não apenas referenciado. Por isso, a *Vera Cruz* a fim de alavancar o nível de suas produções investiu pesado na contratação de toda sorte de profissionais do audiovisual, e tanto o fez que chegou à falência apenas cinco anos depois de abrir as portas.

Esse breve contexto se faz pertinente a nossa discussão uma vez que foi justamente a *Vera Cruz* a grande responsável pelo desenvolvimento do primeiro filme *nordestern* de que se tem notícia: *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Nele, os caubóis são substituídos por cangaceiros, como sugere o título, e o velho

12 TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001. p. 17.

13 GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1981. p. 18.

oeste, pelas matas da caatinga, que por mais artificiais que fossem, ocupavam o mesmo lugar simbólico: o da terra a ser conquistada.

Nesse filme, somos apresentados ao sertão da seguinte forma: “volte e diga pro seu Governo que ele fica mandando lá nas suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu”. Essa frase é dita a um funcionário público pelo Capitão Galdino (Milton Ribeiro), logo na sequência da abertura, após assistirmos um bando de cangaceiros montados a cavalo e perfeitamente enfileirados desfilaram ao som da canção popular atribuída a Lampião, *Muié Rendeira*, no que poderia ser a cena inicial de qualquer faroeste americano, principalmente, levando-se em conta o seu tom glorioso, que recorta as silhuetas dos cangaceiros contra o céu amplo, em plano aberto, em uma espécie de reverência, de desejo de mitificação, como nos propôs Bazin.

Mas voltemos à frase, pois ela fornece munição suficiente para se entender não só a obra em si como também boa parte do *nordestern*. Pois bem, pelo que parece, estamos perante uma intenção de marginalização:<sup>14</sup> a terra demarcada aqui não pertence aos mesmos domínios da nação brasileira, pelo contrário, o exótico é o principal contorno de seu território que encontra na incivilização o único chão. O diretor do filme ao adotar o sertão como palco o toma enquanto signo de arcaico e de barbárie. De acordo com Tolentino, ele desejava pintar com isso o verdadeiro retrato do Brasil que deveria ser, nas suas próprias palavras, “original e bonito” (Tolentino, 2001, p. 67); pensamento esse que encontra eco e raiz em todo um largo imaginário brasileiro, pelo menos, desde os remotos tempos coloniais.<sup>15</sup>

---

14 É o Nordeste visto a partir da estética do *western*, estética voltada para mostrar o distanciamento entre estes dois pólos da sociedade americana: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial, e o da barbárie, representado pelo Oeste. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009. p. 268).

15 “Sertão” foi uma categoria construída primeiramente pelos colonizadores portugueses, ao longo do processo da colonização. Uma categoria carregada de sentidos negativos, que absorveu o significado original, conhecido dos lusitanos desde antes de sua chegada ao Brasil - espaços vazios, desconhecidos, longínquos e pouco habitados - acrescentando-lhe outros, semelhantes aos primeiros e derivados destes, porém específicos, adequados a uma situação histórica particular e única: a da conquista e consolidação da colônia brasileira. AMADO, Janaina. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.5, 1995. p. 148).

Em *O cangaceiro*, o sertão é o mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilizado por oposição a esse passado pitoresco, mas definitivamente extinto (Xavier, 1983, p. 124-125).

Essa obra icônica, na medida em que acabou por moldar todo um subgênero, foi responsável por influenciar diversos títulos e autores que o sucederam, fosse no eixo paulista no qual se insere, com obras como *Da terra nasce o ódio* (1954), de Antoninho Hossri, e *Dioguinho* (1957), de Carlos Coimbra, fosse no chamado ciclo dos “*nordesterns* de êxitos” da década seguinte, através de títulos como *A morte comanda o cangaço* (1960), e *Lampião, rei do cangaço* (1963), também de Coimbra, ou fosse mais de vinte anos depois, já no “*western feijoad*” de obras como *A filha do padre* (1975), de Tony Vieira, e *Menino da Porteira* (1977), de Jeremias Moreira Filho, apenas para citar alguns.<sup>16</sup>

Assim sendo, pode-se inferir que a ligação entre o *western* e o sertão não se deu apenas pela ligeira associação que se faz entre os bandidos de lá e os bandidos de cá, para além do forte apelo melodramático que isso ocasionava, e que tanto interessava causar, a escolha do sertão como palco para o faroeste *made in brasil* também se baseou, claramente, no velho mote da terra a ser conquistada.

Como vimos, o faroeste surgiu a partir do mote do território a ser civilizado, lugar esse que historicamente foi alocado pelo imaginário brasileiro aos sertões, pelo menos, desde a colônia, quando olhava-se para os rincões como terras misteriosas e exóticas, distantes que estavam do litoral, centro da cultura e da dita “civilização” colonial portuguesa.<sup>17</sup> Pois bem, como já estava presente na mentalidade brasileira que o sertão, enquanto terra marginal, carecia de ser domesticado, foi tarefa fácil delegar essa função ao cinema comercial moldado pela sempre sedenta indústria norte-americana.

16 PEREIRA, Rodrigo. O cangaceiro. In: SILVA, Paulo Henrique (org). **100 melhores filmes brasileiros**: Belo Horizonte, MG: Grupo Editorial Letramento. 2016. p. 289.

17 AMADO, Janaina. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.5, 1995. p. 148.

A necessidade de fazer frente ao molde hegemônico seria basilar para a trajetória de outro importante autor a se voltar para os sertões, o sempre polêmico Glauber Rocha. Se a *Vera Cruz* foi responsável por chefiar a experiência cinematográfica industrial da década de 1950, Glauber certamente foi uma das cabeças da década de 1960, desenvolvendo junto a Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra aquela que ficou conhecida como primeira fase do Cinema Novo, que não por coincidência se voltou para os sertões na busca desse mesmo “brasil profundo” e arcaico de que falava Lima Barreto, só que agora com uma importante diferença: o real-rural que encontraram não podia ser apreendido em padrões *hollywoodianos*, demasiado românticos, pelo contrário, só havia uma forma de captá-lo: através da crueza, da miséria, da feiura, que então se tornam o centro da abordagem do sertão. Ou seja, por mais que a aproximação seja diferente, evidencia-se igual alargamento de estereotipia:

A tríade do Cinema Novo estabeleceu marcas para a região que ressoam até os dias atuais. Ainda hoje, a identidade nordestina, muitas vezes, é atrelada a um estereótipo de miséria e alienação, o que ajuda a reforçar preconceitos dentro do próprio território nacional. Os cinemanovistas optaram, por questões ideológicas, pela representação do Nordeste de forma homogênea, deixando de lado as especificidades existentes. Dentre as várias abordagens possíveis, os Diretores escolheram a miséria como o ponto central. E assim ajudaram a fincar certos traços estereotipados na formação imaginária da identidade nordestina (Gutemberg; Lira, 2015. p. 168).

Apesar dessa primeira safra do Cinema Novo ter logrado outra importante obra para o *nordestern*, o dialético *Deus e o Diabo na Terras do Sol* (1964), escolhe-se aqui atentar para uma produção futura do diretor baiano, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), uma vez que essa obra pode ser mais facilmente apreciada sob a ótica do *western*, diferente daquela de 1964, que apesar de trabalhar signos e sentidos do faroeste, muito mais se assemelha a uma miscelânea de gêneros e estilos, que vão desde o cinema russo de Eisenstein a *nouvelle vague* de Godard. No mais, nas palavras do próprio Glauber: “Eu acho o *Dragão* o meu melhor filme, uma realização perfeita das minhas idéias. Lá eu tenho um palco, uma limitação espacial. Eu realizo um *mise-em-scène* brechtiano

com signos da sociedade brasileira onde eles realmente tinham que realizar no Terceiro Mundo” (Rocha *apud* Gerber, 1982, p. 90).

Isto posto, vamos então a algumas considerações, bem mais impressões, sobre o filme. Pois bem, por mais que o filme de Rocha conte muitos dos motivos mais recorrentes do *nordestern*, a começar pelo cangaço, aqui sob a figura de Coirana, dito o último cangaceiro vivo; seguido daquele que seja, quiçá, o mais famoso pistoleiro da nossa cinematografia nacional, Antônio das Mortes; e depois, pela centralidade da paisagem, agora localizada na fictícia cidade de Jardim das Piranhas; há algo de muito inovador aqui, na teatralização, na câmera na mão, na oralidade, na performatividade...<sup>18</sup> há algo prestes a explodir. A tensão, o anseio de revolução, não quer deixar nada no mesmo lugar, não por mais muito tempo.

A forma como Glauber conduz seu *mise-en-scène*, em seus longos e opulentos planos- sequência, em sua narração cantada e poetizada,<sup>19</sup> lembra-nos, bem melhor, leva-nos a um tipo algum de êxtase, de transe. E como transcende a estética glauberiana, a gente, a que tanto deseja evidenciar o Cinema Novo, sai do lugar comum de figuração para o centro pulsante da ação, move-se em uníssono, em rebuliço, em carnaval, em alegoria... tensiona os limites tênues entre mito e história, arcaico e moderno, urbano e rural, que assim se encontram em puro ritmo. O filme pulsa assim em puro pulso, rebela-se, reverbera, ele berra as angústias e as cores, acesas, de uma gente sertaneja que se faz agente da sua própria trajetória, à medida em que cangaceiros, coronéis, pistoleiros e beatos, todos lá, ainda lá, enfrentam uns aos outros, as vezes em arma, as vezes em rima. O filme parece, nesse sentido, valer-se desses signos para discuti-los, ou melhor, dissolvê-los, afinal, quer mesmo é vê-los em convulsão.

---

18 BUENO, Rodrigo Poreli M. VER, OUVIR E SENTIR: AS SINGULARIDADES NARRATIVAS DO FILME “O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO” (1969) DE GLAUBER ROCHA. In: SILEL, 2009, Uberlândia-MG. **Anais do SILEL**. Uberlândia-MG: EDUFU, 2009. v. 1. p. 01-08.

19 VELOSO, Carolina. O dragão da maldade contra o santo guerreiro: o cinema novo por um viés da cultura popular nordestina. **CADERNOS LITERÁRIOS (FURG)**, 2018. v. 26, p. 57-67.

*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* é um filme tanto da convulsão, da fabulação, quanto do dilaceramento. Nele, o sertão e seus atores são marcados pela inconstância, corroídos e carcomidos pela morbidez e pela degenerescência [...] Além disso, o cineasta baiano recorre à estética do transe para intensificar elementos cinematográficos, sendo que a performance dos personagens e a teatralização das cenas permitem a emergência de forças latentes, potências de mudanças e transformações. Na montagem fílmica, cangaceiros e beatos olham diretamente para a câmera, ou em um silêncio inquisitivo e perturbador, ou berrando chavões revolucionários. Figurantes e personagens secundários ao mesmo tempo em que atuam, são também espectadores comuns. A música funciona como contraponto às imagens, possibilitando um distanciamento do que é mostrado, parecendo até algumas vezes irônico. Os gêneros cinematográficos clássicos são desconstruídos, principalmente o *western*, o fantástico/horror e o melodrama, no intuito de, implodindo por dentro o cinema *hollywoodiano*, atrair e conscientizar o espectador (Bueno, 2000, p. 06).

Em via de conclusão, cabe destacar outro título incontornável para o entendimento da conjunção faroeste e sertanidade: *Baile Perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Produto da Lei Rouanet, baseado na biografia de Benjamin Abrahão, o fotógrafo libanês que, como mencionado acima, conseguiu registrar o cotidiano do bando de Virgulino Ferreira, esse título, por sua vez, problematiza o fenômeno do cangaço ao discuti-lo através da curiosidade da mídia em encruzilhada com a vaidade de Lampião, alertando, com isso, para o perigo da mitificação pela imagem. Ao se voltar para um cangaço que se encontra no raiar da cultura de massas e da reprodutibilidade técnica, o longa propõe uma análise do sertão enquanto iconografia.<sup>20</sup>

Diferente do *Cangaceiro* de Lima Barreto, o capitão de *Baile* não despreza a tecnologia, pelo contrário, apaixonou-se por ela enquanto espelho. Diferente dos cangaceiros de Glauber Rocha, o capitão não é retratado como um bandido de aspirações revolucionárias, e sim, como um homem de caprichos perigosos. Ademais, outra importante inovação assistida aqui é a construção da paisagem-sertão, mostrada em puro esverdear, em puro florir, em puro movimento, através de uma lente inquieta que se debruça sobre a terra molhada, por tanto seca, como quem se banha nas águas de um rio revoltoso.

---

20 BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, 2007. v. 8, n. 15, p. 242-55.

Em *Baile Perfumado* os cineastas optaram por mostrar a caatinga tomada pelo verde, a caatinga renascida na época das chuvas, uma caatinga salpicada de flores. Toda a movimentação do bando de cangaceiros, as escaramuças militares contra as tropas volantes se passam no interior de uma caatinga esverdeada, tornada ainda mais intrincada e de difícil acesso pela presença das folhas, dos ramos, dos cipós e plantas rasteiras renascidas com as chuvas. Se o filme tem como personagem principal um fotógrafo e cinegrafista, a questão da imagem, a problematização em torno da imagem aparece de forma clara no filme. A adoção dessa estratégia de construir uma outra visibilidade da paisagem regional, me parece nascer de uma reflexão sobre a produção da imagem e sobre a produção da imagem do regional, mais especificamente (Albuquerque Junior, 2016, p.12).

Estamos perante, pois, uma abordagem que altera sensivelmente a paisagem sobre a qual se coloca, numa espécie de exercício de desconstrução, na qual os signos típicos, por tanto fixos, são evocados para serem enfrentados, problematizados. E mais uma vez, em paralelo, se o filme de Lima Barreto parece dar conta do contexto complexo no qual teve origem o *nordestern*, o filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas se mostra como um bom ponto de desfecho, já que encerra em si muito das demandas contemporâneas, tanto do *nordestern* quanto no *western*, ambos atravessados por inúmeras reformulações.

Na verdade, falar em reformulação do *western*, é voltar ao contexto pós-segunda guerra, momento no qual ele começa a se inclinar, ainda que em parte, contra sua aura mitológica, com a chegada do chamado *super-western*,<sup>21</sup> que ficou marcado por uma maior ênfase psicológica e sociológica em detrimento do romantismo sobre o qual tanto já versamos anteriormente.<sup>22</sup> Aqui, “as vísceras mitológicas do Western são autopsiadas” (Perdigão, 1985, p.19).

Nesse momento crucial, a filmografia do gênero passa a rever seus valores ontológicos, procurando ser a antítese (mais um conflito) daquilo que representou até então [...] Chegara a hora de remodelar os espaços de representação que sempre se reciclavam no gênero e quebrar os círculos hermenêuticos que viciavam – com vivacidade, reconhecamos – as relações estabelecidas entre mito e história que fundaram a retórica do gênero (Marcondes, 2009, p. 05).

---

21 Entres os filmes que marcaram esta safra, podemos destacar: *Matar ou Morrer* (1952) de Fred Zinnemann, e *Os brutos Também Amam* (1953) de George Stevens.

22 A lenda se alterou diante de uma visão mais exata dos fatos. O Oeste Selvagem perdeu um pouco de sua aurora. O cowboy romântico desapareceu e surgiu a sua verdadeira face, um ser frágil e vulnerável, nada diferente do homem comum. MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco. 2004. p. 42).

Essa desconstrução do gênero seria ainda mais evidenciada na década de 1960 em diante, momento marcado, por sua vez, por uma reformulação temática e formal decorrente de uma profunda crise, tanto do ponto de vista da produção como da recepção, com quedas consecutivas no número de público e no consequente desinteresse dos estúdios, o que desembocou no assim chamado faroeste revisionista, que de forma geral, busca romper com os padrões clássicos do gênero, inclusive, com o mote da fronteira, da terra a ser domesticada, do elogio a civilidade branca colonizadora. Nesse sentido, como observam Parente e Da Motta, a mítica saga de conquista heróica e romântica do oeste passa a ser percebida como uma experiência de violência (Parente; Da Motta, 2022, p. 40); de altos custos, tanto coletivos quanto individuais, a medida em que os *cowboys* vão caindo do cavalo e dando de cara com suas feridas.

## Conclusão

Uma vez desencantado o velho oeste, o deserto vai dando palco a lutas mais interiores. Uma vez desencantado o velho oeste, o deserto vai virando alegoria de solidão e redenção. Se a história antes era ornamento para fabulação, agora ela parece pesada demais para ser alocada em segundo plano, e ainda que reimaginada em pura ironia, como o faz Tarantino,<sup>23</sup> por exemplo, mostra-se suja e impura, aberta a contaminação, longe de qualquer senso mitológico de conquista.

E é justamente nessa reinvenção da paisagem que o *western* se encontra, mais uma vez, com o *nordestern*, que a exemplo de *Baile* parecem mais interessados em se apoderar de imagéticas pelo que proporcionam de problematização do

---

23 A perspectiva que colocava a sociedade estadunidense como um núcleo idealizado de amor e companheirismo, em oposição a grupos exóticos e inferiores como os índios, os latinos e os negros, é descartada por Tarantino, que evoca a mescla racial e cultural americana, com personagens de diversos lugares do mundo, representando a conquista do Oeste como um ato violento de sobrevivência individual, em franco contraste em relação à narrativa heroica da origem. PARENTE, Francisco Etruri; DA MOTTA, Leda Tenório. A Estrutura Mítica do Faroeste Clássico e Sua Problematização ao Longo da História do Gênero. Logos, [S.l.], v. 28, n. 1, 2022. ISSN 1982-2391. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/56413/41620>>. Acesso em: 26 out. 2022. doi:<https://doi.org/10.12957/logos.2021.56413>. p. 40).

que de manutenção. Palcos de histórias míticas e imagéticas igualmente potentes, de largo e profundo poder de penetração cultural, esses desertos e sertões, territórios, afinal, de fronteira, de constante movimento e tensão, mostram-se, então, lugar de revigorante reacomodação.

## **Fontes/Filmes**

**BAILE** perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. Brasil: Rio Filme, 1997. 1 DVD.

**O CANGACEIRO**. Direção e roteiro: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Brasil: Vera Cruz, 1953. 1 DVD.

**O DRAGÃO** da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto Borges. 1969. Disponível: [https://www.youtube.com/watch?v=xx\\_QFips7Ow](https://www.youtube.com/watch?v=xx_QFips7Ow). Acesso: 20/10/2022.

## **Referências**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Vede Sertão, Verdes Sertões: Cinema, Fotografia e Literatura na Construção de Outras Paisagens Nordestinas. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, 13(1). 2016.

AMADO, Janaina. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.5, 1995.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005.

BORGES, Rafael Gonçalves. Como o Oeste se perdeu: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012). In: XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2017, Brasília. **Anais Eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História**, 2017.

BUENO, Rodrigo Poreli M. Ver, ouvir e sentir: as singularidades narrativas do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) de Glauber Rocha. In: SILEL, 2009, Uberlândia-MG. **Anais do SILEL**. Uberlândia-MG: EDUFU, 2009.

FOHLEN, Claude. **O faroeste (1860-1890)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1981.

GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo. **Culturas Midiáticas**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2015.

MARCONDES, Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. **CASA (Araraquara)**, v. 7, 2009.

MATTOS, A.C. Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco. 2004.

PERDIGÃO, Paulo. **Western Clássico: gênese e estrutura de Shane**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PEREIRA, Rodrigo. O cangaceiro. In: SILVA, Paulo Henrique (org). **100 melhores filmes brasileiros**: Belo Horizonte, MG: Grupo Editorial Letramento. 2016.

QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. The Searchers ou o Western americano por excelência? **O Olho da História**, v. 16, 2011.

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

TOLENTINO, Celia Aparecida. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras de Hoje**, 53(4), 517-525. 2018.

VELOSO, Carolina. O dragão da maldade contra o santo guerreiro: o cinema novo por um viés da cultura popular nordestina. **CADERNOS LITERÁRIOS (FURG)**, 2018.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

# O SEU DESERTO É AQUI: A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NO CINEMA DO TERCEIRO MUNDO

Heverton da Silva Guedes

## Introdução

Começemos pelo fim, dos filmes. Talvez possa parecer sem sentido para alguns, ou até mesmo incômodo, revelar o desfecho das obras logo assim de cara, mas, a nosso favor, deve-se argumentar que, primeiro, por se tratar de títulos com quase 60 anos de idade, não é exatamente uma novidade a forma como terminam, sobretudo tendo-se em mente a sua enorme repercussão; segundo, entende-se aqui que a conclusão dos longas não só sintetiza a intenção “por trás” dos filmes em si como de grande parte, para não dizer toda, a Estética da Fome<sup>27</sup>, de modo que configura um inevitável ponto de partida para introduzir a problemática que se pretende discutir.

Pois bem, vamos a eles. Tanto *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, encerram-se em êxito, com suas protagonistas em fuga, afugentadas com todo o pouco que lhes resta, aos farrapos, desesperadas. O que muda é que enquanto, no primeiro, *Fabiano* e sua família, basicamente, terminam no mesmo lugar que haviam começado, na andança sem fim pelas brenhas e veredas sertanejas, sublinhando-se assim o caráter cíclico do seu drama, bem como da trama que o narra; no segundo, *Manoel e Rosa*, em evocação àquela velha máxima, terminam por testemunhar o sertão a virar mar, com ondas preenchendo os últimos segundos da tela, em pura alegoria, ou seria mera ironia?

Já o final de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, por outro lado, não quis oferecer sequer essa espécie de redenção, por assim dizer, a suas personagens. Não, esses pobres esfarrapados daqui, que sequer protagonizam sua história, pelo contrário, parecem mais flutuar ao sabor da maré, ou melhor do deserto que os cerca, são condenados a terminar naquela mesma miserável terra; findam, enfim, lutando uns contra os outros, com toda força que lhes resta no couro, por alguns punhados de carne retirados a mão de uma carcaça de boi, cuja cabeça, com os olhos em órbitas vazias, encara-nos no último plano para que não reste outro gosto na nossa boca que não esse do assombro.

Atentemos então ao valor simbólico desses tristes fins: o sertão insensível não conhece em si mesmo qualquer salvação, ou os seus sujeitos fogem dali, seja lá o que lhes espere lá fora, pouco importa, ou estão fadados, inevitavelmente, a morrerem à míngua. Para a Estética da Fome há, pois, apenas duas opções à mesa: o êxito ou o caos.

Com base nesse pressuposto, de que a primeira fase do Cinema Novo concebeu e promoveu um sertão arcaico, fundado em estereotípi<sup>28</sup>, e por isso mesmo miserável e imóvel, o presente artigo se destina a problematizar a narrativa e a forma cinemanovistas dadas aos sertões nordestinos e os seus sujeitos, ao mesmo passo que busca explicar por que, apesar da sua reiterada importância político-artística, essa abordagem dá margem a uma série de preconceitos dentro e fora do Brasil, com sérias implicações éticas.

O texto que segue fora este primeiro capítulo introdutório e um último conclusivo, está dividido em duas partes: na primeira delas, propõe-se um panorama do contexto que propiciou os primeiros passos da experiência cinemanovista no nosso país, tentando-se estabelecer um diálogo com as demandas das demais bandas do “Terceiro Mundo” e buscando-se explicar o que pode ser entendido como “Terceiro Cinema”, conceito-chave para se entender o porquê do investimento sobre o objeto-sertão que se investiga aqui; na segunda, por sua vez, detém-se mais atentamente sobre a construção cinematográfica da paisagem sertaneja, utilizando-se do paralelo, para alguns sinóní<sup>29</sup>, com a ideia de “deserto”, outro importante conceito sobre o qual nos debruçamos.

### **Terceiro cinema**

Com a década de 1960, em meio ao intenso fluxo de transformações políticas e culturais que tomou corpo, um movimento igualmente interessante repercutiu no(s) cinema(s): o mundo subdesenvolvido quis ser e se fez vanguarda.<sup>29</sup> Por mais que “vanguarda” seja um conceito eurocentrado, para alguns, até mesmo ultrapassado,<sup>30</sup> ele ainda nos fornece alguma chave de acesso às mentalidades de realizadores e realizadoras sessentistas que, não raro, a tomaram como um objetivo, por vezes um projeto de vida.

Como veremos adiante, grande parte dessa safra teve centro na necessidade de ir de encontro aos parâmetros preestabelecidos, dentro e fora da sua linguagem, o que, de maneira bastante grosseira, sintetiza a ideia de vanguarda.

Chocar, provocar, sensibilizar... eram palavras de ordem e de manifesto, que, como também veremos logo mais, são outra marca recorrente desse período, e não por coincidência, a fim de reiterar e retomar meu ponto, bem mais que uma coincidência com os movimentos vanguardistas do início do século XX na Europa. Em busca do seu tempo, esses artistas sentiram-se impelidos a rever criticamente o seu passado; em busca de sua identidade, eles tiveram de repensar ativamente o seu lugar, até descobrir, como o disse Glauber, que “a função do artista é violentar”.

No final da década de 1960 e início da de 1970, no despertar da vitória vietnamita sobre os franceses, da revolução cubana e da independência argelina, os intelectuais do Terceiro Mundo exigiram uma “revolução tricontinental” (com Ho Chi Minh, Che Guevara e Frantz Fanon como figuras talismânicas). No cinema, essa ideologia terceiro-mundista foi cristalizada em uma onda de ensaios-manifestos militantes - Estética da Fome, de Glauber Rocha (1965); Em direção ao Terceiro Cinema, de Fernando Solanas e Octavio Getino (1969) e Por um Cinema Imperfeito, de Julio García Espinosa (1969) - e em declarações e manifestos dos Festivais de Cinema do Terceiro Mundo, exigindo uma revolução tricontinental na política e outra no cinema, na estética e na forma narrativa (STAM, 2010, p. 111).

Ademais, outro aspecto interessante de se notar é que justamente que, por ser uma concepção europeia, reside nela um mote indispensável à produção cinematográfica dessa década: a apropriação, leia-se: a inversão, de conceitos coloniais por e para uma perspectiva anticolonial. Explica-se: muito da produção desse período, como bem observa Stam (2010), tem como ponto de partida a necessidade de revisar, crítica e ironicamente, o projeto cultural colonial, deglutindo-o e mastigando-o, como haviam proposto décadas antes os modernistas na literatura e nas artes plásticas, que, aliás, cabe adendo, serviram de fonte a muito do que se fincou aqui.<sup>31</sup>

Nesse raciocínio, muito daquilo que foi por séculos, desde as primeiras invasões europeias às Américas, dito e percebido como negativo, sobretudo quando de caráter autóctone, foi drasticamente invertido. Signos e sentidos, entre os quais as práticas antropofágicas, a miscigenação e, certo modo, a própria pobreza, a fim de citar alguns, foram apropriados por esses artistas como importantes instrumentos de ruptura, à medida que são revalorizados. Mas além de um afronte à visão de mundo do colonizador, residia nessa inversão de valores, como logo se deram conta, um importante trunfo formal-estilístico. Ainda de acordo com Stam:

A maior parte dessas estéticas alternativas revaloriza, por inversão, o que previamente fora visto como negativo, especialmente dentro de um discurso colonialista. Portanto, o ritual do canibalismo, por séculos o próprio nome do selvagem, o outro desprezível, se torna, com os modernistas brasileiros, um tropo anticolonialista e um termo de valor. (Lembrem que até o triunfante movimento literário “realismo mágico” inverte a visão colonial de mágica como superstição irracional). Ao mesmo tempo, essas estéticas compartilham o traço *jiu-jitsu* de transformar fraqueza em força tática (STAM, 2010, p. 113).

Mas, para melhor entender tamanho afã revolucionário, convém recuar um pouco no tempo, até, pelo menos, a década anterior. Pois bem, como defende Tolentino, durante os anos 1950 no Brasil, a sétima arte foi marcada pela tentativa, em mão dupla, de construir uma linguagem genuinamente brasileira, bem como desenvolver uma experiência cinematográfica industrial (TOLENTINO, 2001, p. 17). Nesse cenário, entre tantos outros, sobressai-se o caso da companhia paulista Vera Cruz, que ficou conhecida por ter alavancado o cinema nacional a padrões internacionais, tanto no que diz respeito aos aspectos técnicos, nos quais foram investidos rios de dinheiro, quanto no que tange aos elementos narrativos, os quais assumiram *Hollywood* como o grande modelo a ser imitado, ou melhor “abrasileirado”.

É justamente contra esse cinema encabeçado pela Vera Cruz, em que o preciosismo costuma dividir as telas com a superficialidade e, logo, encarado como entreguista e alienante, que os cinemanovistas se levantam. Grande exemplo disso é a reação ao filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Apesar de ser um ícone da cinematografia nacional, principalmente por ter fundado o *nordestern*,<sup>32</sup> subgênero brasileiro do *western* norte-americano, o título em questão tem envelhecido mal em razão de uma série de fatores inerentes ao próprio longa e, de fato, bastante problemáticos,<sup>33</sup> como o roteiro raso e a representação estereotipada do sertão, só para citar alguns; mas também, não se pode negar, em decorrência da leitura revisionista do Cinema Novo, em especial por meio de Glauber, que entende o filme como um rascunho da complexa realidade sertaneja. Nas suas próprias palavras:

Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra (ROCHA, 1963, p. 91).

Mas, afinal, o cinema precisa estar atento à realidade sobre a qual se debruça? Não pode, apenas, cosmetizá-la como queira na medida em que a reinventa em ficção? Felizmente, o cinema terceiro-mundista da década de 60 tem uma resposta bastante direta para essa provocação: não. Se chocar, provocar, sensibilizar, como foi dito, era o objetivo de muitos desses filmes, certamente politizar era o motivo.

A necessidade de ruptura era, antes de tudo, um convite à luta, a necessidade de retirar o espectador da sua zona de conforto, de mera expectativa, função, portanto, passiva, não se resumia a pretensões formais; pelo contrário, havia ali a intenção de colocá-lo por meio dos filmes criticamente sobre seu mundo. Na verdade, importante pontuar, as pretensões formais é que estavam a serviço das intenções políticas, afinal, como se entendia: “cada espectador é um covarde ou um traidor”. Estamos diante, portanto, de uma arte intimamente política e politizadora. Característica essa incontornável e essencial para qualquer entendimento da produção aqui circunscrita.

A arte deveria ser revolucionária e a câmera deveria cumprir o papel do fuzil, pois a proposta não era só afirmar, mas denunciar, questionar, fustigar nossas elites e capitalizar a entrada dos novos atores na luta política em direção às novas ideias que transitavam entre reformas imediatas e revolução (TOLENTINO, 2001, p. 138).

É nesse cruzamento entre a necessidade de confrontar a forma cinematográfica do *mainstream* e a urgência de politizar os filmes e as plateias para, enfim, tecer uma experiência nova de cinema, quer dizer, consciente e original, engajada e dissidente, que nasce o Terceiro Cinema, que nada mais é, grosso modo, que a produção empreendida e compreendida no dito “Terceiro Mundo” a partir da década de 1960.<sup>34</sup> É nessa onda de contestação, que varreu diversos países nas Américas, África e Ásia, que se insere o Cinema Novo, vertente tupiniquim de um movimento diverso e maior:

Das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neo-realismos e cinemas livres, especialmente a partir do final da década de 1950, o cinema (e o estudo do cinema também pode ser incluído numa percepção mais abrangente do fenômeno) passou a ser fortemente marcado pela política, pelo engajamento, pela dissidência, pela opção pelas “margens” (PRYSTHON, 2010, p. 164).

Construir um cinema genuíno ao subdesenvolvido era, sobretudo, fazer frente ao imperialismo homogeneizante das potências capitalistas e socialistas, era, no mais, lutar um lugar no mundo que, ainda que marginal, era essencial

lugar de consciência e ação. É nesse sentido que os cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino lançam em 1969 o manifesto intitulado “Em Direção ao Terceiro Cinema”, defendendo a ideia de que naquela época havia, e só se fazia possível, três abordagens diferentes para a sétima arte: a primeira, encabeçada pela “capital mundial do cinema”, *Hollywood*, era essencialmente comercial e romântica; a segunda, típica à Europa, era herdeira direta dos movimentos que introduziram o “modernismo” nos filmes, como o neorrealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o *free cinema* britânico, por isso mesmo mais experimental e autoral; a terceira, por fim, teria de ser ainda definida, mas, fruto do mundo subdesenvolvido, certamente, teria de ser política e dissidente.

Para refletir sobre as transformações sociais e políticas que atravessam o Terceiro Mundo, o Terceiro Cinema carece de, antes, refletir acerca de sua própria natureza, inclusive como equipamento privilegiado, há tanto elitizado e abastado, para só assim, por meio desse exercício de reflexão e reconstrução, firmar-se, então, como marginal, norte que, de certa maneira, continua uma constante em muitas das produções dessas bandas ainda hoje em dia. Norte que, como se pleiteou desde a raiz do termo, ou pelo menos desde o lançamento de *Os Condenados da Terra* (1963), de Fanon (PRYSTHON, 2009, p. 81), implica também alguma unidade entre os seus, não no sentido homogeneizante, mas sim identitário, uma vez que possibilita, para além do não apagamento de suas histórias, a atuação decisiva em suas realidades.

Isso porque em detrimento das especificidades inerentes às realidades locais, plurais e complexas, como se sabe, séculos e mais séculos de ação colonizadora predatória acabaram por legar a essas culturas feridas em comum, reconhecê-las para tratá-las por meio da união parecia oferecer, pois, não só algum alívio como uma mais que bem-vinda utopia,<sup>35</sup> mais uma vez como propôs Fanon (PRYSTHON, 2009, p. 81). Atentemos a essa palavra. Há, afinal, algo mais idealista que descolonizar a miséria pela utopia? E há uma demonstração mais utópica desse espírito que a prolífica safra de filmes a que se assistiu surgir desde o Terceiro Mundo? Esse cinema, mais que sintetizar essa mentalidade-necessidade, a materializa, a instrumentaliza, a potencializa, e à medida que os títulos e os seus autores ganham o mundo, os outros mundos cristalizam uma das mais finas influências da consciência terceiro mundista:

O conceito de Terceiro-Mundo serve a partir dos anos 60 – para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea – para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista. Os processos de descolonização, de conscientização social e de luta política desencadeados no globo ao longo deste período (deste estendido 1968) não se esgotam em si mesmos: eles fazem parte da grande crise da modernidade que implica também numa reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo. Reafirmamos, então, que uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas as suas implicações) foi a própria constituição da idéia de Terceiro Cinema (PRYSTHON, 2009, p. 82).

Para finalizar, todavia, é imprescindível destacar um aspecto mais controverso dessa bem quista safra. Apesar de seu inegável valor político-cultural, que contribuiu de forma decisiva para a solidificação da produção cinematográfica “periférica” e, como sabemos, em contextos bastante adversos e complexos, muito dos quais marcados inclusive por crise econômica e cerceamento dos direitos civis por meio de, muitas das vezes, regimes autoritários; o Terceiro Cinema ao fazer da pobreza, da opressão e da violência seus principais temas não só corroborou a estereotipia de incivilidade sobre os colonizados, que justifica e alimenta o projeto colonizador, como também, ironicamente, acabou, certo modo, reafirmando a centralidade branca ocidental: ao fazer da miséria sua “marca”, ainda que de forma estratégica e subversiva, esses filmes, de tão tristes e tão feios, recolocam o primeiro e o segundo mundo como cânone da civilidade e dos bons costumes, como nos incita a pensar Albuquerque Júnior.<sup>36</sup>

Um bom exemplo desse apreço, sobretudo o europeu, pelo cinema do Terceiro Mundo que, apesar de compreender uma enorme variedade de estilos, técnicas e sentidos, acabou sendo absorvido pelo circuito global como uma abordagem caracterizada, grosso modo, pela pobreza, em plástica e em temática, pode ser evidenciado com o prestígio que muitas dessas obras e de seus autores receberam e continuam a receber ainda hoje nos grandes festivais de cinema, sobretudo em *Cannes*. Para melhor entender como esse discurso pautado na pobreza promoveu paisagens calçadas em estereotipia, propõe-se no capítulo que segue uma investigação mais atenta da forma como o Cinema Novo escolheu olhar os sertões nordestinos e o que isso legou à nossa cinematografia e ao nosso imaginário.

## **Deserto sertão**

Como foi dito desde o começo, o sertão nordestino configura o palco para os três filmes centrais da primeira fase do Cinema Novo no Brasil, mas afinal: por que o sertão? Por que o interesse formal e discursivo por essa territorialidade específica? A começar, a escolha pelo sertão foi, como não poderia deixar de ser, uma escolha política. Como vimos, o novo cinema que se quis aqui não se deu ao privilégio de tecer quaisquer rascunhos quando não atravessados pelo engajamento, pela necessidade, pois, de transformar a realidade social à medida que se procura atuar, por meio dos filmes, ativamente sobre ela. E isso explica também muito do interesse pelo objeto sertão.

Ao conceber o cinema como uma arma de mobilização, quiçá revolução social, assume-se um compromisso irrevogável com a conscientização política do público, que precisa, pois, ser confrontado, por vezes chocado, para então responder criticamente às demandas impostas. Sair de um cinema romântico para um de denúncia, para além de uma estratégia contra o peso esmagador das potências imperialistas, era, primeiro, uma preciosa oportunidade de se conhecer como nação que, longe dos luxuosos estúdios paulistas, às vezes, nem tão longe assim, encontrava-se aos cacos.

Nesse anseio pelo seu genuíno e nacional, o Cinema Novo brasileiro sai dos estúdios e se lança no mundo, às vezes munido apenas de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”,<sup>37</sup> em que se depara com tamanha miséria, violência e opressão que não encontra outro modo de ação senão fazê-los estética, sublinhá-los e, como quem procura o remédio na ferida, dar corpo a uma abordagem centrada na pobreza, fosse enquanto objeto, fosse enquanto estilo, fosse enquanto tática.

Mas, afinal, que lugar poderia explicitar as mazelas sociais e políticas pelas quais passava o país e, de preferência, a um nível tão comovente que incitasse de imediato o público à luta? E mais: que lugar poderia representar o sumo da nacionalidade, do que se entendia e pretendia ser enquanto nação, que não tivesse sido “tocado”, ainda, pelas famintas mãos do imperialismo do primeiro e do segundo mundo? Sim, a resposta é esta mesma: o sertão nordestino. E, sim, é sob um intuito político e uma pretensão praticamente sociológica<sup>38</sup> que o sertão foi eleito como palco para o ensaio do levante cinemanovista no Brasil.

O cinema era visto na década de 1960 como mobilizador social para o processo revolucionário por três dos mais importantes cinemanovistas: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra que conduziram filmes com uma clara mensagem libertária. Nesse período, para o Cinema Novo, Nordeste era o lugar de

conflito e dessa forma seria a mais apropriada das representações das dificuldades impostas à sociedade. Podemos notar essa mensagem presente em três dos principais filmes do período que se passam justamente nesse espaço: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Os fuzis* (1964) e *Vidas Secas* (1963) (LIMA, 2016, p. 2-3).

Apesar da justificativa política, todavia, a escolha pelo sertão como *locus* de miséria implica sérias consequências éticas e, apesar do uso em nome do futuro, dá corpo, sabidamente, a um discurso passadista (TOLENTINO, 2001, p. 135). Fazer do sertão nordestino o palco do ensaio revolucionário significa assumir a miséria como centro, que tem de ser ressaltada a qualquer custo, que tem de ser evocada a cada plano. Temos, portanto, um território que encontra na pobreza, na violência e na opressão, como supracitado, as suas fronteiras delimitantes e principais marcas. Ademais, significa alocá-lo no passado, no arcaico, no longínquo, no imóvel, em que apenas os estereótipos assumem algum grau qualquer de expansão. Pobre sertão.

Essa construção, cabe adendo, está longe de ser uma concepção cinemanovista; pelo contrário, encontramos ideias tangentes a esse mesmo mote desde, pelo menos, as primeiras significações da palavra, ainda na colônia, como bem explica, para exemplificar, Amado:

“Sertão” foi uma categoria construída primeiramente pelos colonizadores portugueses, ao longo do processo da colonização. Uma categoria carregada de sentidos negativos, que absorveu o significado original, conhecido dos lusitanos desde antes de sua chegada ao Brasil – espaços vazios, desconhecidos, longínquos e pouco habitados – acrescentando-lhe outros, semelhantes aos primeiros e derivados destes, porém específicos, adequados a uma situação histórica particular e única: a da conquista e consolidação da colônia brasileira (AMADO, 1995, p. 148).

Como nos sugere a autora, entre as leituras mais comuns da palavra está aquela que costuma associá-la à noção intrínseca de deserto, há, inclusive, quem defenda que o termo teria tido origem justamente em uma corruptela da palavra *desertão*.<sup>39</sup> Tal acepção encontra alicerce nos aspectos geográficos do típico clima semiárido da região, mais tarde, em especial, a partir do século XX com a solidificação de uma esfomeada indústria da seca e a invenção do Nordeste,<sup>40</sup> vendido como sua característica primeira. Mas, além disso, aborda aspectos humanos, igualmente, quiçá ainda mais problemáticos: dizer o sertão vazio significa, pois, esvaziá-lo cultural, social e humanamente. Dizer deserto quer dizer seco de vida, de gente, de subjetividade. Os seus sujeitos carecem, nessa chave, de serem negados, senão, pelo menos, invisibilizados, silenciados, “desassujeitados”. O deserto erguido em oposição à autoproclamada civilização

insinua e perpetua sempre o seu oposto: o dito bárbaro, o dito exótico, o dito “outro”<sup>41</sup>. Pobre sertão, sempre o seco, sempre o distante, sempre o outro. É nesse sentido que nos provoca Albuquerque Júnior:

Sertão é só um, e sempre o mesmo, o da caatinga ressecada, dos ossos e caveiras de animais ao lado de cactos, das casas de taipa, dos homens e mulheres magros, descarnados, de pele curtida pelo sol, a clamar pelos céus e pelos socorros públicos. Estes sertões não incomodam ninguém, pois afinal eles são só uma distância, e quanto mais distante o sertão e o sertanejo estiverem do dito civilizado mais eles se sentem seguros e cômicos de sua diferença e de sua superioridade. Afinal, quem vai ouvir vozes que vêm de um além ou de um aquém no tempo e no espaço (ALBUQUERQUE JR., 2014, p. 47-48).

Dizer o sertão deserto é problemático, antiético, pois significa por consequência dizê-lo merecedor, naturalmente, tal qual a natureza árida e apática que o entranha e tristemente o nomeia, do vazio político, institucional e cultural. Significa, pois, mantê-lo onde sempre se disse estar: no passado, no arcaico, inacessível e imóvel, incapaz e passivo, esfomeado e em silêncio. Significa mantê-lo à mercê, à míngua, à distância. Nesse sentido, continua Albuquerque:

Manter o sertão nos cafundós, manter os habitantes do sertão nas margens do espaço e do tempo presentes é permitir mantê-los invisíveis e indizíveis, sem voz e sem rosto, sem desejos e sem projetos, é fazer de conta que eles não existem ou que suas existências não importam por estranhas e extremas que pareçam ser (ALBUQUERQUE JR., 2014, p. 52).

Uma vez enraizado no imaginário histórico brasileiro não demorou para o sertão tornar deserto também no nosso cinema nacional,<sup>42</sup> e, mais uma vez, isso não se deveu ao velho Cinema Novo. Como vimos no capítulo anterior, a construção de uma paisagem cinematográfica para representar o sertão nordestino centrada no vazio civilizatório pode ser primeiro percebida, de certa maneira, já na década de 1950. Adotando-se aqui um recorte cinematográfico mais comercial e industrial, podemos encontrar essa espécie de abordagem em *O Cangaceiro*, que, mais uma vez, conforme supracitado, apresenta o sertão de uma forma problemática, estereotipada e datada que opera por meio da ideia de deserto, fundada e moldada, nesse caso, sob influência do *western* norte-americano.

O faroeste, talvez a diegese mais imediatamente associada ao deserto, foi um dos primeiros gêneros *hollywoodianos* de que se tem notícia e, desde o início, chamou atenção por ter um mote bastante evidente: barbárie *versus* civilidade.<sup>43</sup>

Utilizado por *Hollywood* para encenar e romantizar o violento processo de expansão econômica para o Oeste, vivenciado pelos EUA ao longo do século XIX, esse argumento buscava ficcionar o confronto entre os dois polos da sociedade americana àquela época: um urbano-industrial, da costa Leste, e outro mais bucólico e agrário, da costa oposta (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 268). O que o subgênero brasileiro do *nordestern* faz, por sua vez, é adaptar essa premissa ao Brasil, mantendo-se basicamente a mesma lógica de conflito e preocupando-se apenas com algumas ligeiras adaptações: o eixo da civilidade fica a cargo da realidade urbana, mais especificamente a paulista, quem narra e quem financia; enquanto que o deserto bárbaro fica relegado ao mundo rural, em especial, o sertanejo, uma vez que, como discutimos anteriormente, já era assim dito desde os remotos tempos coloniais.

Mas se a ideia deserto-sertão já estava enraizada no imaginário brasileiro e já vinha sendo agenciada pelo cinema nacional, o que, afinal, torna a abordagem cinemanovista tão notória e importante? A resposta a essa pergunta não parece ser tão simples, no entanto, por um exercício teórico oportuno, pode-se argumentar que: primeiro, ela destaca-se pelo seu caráter radical, ou “faminto”, como preferirem, constituindo um dos movimentos culturais mais combativos e esteticamente comprometidos de que se tem notícia na história recente do país; segundo, pelo seu viés político, que parece justificar a tal representação na medida em que a veste de motivos nobres, para alguns, até mesmo, éticos, algo que, cabe reiterar, a presente pesquisa não corrobora; e, por fim, talvez pelo seu amplo alcance, tanto a nível nacional como internacional, o que pode ser consequência dos dois aspectos anteriores, mas fato é que poucas imagens repercutiram e enraizaram em nosso imaginário tão profunda e prolongadamente quanto as imagens do que mais tarde chamou-se de Estética da Fome.

Não raro, ainda hoje, quando pensamos em sertão nordestino, as imagens que nos vêm à cabeça são do solo rachado, do mandacaru, dos retirantes, dos cangaceiros (ORICCHIO, 2006, p. 131), que se não foram concebidas aqui encontram tamanho nível de rigor estético e de força narrativa que se tornaram uma referência indiscutível. Tamanho “miserabilismo”, como costumava nomear Glauber,<sup>44</sup> engendrado para ser dificilmente digerido, de fato, exige de nós um tremendo esforço, durante e depois o filme, sobretudo de nós sertanejos. A imagem-paisagem do deserto-sertão, tão laureada aqui e lá fora,

fere-nos diretamente a sensibilidade, porque a presume silenciada, passiva, esvaziada. Pode esse sertão sentir? Pode perceber, dar conta das suas próprias necessidades, ou carece, sempre e ainda, de ser salvo por qualquer coisa outra que venha lá de fora, ou pior que nos empurre, mais uma vez, para fora, para longe do vazio que não vida? E, sim, parece justo, encaminhando-se para as considerações finais, evocar um tanto de subjetividade sertaneja, a começar reafirmando-se como um, para problematizar de dentro, enfim, a categoria de deserto, como nos convida Daflon:

A categoria de deserto, por sua vez, sem que se abandone sua polissemia, permite problematizar a convergência de tempos e espaços que contribuem para construção de um imaginário sobre a sociedade latinoamericana, desde o processo colonizador impresso nas paisagens e nos homens até a adoção de concepções em contextos políticos marcados por conflitos. O jogo entre esquecer e lembrar, apagar e registrar, destruir e construir, aparece dramatizado no cenário marcado pela imensidão em que tudo parece caber, ao mesmo tempo em que muito parece ocultar. Por fim, os vazios definidos a partir de um ponto de vista colonial que desconsidera a existência de populações e histórias locais justificam representações do deserto-desertão-sertão caracterizadas, sobretudo, pela invisibilização. Todavia, outras são as narrativas que exigem esses espaços cheios de história (DAFLON, 2020, p. 223-224).

Além das críticas que dão conta do espectro maior do movimento,<sup>45</sup> a esta pesquisa cabe destacar, para concluir, a enorme problemática no que tange à representação do sertão: nessa chave, quiçá, o grande erro da Estética da Fome seja, sob o intuito de dismantelar um discurso colonial, corroborar uma paisagem nele fundada, e, no mais, dar continuidade à mesma velha lógica de dizer ser o sertão sempre de fora para dentro. É dizer do sertão um deserto, é dizer do sertanejo um ausente.

## **Conclusão**

Munidos de uma ânsia por mudança incontornável, os cineastas que tomaram as rédeas e deram os primeiros passos do Cinema Novo no Brasil o conceberam, primeiro, como uma arma, fundando um movimento em sintonia com as demandas de seu tempo e em nome da realidade que tanto os indignava. Para eles, o cinema que se fazia até então no nosso país precisava ser urgentemente reestruturado, precisava, antes de tudo, largar mão dos moldes importados para ousar ser genuíno, precisava, por isso mesmo, dar conta do complexo contexto sociopolítico do país, em intensas convulsões, bem como

dar corpo à inevitável insatisfação que dele resultava. Esse cinema fez-se, assim, uma experiência esteticamente esfomeada e politicamente problematizadora.

Tais tendências centrais, o radicalismo estético e o engajamento político, encontraram-se, porque se escolheu, num lugar comum: o sertão nordestino. Territorialidade essa que, por sua vez, palco de disputas de narrativas e acepções diversas desde as primeiras investidas coloniais, foi lida aqui sob uma chave corrente, a de “deserto”, não só como característica física, mas também como qualidade humana, ou melhor, a falta dela: de civilidade, de subjetividade, de sensibilidade. Esse sertão dito deserto, logo vazio, quis dizer, então, o mesmo que arcaico, imóvel, e miserável, quis dizer sem salvação, longe do mundo e entregue a si, carente de revolução, só a violência parece ter, enfim, alguma potência aqui.

Apesar da renovação formal e da pretensão política, o Cinema Novo, não se pode negar, após tudo o que foi exposto, também resultou em estereotipia: quando elegeu o sertão o seu laboratório de análise, o despiu a tal ponto que o reduziu a um borrão, em preto e branco de alto contraste, cujo impacto repercutiu muito além das bandas emergentes e dissidentes do Terceiro Mundo que se sonhou, fincando raízes tão fundas em nosso imaginário que ainda hoje, não raro, diz-se do sertão o deserto arcaico do Terceiro Cinema. Os estereótipos alimentados pela Estética da Fome se mostram datados e carecem ser confrontados. Os sertões centrados no deserto atendem muito bem a fins estéticos, mas, por motivos éticos, precisam, por fim, ser esverdeados.

## Referências

- ALBUQUERQUE JR, D. M. de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JR, D. M. de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. *In*: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos sertões**. Salvador: Edufba, 2014. p. 41-58.
- AMADO, J. **Região, sertão, nação**: estudos históricos. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. v. 8, n. 15.
- BAUMAN, Z. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. *In*: BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 121-131.
- BUDEJO: a invenção do Nordeste, com Durval Muniz. Entrevistado: Durval Muniz de Albuquerque Junior. Entrevistadores: Luan Alencar, Carol Aninha. [S. l.]: Central3 Podcasts, dez. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1qqOQb2FdqmjNiezYPCyXN?si=f4d6fbc5bc4b4248>. Acesso em: 3 fev. 2023.
- CINTRA, A. Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. **Vermelho**, Brasília, 15 mar. 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma->

estetica-da-fome-de-glauber-rocha/. Acesso em: 3 fev. 2023.

DAFLON, C. Narrar o deserto: experiências latino-americanas. **Cadernos de Letras da UFF**, [s. l.], v. 31, n. 60, p. 205-226, 16 jul. 2020.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Dirigido por Glauber Rocha. Produzido por Luiz Augusto Mendes. Duração: 125 minutos. Brasil. Copacabana Filmes e Rio Filmes. 1964. 1 DVD.

OS FUZIS. Dirigido por Ruy Guerra. Produzido por Jarbas Barbosa. Duração: 120 min. Brasil. Copacabana Filmes e Embrafilme, 1964. 1 DVD.

GULLAR, F. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUTEMBERG, A.; LIRA, B. Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo. **Culturas Midiáticas**, [s. l.], v. 7, n. 2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/24500>. Acesso em: 3 fev. 2023.

LIMA, C. A. F. Nem oito nem oitenta: O Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro. In: XIII Encontro Estadual da ANPUH-PB: História e Historiografia - Entre o Nacional e o Regional, 2008, Guarabira, 2008. **Anais do XIII Encontro Estadual da ANPUH da Paraíba: História e Historiografia - Entre o Nacional e o Regional**. Guarabira: 2008.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a lenda**: a história do *western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MORAES, A. C. R. O Sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasilis** [Online], p. 4-5, 2003. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>. Acesso em: 6 fev. 2023.

MOREIRA, G. **Sertões contemporâneos**: rupturas e continuidades no semiárido. Salvador: Eduneb: Edufba. 2018.

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

PRYSTHON, A. Do terceiro cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Periferia**, [s. l.], v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3421>. Acesso em: 3 fev. 2023.

PRYSTHON, A. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 163-176.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

STAM, R. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p. 111-136.

TOLENTINO, C. A. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Unesp, 2001.

VASCONCELOS, C. P. Entre representações e estereótipos: o sertão na construção da brasilidade. In: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos sertões**. Salvador: Edufba, 2014. p. 209-226.

VARJÃO, T. de B. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras de hoje**, [s. l.], v. 53, n. 4, p. 517-525, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.29889>. Acesso em: 3 fev. 2023.

VIDAS SECAS. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Produzido por Luis Carlos Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. Duração: 103 min. Brasil. Sino Filmes, Riofilme e Sagres Vídeo. 1964. 1 DVD.

---

<sup>27</sup> Lançado em 1965 por Glauber Rocha, durante o congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, na cidade italiana de Gênova, o mais marcante manifesto do cinema nacional defendia, em suma, uma estética de filmes feios, pobres e tristes como elemento básico da

realidade brasileira e como instrumento político de mobilização social.

<sup>28</sup> A tríade do Cinema Novo estabeleceu marcas para a região que ressoam até os dias atuais. Ainda hoje, a identidade nordestina, muitas vezes, é atrelada a um estereótipo de miséria e alienação, o que ajuda a reforçar preconceitos dentro do próprio território nacional. Os cinemanovistas optaram, por questões ideológicas, pela representação do Nordeste de forma homogênea, deixando de lado as especificidades existentes. Entre as várias abordagens possíveis, os diretores escolheram a miséria como o ponto central. E assim ajudaram a fincar certos traços estereotipados na formação imaginária da identidade nordestina (GUTEMBERG; LIRA, 2015, p. 168).

<sup>29</sup> [...] a expressão *avant-garde* – discutível sob inúmeros aspectos – se torna mais usual a partir do século XX e reflete a pretensão dos movimentos artísticos, de caráter coletivo, que estariam na ‘vanguarda’ das artes, abrindo novos domínios à expressão estética. Como a preocupação renovadora desses movimentos é predominantemente formal, a expressão *avant-garde* tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística (GULLAR, 1978, p. 26-27).

<sup>30</sup> Para uma perspectiva crítica da noção de vanguarda na contemporaneidade, ver Bauman (1998).

<sup>31</sup> Para se aprofundar sobre a relação entre as vanguardas sessentistas e as modernistas da década de 1920, ver Xavier (1983).

<sup>32</sup> A recorrência do tema (cangaço) inspirado nos filmes de *Hollywood* faz surgir no Brasil o *nordestern*, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do *western* norte-americano (VARJÃO, 2018, p. 518).

<sup>33</sup> Em *O cangaceiro*, o sertão é o mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilizado por oposição a esse passado pitoresco, mas definitivamente extinto (XAVIER, 1983, p. 124-125).

<sup>34</sup> Num certo sentido, ao longo de todas essas décadas, o conceito de Terceiro Mundo e o radicalismo associado a ele foram sendo transpostos ao cinema, alguns cineastas e teóricos ainda usam o termo “Terceiro Cinema” para se referir ao cinema dos países não desenvolvidos ou ao cinema feito às margens da estética *hollywoodiana* (PRYSTHON, 2009, p. 80).

<sup>35</sup> Mas, sem dúvida, podemos dizer que, tal como em 1922, a utopia dos primeiros anos da década de 1960 foi fundamental para engendrar elementos importantes na cultura brasileira, justamente pelo esforço interpretativo que as contradições, para além das exegeses políticas, demandavam. Desse desafio resulta a nossa grande arte cinematográfica, que, ao construir um novo narrador, politizado e em sintonia com o tempo, dá a mais justa forma à matéria carregada de ambiguidade (TOLENTINO, 2001, p. 141).

<sup>36</sup> BUDEJO, dez. 2020.

<sup>37</sup> Essa famosa máxima associada ao cinema novo, de fato, sintetiza alguns de seus principais traços, como o flerte com o realismo e com o documentarismo e a predileção por uma linguagem clara, acessível e, se possível, objetiva.

<sup>38</sup> A favela e o sertão são dois dos cenários utilizados pelo Cinema Novo. A escolha remete à possibilidade de análise ou uma espécie de “laboratório sociológico” no qual seriam observáveis, *in vrito* e *in vivo*, as contradições que organizam o funcionamento do país (ORICCHIO, 2003, p. 212).

<sup>39</sup> Ao recorrer à etimologia da palavra, quase sempre utilizada como forma de validar um conceito, sertão seria oriundo de deserto (do latim *desertanu*). Segundo Lima (1999), alguns dicionários da língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX afirmam que sertão se refere à região pouco povoada ou, com relação ao espaço, como interior; assim como associam a palavra à floresta ou mato, longe da costa, ou mesmo trazem ideias como lugar inculto, incivilizado (VASCONCELOS, 2014, p. 210-211).

<sup>40</sup> O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (Ifocs), criada em 1919. Nesse discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 81).

<sup>41</sup> Em suma, o sertão para ser identificado demanda o levantamento do seu oposto: o não sertão, visto como o lugar que tem as características de positividade ali inexistentes. Vale salientar que é sempre a partir dessa posição oposta que o sertão é qualificado enquanto tal. Isto é, o lugar a partir do qual se qualifica uma localidade como um sertão está sempre localizado no campo contraposto. Nesse sentido, trata-se de uma imagem construída por um olhar externo, a partir de uma sensibilidade estrangeira e de interesses exógenos, que atribuem àquele espaço, juízos e valores que legitimam ações para transformá-lo (MORAES, 2003, p. 4).

<sup>42</sup> Como equipamentos privilegiados de cultura no século XX, a literatura, o cinema e a mídia de massas construíram uma representação sertaneja que atendeu à curiosidade nacional em torno desse “outro” Brasil, místico, berço da brasilidade original e repleto de personagens exóticos, e reforçaram a construção de um imaginário em que a seca se constituiu como o elemento fundador das precárias condições de vida do sertanejo e alimentou a esperança da fuga dessa realidade imóvel para “a cidade grande” (MOREIRA, 2018, p. 76).

<sup>43</sup> O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Esse conflito básico é expresso por meio 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. A trajetória narrativa de todo e

qualquer *western* aciona a oposição dominante à civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que é constantemente intensificado até que o confronto climático se torne inevitável (MATTOS, 2004, p. 17-18).

<sup>44</sup> 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 essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara (CINTRA, 15 mar. 2019).

<sup>45</sup> É notória a pouca influência do Cinema Novo entre as camadas populares. Os filmes sempre “falam” a um público muito específico. Isso que foi motivo de críticas por muito tempo e deve ser contextualizado para não cairmos em simplificações. Mesmo em sua leitura sociológica da história, o Cinema Novo não se tornou isento de críticas e é lembrado que consciente ou não acabou por reiterar arquétipos sobre o Nordeste (LIMA, 2016, p. 8).