



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA



LEANDRO DE JESUS DA SILVA

**SERTÕES EM MOVIMENTO: O NACIONAL POPULAR E O CONTEMPORÂNEO  
EM *DEUS E O DIABO*, *ÁRIDO MOVIE* E *BAILE PERFUMADO***

FEIRA DE SANTANA – BA  
JUNHO/2015

## Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S581s Silva, Leandro de Jesus da  
Sertões em movimento: o nacional popular e o contemporâneo em *Deus e o diabo*, *Árido movie* e *Baile perfumado* / Leandro de Jesus da Silva. – Feira de Santana, 2015.

123 f.

Orientador: Cláudio Cledson Novaes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2015.

1. Cinema brasileiro – Crítica e interpretação. 2. Sertão – Nordeste. I. Novaes, Cláudio Cledson, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 791.43(83)

LEANDRO DE JESUS DA SILVA

**SERTÕES EM MOVIMENTO: O NACIONAL POPULAR E O CONTEMPORÂNEO  
EM *DEUS E O DIABO*, *ÁRIDO MOVIE* E *BAILE PERFUMADO***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial obrigatório para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, tendo como orientador Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes.

Aprovada em 30 de junho de 2015.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes

---

Prof.Dr. Marcos Cezar Botelho

---

Profa. Dra. Manoela Falcon Silveira

Aos meus pais, Zefinha e Leonardo, simples no zelar, intensos no amar.  
Ao meu Davi, filho pequeno que quis ir embora muito antes que cedo demais.  
Aos meus irmãos e irmãs, companheiros de vida Severina.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Zefinha e Leonardo, pelo que fizeram por mim, no difícil exercício de criar e educar.

Ao Davi, por me ensinar no silêncio e na ausência.

AJuciana Cerqueira, pessoa mais que amiga, pelo apoio incondicional, pela parceria, pelo conselho e pelo zelo, sem os quais eu jamais chegaria com êxito à conclusão deste trabalho.

A Aninha, amiga-irmã, por amar e cuidar do menino cor de leite quando o Mestrado me levava para outros cantos.

Aos meus irmãos, Gerdson, Rita, Sandra, Jaminho e Genivaldo, por serem, sempre que se fez necessário, guarida afetiva.

Aos meus outros irmãos, Maria Raimunda, Edvan, Sandro, Danila e Daniela, por me ensinarem que a diferença é parte constitutiva do aprendizado para a vida.

Ao orientador deste trabalho, professor Claudio Cledson Novaes, compreensivo no ouvir, generoso no falar. Grande mestre que exerce com sabedoria e responsabilidade a missão de ensinar.

Ao Professor Marcos Cesar Botelho, pela prestimosa orientação durante o processo de qualificação.

Ao professor Orlando Freire Junior, que ainda na graduação plantou em mim a desconfiança sobre o caráter emblemático da filmografia de Glauber Rocha.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela valiosa instrução no campo de Cultura e Literatura.

“O sertanejo é como bigorna de ferreiro:  
só serve para apanhar”.  
(REGO, 2010, p. 169).

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1 MEMÓRIA, TRADIÇÃO E HISTÓRIA: A GÊNESE DE <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i>.....</b>	<b>17</b>
1.1 MEMÓRIA POPULAR E O PERCURSO HISTÓRICO DO SERTÃO EM <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i> .....	18
1.2 SERTÕES DA ORALIDADE: A POÉTICA DO CORDEL EM <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i> .....	29
1.3 DA FOME AO SONHO: SERTÕES EM MOVIMENTO NA FILMOGRAFIA DE GLAUBER ROCHA.....	40
<b>2. SERTÃO–SERTÕES: TRADIÇÃO E RUPTURAS DE <i>DEUS E O DIABO ABAILE PERFUMADO E ÁRIDO MOVIE</i>.....</b>	<b>61</b>
2.1 SERTÃO–SERTÕES: ENVEREDANDO CAMINHOS DE <i>DEUS E O DIABO EM BAILE PERFUMADO</i> .....	68
2.2 SERTÃO–SERTÕES: ASFALTANDO ESTRADAS DE <i>DEUS E O DIABO A ÁRIDO MOVIE</i> .....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>

## RESUMO

Essa dissertação apresenta um estudo crítico do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) do cineasta baiano Glauber Rocha e o seu desdobramento na abordagem que faz o cinema sertanejo contemporâneo, especificamente nos filmes *Árido Moviee Baile Perfumado* dos diretores pernambucanos Paulo Caldas e Lírio Ferreira. A pesquisa considera o contexto em que *Deus e o Diabo* surgiu, seu estilo estético e discursivo, sua proposição de resgate de uma memória popular coletiva em torno dos fatos intrínsecos ao sertão do Canudos, detidamente o cangaço e o messianismo e o embate que o filme encena entre a versão do povo sobre estes fatos e aquela contida na história oficial. Discute como a dizibilidade e a visibilidade do sertão insular, mítico e sacralizado, epicentro de uma identidade nacional e uma revolta libertária veiculada em *Deus e o Diabo* aparece enviesado em *Árido Moviee Baile Perfumado* que apresenta um sertão e um sertanejo bifurcados entre dialogar com a tradição e o com o pós-moderno.

**Palavras-chave:** Deus e o Diabo, Baile Perfumado, Árido Movie, Sertão, Cinema.



## Abstract

This dissertation presents a critical study on the movie “Black God, White Devil”(1964), by the filmmaker Glauber Rocha born in Bahia State, and the way it is approached in the contemporary *sertanejo* cinema, specifically in the movies “Árido Movie” and “Perfumed Ball” directed by Paulo Caldas and Lírio Ferreira, both from Pernambuco State. The research takes into consideration the context in which the movie “Black God, White Devil” was created, its esthetic and discursive basis, its proposal for a collective popular memory revival focusing on the facts intrinsic to life in Canudos backlands, especially the *cangaço* (social banditry) and messianism and the clash the movie shows between the people’s version about these facts and the version found in official history books. It discusses how the speakability and visibility of an insular, mythical and sacralized *sertão* as the epicenter of a national identity and liberating revolt found in “Black God, White Devil” appear in the movies “Árido Movie” and “Perfumed Ball” in a roundabout way, which show a *sertão* and a *sertanejo* torn between the dialogue with tradition and post-modernity.

**Keywords:** God and Devil, Perfumed Ball, Árido Movie, Sertão, Cinema.

## INTRODUÇÃO

Rio de Janeiro, 13 de março de 1964, segundo relato de Jose Carlos Avellar (1995), Glauber Rocha, amigos e colaboradores se reuniam no cinema Vitória para assistir, em sessão restrita, à primeira exibição pública de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Após a audiência, ainda segundo relata Avellar, saíram quase todos para o Comício da Central do Brasil onde Jango anunciaria “as reformas de base”. Mais tarde, ainda juntos, seguiram todos para a casa de Glauber: no dia seguinte o cineasta comemoraria o aniversário de 25 anos de idade.

Monte Santo, 14 de março de 2014, o cineasta e co-autor da trilha sonora de *Deus e o Diabo*, Sergio Ricardo, Roque Araújo, que atuou como eletricista e figurante no filme, Gereba Barreto, cantor e compositor, professores e pesquisadores da obra de Glauber Rocha, estudantes do Curso de Letras e Engenharia Agrônômica da UNEB – Universidade do Estado da Bahia - e moradores da comunidade se reuniam para assistir, 50 anos depois, ao filme de Glauber Rocha na cidade onde a obra fora quase totalmente gravada. Em Euclides da Cunha e em Canudos, respectivamente nos dias 12 e 13 de março, pesquisadores e estudantes debatiam o filme em seu viés estético/discursivo.

As ações fizeram parte do “Simpósio *Deus e o Diabo na Terra do Sol: 50 anos*, único evento realizado no estado da Bahia que visou celebrar o cinquentenário da obra mais emblemática e significativa do Cinema Novo, talvez o primeiro no país a retomar a data referente à primeira exibição da película, conforme relatado por José Carlos Avellar.

Parece simbólico que *Deus e o Diabo* volte primeiro ao sertão de onde surgiu para o mundo, quando completa meio século de existência. Em Canudos o rememorar da Guerra e do misticismo religioso que o filme retoma ainda é um exercício tão constante, quanto doloroso. Ações da UNEB, por meio do Parque Estadual de Canudos e do Memorial Antônio Conselheiro mantém um trabalho contínuo que permite o pesquisador e o público em geral acessar os espaços em que o exército brasileiro e os sertanejos conselheiristas protagonizaram o maior massacre de civis em território nacional.

Em Monte Santo, a cidade que acolheu o enredo de *Deus e o Diabo*, continua de pé o santuário secular, construído por Freio Apolônio de Todd em fins

do século XVII, classificado plasticamente por Euclides da Cunha como “o templo prodigioso, mais alto que as mais altas catedrais da terra” (2007, p. 52) onde o Beato Sebastião, enfaticamente pregava sobre a ilha de cuscut e leite, onde Rosa tentou dissuadir Manoel de seguir o Beato e onde surgiu um multiplicado Antônio das Mortes a chacinar o séquito de Sebastião.

Quem experimenta visitar a cidade que se desenrola santuário abaixo, verá que as memórias de *Deus e o Diabo* ainda continuam vivas em cada uma das esquinas, na enorme praça da matriz, em cada pequena capela que compõe o santuário e, sobretudo, na memória da população. É mesmo difícil encontrar um morador local que não saiba dizer algo sobre o filme. O narrador surge enfático quando questionado por algum forasteiro: ali foi gravada a cena do Corisco; mais adiante apontará a casa em que se hospedou Glauber Rocha e Othon Bastos; na casa do padre, dirá o autóctone, ficaram hospedadas as atrizes, algum outro saltará e dirá que um avô ou um tio foi ator no filme; todos dirão que são da cidade onde foi gravado o filme que “ganhou a palma de ouro no festival de Cannes”.

Foi justamente esse rememorar constante dos moradores de Monte Santo em torno do filme de Glauber Rocha que fez surgir, em 2008, no âmbito do curso de Letras Vernáculas da UNEB – DCHT – Campus XXII – Euclides da Cunha a curiosidade acadêmica em torno de *Deus e o Diabo*. Naquele estágio, a pesquisa se propunha analisar a abordagem que o filme fazia do sertão como território de violência. Contando com o apoio e orientação do Professor Mestre Orlando Freire Jr., a pesquisa desdobrou-se no artigo “A Estética da Violência em Glauber Rocha: Uma Análise da Personagem Corisco de Deus e o Diabo na Terra do Sol” construído com fins de aprovação no componente “Trabalho de Conclusão de Curso”, pré-requisito para a conclusão da Licenciatura referida, o que ocorreu em 2010.

O artigo, em linhas gerais, em muito considerando o manifesto “A Estética da Fome”, escrito por Glauber Rocha pouco tempo depois do constructo de *Deus e o Diabo*, e a já consolidada fortuna crítica sobre o filme e o seu autor, debruçou-se sobre o aspecto ético que a narrativa de *Deus e o Diabo* parecia querer imputar à violência sertaneja. A pesquisa incutia sobre a inversão de discurso proposta no filme: o que antes aparecia como índice de barbárie e selvageria, passou a figurar na película emblema de uma justa revolta sertaneja.

Em 2013, por ocasião da seleção do Mestrado em Literatura, na UEFS, apresentou-se o projeto “Crime e castigo em Deus e o diabo na terra do sol – Desigualdade e violência nas obras de FiódorDostoiévskie Glauber Rocha: Um diálogo entre trópicos numa questão universal”. Embora o projeto tenha sido aceito pela banca, o desenvolvimento da pesquisa, já em nível de Mestrado, orientado pelo Professor Dr. Claudio Cledson Novaes, fez com que se abortasse a primeira ideia sobre uma leitura comparada de Glauber Rocha e o romancista russo. A opção passou a ser, então, compreender o desdobramento da filmografia de Glauber Rocha, mais detidamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no cinema nacional contemporâneo, a partir do longametragem *Nina (2004)*, filme dirigido por Heitor Dhalia, diretor pernambucano que propõem na película em questão uma releitura de *Crime e Castigo(2001)* no âmbito da cidade de São Paulo.

Mas seria somente após o exame de qualificação que a pesquisa envergaria o contorno atual. Na ocasião, a banca, composta pelos professores doutores Claudio Cledson Novaes, Francisco Ferreira Lima e Marcos Botelho, encaminhou a pesquisa para uma leitura comparada entre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e filmes cujo construto remetesse a atual produção cinematográfica sertaneja. Veio então o que se tem agora: Uma análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, bem como do seu contexto estético/discursivo e o desdobramento deste filme dentro da própria filmografia de Glauber Rocha, mais o desdobramento do filme de 1964 no cinema sertanejo/brasileiro contemporâneo, detidamente a sequência *Baile Perfumado(1996)*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira e *Árido Movie(2006)*, de Lírio Ferreira.

No contraponto entre *Deus e o Diabo*, *Baile Perfumado* e *Árido Movie* perscruta-se sobre a dizibilidade do sertão brasileiro no cinema nacional. A pesquisa considera o trânsito entre a abordagem moderna que fez Glauber Rocha sobre o tema e o desdobramento desta abordagem nos filmes de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. São sertões em movimento que a pesquisa busca alcançar: Em *Deus e o Diabo* o resgate da memória coletiva, da narrativa regionalista, do relato de Euclides da Cunha frente ao discurso oficial enviesado, o sertão insular, sertão mítico, lugar privilegiado de uma consciência nacional libertária; em *Baile Perfumado* e *Árido Movie* o sertão dessacralizado, desterritorializado, em verdade sertões metamorfoseados, cindidos entre dialogar com a tradição e o pós-moderno.

Desta forma, a pesquisa, ora posta, envereda, em seu primeiro capítulo, por situar *Deus e o Diabo* em relação à própria filmografia de Glauber Rocha, bem como em relação ao movimento do Cinema Novo brasileiro. Neste sentido, vai dito que os filmes de Glauber Rocha começam eivados de um caráter utópico a partir do qual as narrativas, à guisa de um resgate da memória popular, tendo como paradigma o discurso nacional-popular, buscam incutir no espectador uma consciência revolucionária e libertária, para depois alcançar um paradigma mais reflexivo pelo qual o filme e o diretor parecem querer refletir seus papéis no processo de conscientização popular do qual o Cinema Novo queria ser protagonista.

José Carlos Avellar (1995) propõe que, em seu cômputo geral, a filmografia de Glauber Rocha, orientada em seu primeiro momento pelo manifesto *A Estética da Fome* (ROCHA, 2004) busca, no retrato de fome e de miséria que veicula, trazer à tona uma consciência adormecida pela submissão política e cultural do país; ainda de acordo com a proposição de Avellar, o segundo momento da filmografia de Rocha, orientada pelo manifesto *Estética do Sonho* (ROCHA, 2004) está associado à busca por produzir uma consciência da condição social do indivíduo em uma nação condicionada culturalmente, como era o caso do Brasil.

*Deus e o Diabo*, na releitura que faz do Romance Regionalista de 1930, ainda de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2007), mais a busca por resquícios de uma memória popular sobre os fatos intrínsecos ao sertão brasileiro que o filme propõe contar, presente na Literatura de Cordel e na narrativa oral, busca restituir a origem da fome e da miséria no sertão a partir de um discurso que conclama o espectador à revolução que o país precisava fazer. A pesquisa, a partir disso, busca intuir uma gênese para *Deus e o Diabo*. Na esteira de “Memórias de Deus e o Diabo no Cocorobó” artigo de Glauber Rocha publicado no livro “O Mito da Civilização Atlântica”, de Raquel Gerber (1968) busca-se estabelecer os traços de uma memória popular que seu autor resgata e traz para o filme.

É o povo sertanejo que conta sua história em *Deus e o Diabo*, o cordel surge na narrativa como parte deste resgate. Como os cegos na feira do sertão, o narrador anuncia uma história que é “verdade e imaginação”. Aparece, por isso, o sertão mítico, de heróis viesados, metade deus, metade diabo, um sertão tenso, frenético, revoltoso; sertão traumatizado. A memória popular diz o sertão visceral, em que os horrores da guerra da Canudos, as prédicas do Conselheiro, os benditos do

padre Cícero, a assombração do Cangaço estão ainda vociferando, cada um à sua forma, sua revolta contra a terra seca, a fome inclemente, a miséria constante.

É desta simbiose que surge *Deus e o Diabo*. O filme deixa-se entrecortar por uma polifonia dissonante entre si. O sertão confrontado confronta na narrativa fílmica os retratos de si. Surge então o embate do sertão de dentro (sertão memória) com o sertão de fora, dito enviesado. O sertão de dentro é o lugar da memória; do resgate da narrativa oral; da literatura do cordel; o sertão de fora é o dizer enviesado da Ciência e da História que o filme traz; o filme é arena em que se digladiam, para sempre, o olhar de fora e o olhar de dentro sobre a terra do sol. Santos e Demônios, erudito e popular, verdade e imaginação, fome e revolução são polos que se tocam e se repelem na dialética barroca de *Deus e o Diabo*.

Por tudo isso, o filme enverga a responsabilidade de retomar um sertão histórico/popular e institui-se como referência basilar para o discurso moderno e pós-moderno sobre o sertão tanto dentro da filmografia de Glauber Rocha como para o cinema sertanejo contemporâneo dentro da inflexão que o próprio Cinema Novo inicia a partir de 1964, quando o golpe militar desorienta a perspectiva revolucionária proposta em *Deus e o Diabo*, *Vidas Secas* (1963) e *Os Fuzis* (1963) e força uma reorientação de rumo.

A pesquisa aqui tenta acompanhar esse trânsito da filmografia de Glauber Rocha: da dialética revolucionária de *Deus e o Diabo* ao discurso mais pautado na reflexão, no resgate de uma ancestralidade de revolta, emblemática de uma resistência recrudescida nos resquícios da cultura africana e ameríndia que corroboram para a formação da cultura nacional popular. O objetivo, parece, é o mesmo: pátria livre; mas o meio não é mais a estética da fome, proposta em *Deus e o Diabo*, mas uma estética do sonho.

Em *Terra em Transe* o cineasta desveste-se de (quase) toda dialética revolucionária que *Deus e o Diabo* trazia e passa a problematizar não o movimento do povo (pelo menos, não prioritariamente) e, sim, a atuação do político e do intelectual de esquerda; o filme aí vem carregado de certo tom fatalista; era o golpe que sucumbia à revolução.

*Câncere Idade da Terrasão* o território do não convencional na medida em que transcendem o código cinematográfico no exercício metalinguístico e experimental que as narrativas propõem. Nesses filmes, embora o plano social

esteja presente na denúncia que faz da atuação meramente teórica do intelectual de esquerda, ou ainda, na crítica que faz ao regime militar e, por fim, no ataque à postura conservadora da classe média brasileira, o que fica evidente é a busca por uma transcendência técnica que libertasse o filme da convenção narrativa imposta pelo mercado. Vem daí a conclusão: na dialética que propõe de um “filme-filme”, *Câncer e Idade da Terra* colocam em cena a fase mais experimental da filmografia de Glauber Rocha.

A tríade *Terra em Transe*, *Câncer e Idade da Terra*, leva a cinematografia de Glauber Rocha para a abordagem do espaço urbano, mas o dilema social que mostra a narrativa sobre o sertão continua intacto. É como se o filme acompanhasse Manoel, após o fim de *Deus e o Diabo*, e o reencontrasse igualmente pobre e explorado no caótico contexto urbano. A pesquisa acompanha mais este trânsito que começa a ganhar corpo já em *Maranhão 66*, quando Glauber Rocha, no íterim entre *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* mostra o contexto urbano de São Luís, capital do Maranhão, marcado pela extrema miséria. Parece clara a mensagem: o sertanejo sai do sertão, mas a miséria e a fome não sai da realidade do sertanejo; e ainda mais: a fome não seria, uma questão geográfica, mas fundamentalmente política.

*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* representa, talvez, o ponto mais significativo desta transição. No filme de 1970, Glauber Rocha retroage ao tema do sertão; agora, no entanto, como que tentando superar definitivamente o tema, a narrativa mostra o sertão invadido pelo asfalto e pelo automóvel, índices da superação da imagética sertaneja cunhada em *Deus e o Diabo*: o coronel de *O Dragão*, bem como o cangaceiro, agora, não carregam consigo a dialética revolucionária de um Corisco, nem a violência pujante de um Coronel Moraes. O retrato do sertão de *O Dragão* dessacraliza o mito sertanejo e desterritorializa o espaço insular, epicentro de uma consciência nacional libertária e começa, já em 1970, a anunciar sertões.

A pesquisa, em seu lance derradeiro busca intuir como a filmografia de Glauber Rocha, mais detidamente *Deus e o Diabo* e seu trânsito sertão – sertões, sertão–urbano, tradição–modernidade aparece no cinema nacional contemporâneo, especificamente, *Baile Perfumado* e *Árido Movie*, o primeiro co-dirigido por Paulo

Caldas e Lírio Ferreira, o segundo por Lírio Ferreira apenas; o primeiro lançado em 1996, o segundo de 2005; ambos produzidos no sertão de Pernambuco.

A pesquisa intui que o cinema nacional contemporâneo, mesmo este que dialoga com uma estética do cinema comercial retroage à dinâmica proposta Glauber Rocha no contexto do Cinema Novo ao contar um sertão preñado de tradição, que flerta com o nacional popular em oposição ao discurso histórico/científico sobre a região.

O exercício aqui é de compreender *Baile perfumado* (1996) como o olhar de reentrada do cinema brasileiro/sertanejo no sertão brasileiro; é conhecido o contexto: o cenário de crise e a proposição de uma retomada; o filme incide sobre o sertão cinemanovista a partir de uma leitura dessacralizadora dos mitos sertanejos; *Baile Perfumado* começa narrando a morte de Padre Cícero, como se quisesse dizer, a partir disso, o enterro deste sertão mais mítico; por outro lado o cangaceiro engendrado por Caldas e Ferreira vem destituído da dialética revoltada de um Corisco; o bandido, neste caso, é uma figura que flerta com a sofisticação e articulado politicamente. Mais ainda: o filme encerra a concepção insular sobre o sertão; por isso, ao contrário do sertão dito em *Deus o e Diabo*; os sertões de *Baile Perfumado* pluralizam a dizibilidade da região enquanto espaço.

*Árido Movie* aprofunda a questão colocada no filme anterior. A abordagem sobre um sertão contemporâneo vem a partir de uma cunhagem pós-moderna; Continua a dismitificação dos mitos sertanejos; prossegue ainda a ideia de sertões. O filme pressupõe a emergência da pós-modernidade sobre o sertão tradicional. Difusos, sertão e sertanejo aparecem na narrativa cindidos entre dialogar com a tradição ou com modernidade.

Diz-se diálogo, porque nem *Árido Movie*, tampouco *Baile Perfumado* parecem trabalhar com a ideia de uma superação da tradição, da memória popular, da cultura intrínseca à narrativa oral e à Literatura de Cordel. Alocados em um cenário pós-crise, em muito parecida com aquela enfrentada pelo cineasta cinemanovista, após o fim da Vera Cruz, Lírio Ferreira e Paulo Caldas buscam no sertão, em sua cultura, na tradição da narrativa oral, um lócus, um norte narrativo, um esteio estético e discursivo. Com isso, diz-se por último: Explicar os sertões em movimento de *Baile Perfumado* e *Árido Movie* pressupõe a compreensão de que as alegorias lançadas por Glauber Rocha continuam ecoando no cinema



brasileiro/sertanejo contemporâneo porque está viva ainda a inquietação que é marca indelével do cinema nacional: debater o Brasil dissonante e desigual.

## 1 MEMÓRIA, TRADIÇÃO E HISTÓRIA: A GÊNESE DE *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*

A memória popular e coletiva é seguramente a fonte primordial na composição de *Deus e o Diabo*. No livro *O Mito da Civilização Atlântica* (1968), de Raquel Gerber, Glauber Rocha conta as *Memórias de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó*. Trata-se de enxertos de histórias que o diretor coletou em suas andanças pelo sertão quando escrevia e filmava *Deus e o Diabo*(1964). Um conjunto harmonioso de causos que completam o tenso enredo da película de Manoel, Rosa, Corisco Antônio das Mortes e Sebastião. São narrativas marcadas pelo tom pausado daqueles que viram a história passar diante dos seus olhos. Histórias de Conselheiro, de Lampião, de Corisco, do Tenente Rufino. Histórias áridas, entrecortadas de nostalgia e pavor.

O mestre Ciríaco, por exemplo, conta que:

Eu tinha dezoito anos, num era bem um jagunço da guerra, mas depois fui entrando aos pouquinhos, fiquei de dentro, eu, meus irmãos e minhas irmãs. Ah, o senhor quer tirar um retrato? O bom Jesus Conselheiro prometia que os rios ia virar rio de leite, que os montes tinha parede de cusuz. O negro Pajeú veio de Pernambuco, eu vi a matadeira quando ela chegou, eu vi Moreira Cesar mas eu lhe explico ao senhor que ele num morreu das balas do jagunço... (ROCHA in: GERBER, 1968, p. 272)

Considere-se o pormenor: naquele sertão de meados do século XX, raros eram aqueles que tinham o domínio da leitura e da escrita, sendo que nesse contexto a única forma de garantir que os fatos se mantivessem vivos era, efetivamente, a narrativa empreendida pelos mais velhos. Neste sentido, no dizer de Le Goff, “[...] nestas sociedades sem escrita há especialistas da memória, homens-memória: ‘genealogistas’, guardiões dos códices reais, historiadores da corte, ‘tradicionalistas’”(2003, p. 371).

A memória coletiva surge em *Deus e o Diabo* como um contraponto da história oficial sobre os fatos históricos acerca de Canudos e do cangaço, já que a narrativa se corta pela versão oficial destes fatos para reconstituir, a partir deste conjunto de vozes, um quadro problematizador sobre relações sociais e econômicas intrínsecas ao sertão brasileiro.

Já é conhecido o caráter polifônico de *Deus e o Diabo*. Por mais de uma vez e, em mais de o ponto, o filme deixa-se transcorrer por vozes dissonantes que,

colocadas paritariamente, levam o espectador a questionar a “versão oficial dos fatos”. É um modelo a que Glauber recorre para trazer presente as vozes reprimidas em um exercício que busca relativizar conceitos históricos estabelecidos na História Oficial. De um lado, a voz do povo, já que “o povo produz a cultura popular. Um cinema nacional é a montagem dos sons-imagens produzidos pelo povo. O povo tem a capacidade de reconhecer seus próprios sons-imagens se ousar dizer que seus sons-imagens são os nossos próprios sons imagens” (ROCHA, 2004, p. 238); do outro, a voz dissonante do discurso do grupo dominante.

Em boa medida, é perceptível, na narrativa, o conflito que se ensaia entre a memória popular coletiva e a resistência inconsciente do oprimido e o discurso elitista sobre o cangaço, sobre Canudos e sobre o sertão como um todo; ou dito de outra forma: O olhar de *Deus e Diabo* busca compreender o presente de horror no sertão brasileiro, a partir da reflexão sobre o passado, numa incidência crítica sobre a formação dos mitos messiânicos, sobre o aparecimento do cangaço, a partir do embate entre a visão de fora em oposição à visão de dentro, ou o confronto entre o discurso do opressor e o discurso do oprimido.

## 1.1 MEMÓRIA POPULAR E O PERCURSO HISTÓRICO DO SERTÃO EM DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Para Halbwachs (1990), a memória coletiva retém do passado aquilo que possui esteio para permanecer vivo nas reminiscências coletivas no que, inclusive, exerce, por assim dizer, o papel de essência de uma comunidade ou grupo social na medida que se confundem o prolongamento da memória coletiva e a existência do grupo social a que esta pertence.

A memória coletiva configura-se como a primeira instância a que homem recorre para reconstituir sua origem, sua percepção de mundo, suas convicções políticas, seus nichos sociais e seus vínculos afetivos. Estas memórias, se tomadas em conjunto, construídas e propagadas entre membros de uma sociedade e, às vezes, repassadas de uma geração para outra, em dinâmica contínua, gera um repositório gigantesco de memória a que pode recorrer, não somente entidades, mas o próprio indivíduo, no posto exercício de afirmar-se e reconhecer-se.

Neste sentido, Halbwachs explica que

Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre os outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (1990, p. 24)

Em suma, o que pode ser dito é que a percepção que um indivíduo tem do mundo nunca se apresenta desgarrada da experiência coletiva que quase sempre se institui na memória coletiva; esta, por sua vez, ergue-se a partir da coleta sensível e imperceptível da experiência de cada indivíduo ao longo da história.

Para Halbwachs, a História, contrapondo-se à memória coletiva, se coloca para fora dos grupos sociais e, às vezes, acima deles, impondo, quase sempre, simplificações fatuais, organizadas em fases lineares para atender “uma necessidade didática de esquematização” (HALBWACHS, 1990, p. 82). Além disso, acresce o autor que a história, ao mesmo tempo em que se estabelece como uma ponte entre o passado e o presente é uma compilação de partes da memória coletiva que por uma distância temporal, ou geográfica, ou cultural não pode mais ser retida apenas sob a guarda daqueles que viram ou ouviram falar de fatos. Neste processo, os fatos históricos passam por um filtro que lhes impõe distanciamento e classificação de acordo com os interesses de grupos específicos.

Le Goff (2003) amplia o conceito de Halbwachs dizendo que a História não deve ser compreendida como ciência do passado, ao contrário, ela deve ser entendida como a ciência que vislumbra e explica mudanças no presente. Desta forma, enquanto ciência, a História deve estar associada não à interpretação do presente sobre os fatos do passado, mas antes, à compreensão do presente a partir do entendimento sobre o passado. Pode-se afirmar, portanto, que Le Goff defende uma dependência entre a história do passado e o presente, já que esta dependência

[...] é inevitável e legítima, na medida em que o passado não deixa de viver e de setornar presente. Esta longa duração do passado não deve, no entanto, impedir o historiador de se distanciar do passado, uma distância reverente, necessária para que o respeito e evite o anacronismo (LE GOFF, 2003, p. 26).

Esta concepção acaba por quebrar a ideia de que a história é um elemento cristalizado, pois, há um fluxo constante entre a forma como o passado é interpretado e como o presente se reinventa a partir da leitura do passado. Trata-se

de perceber uma dinâmica interativa que incide sobre os fatos históricos, trazendo-lhes, às vezes, à tona para (re)significar o presente.

A narrativa de *Deus e o Diabo* incide sobre a história do sertão brasileiro, contrapondo-se ao discurso da História Oficial na justaposição que faz desta com o discurso popular e com a memória popular coletiva, circunscrita ao sertão brasileiro, ponto em que o filme, à guisa do que postula Le Goff(2003), aponta para a participação da memória coletiva na formação da cânone histórico e, ainda, na ideia de que a história, enquanto ciência, deveria contribuir para uma interpretação do tempo presente, relutando a concepção desta ciências apenas como guardião de um passado cristalizado.

*Deus e o Diabo* vai ao passado olhando o presente de horror no sertão. O olhar é sobre o presente, mas as alegorias trazem o passado, na medida em que a narrativa estabelece pontos de contato com o futuro que ninguém vê, mas sabe-se existir. Por isso a incidência do discurso histórico. A narrativa agarra-se aos clichês de fome e miséria que marcam a visibilidade do sertão como uma opção estética cara ao Cinema Novo e ao filme de Glauber Rocha: regurgitar sobre a classe média brasileira, sobre a esquerda da política nacional e sobre o estado de um modo geral, os estereótipos criados sobre o sertão como forma de chocar pelo horror; desta forma, o sertão árido, de figuras áridas e lunáticas, de coronéis impiedosos, de padres hipócritas e de matadores impiedosos; este sertão cultivado secularmente no imaginário da elite pensante nacional, como um surreal e distante círculo de miséria, salta para as grandes telas dos cinemas brasileiros e, punição cruel, roda o mundo desmitificado, com as suas estruturas mantenedoras totalmente à mostra, a constranger e humilhar o país, a denunciar a hipocrisia dos políticos e a passividade do povo, em especial, da classe média.

Sobre isso, é Raquel Gerber quem explica:

Encontro a obra rochiana conduzindo o rompimento com os estereótipos de interpretação da história do Brasil e destinando-se a todos que estiverem dispostos a rever antigos pressupostos e encetar novas possibilidades, porque ela inaugura novas perspectivas. (1968, p. 74)

O paradoxo entre o discurso histórico sobre o sertão e a memória coletiva que o filme de Glauber Rocha coteja ganha corpo na releitura que a narrativa fílmica faz de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2007). O autor fluminense escreve

tangenciado pela busca de um cerne étnico e geográfico para a nacionalidade; Glauber Rocha busca uma revolta irradiadora de uma consciência nacional libertária; Cunha incide sobre um sertão insular do ponto visto étnico; o sertão de Glauber Rocha carrega consigo o isolamento político. Mas a sinonímia se encerra: *Deus e o Diabo* é emblema de um sertão prenhe de uma justa revolta; *Os Sertões* fala em barbarismo para classificar a violência constatada naqueles sertões de fins do século XIX e começo do século XX; *Deus e o Diabo* carrega consigo o esteio da pesquisa em torno da precária estrutura social sertaneja; sua mazelas e injustiça; o sertão de *Os Sertões* omite a exploração política e econômica; o contexto social pelego; a ganância impiedosa do coronel.

Como declara Dante Moreira Leite:

[...] Euclides da Cunha tenta escrever uma filosofia da história do Brasil, no entanto, em Euclides essa ambição tinha um objetivo mais limitado: **explicar como um doente mental – Antônio Conselheiro – conseguiu fanatizar** milhares de pessoas, **levando-as aos maiores sacrifícios**, tornando-as capazes de enfrentar quatro expedições do exército nacional (1969, p. 204). [grifos do autor]

Já em seu início *Deus e o Diabo* entra na narrativa de *Os Sertões*: há a tomada aérea da terra árida; depois o filme perscruta o homem, mostra o vaqueiro, o santo, o séquito, Rosa, o Coronel Moraes; na sequência, o filme mostra a luta; o vaqueiro mata o coronel, os jagunços matam a mãe do vaqueiro que mata os jagunços. É a estrutura proposta pela narrativa de Euclides da Cunha n' *Os Sertões*, que abre *Deus e o Diabo*, como que querendo, logo de entrada, estabelecer conexões imagéticas/discursivas com os sertões relatados pelo autor fluminense.

O paralelo prossegue no construto imagético que *Deus e o Diabo* faz da figura do sertanejo, ponto em que, Glauber Rocha toma de assalto a prosa descritiva que faz Euclides da Cunha do homem do sertão, como se a construção de um Manoel, por exemplo, dissesse que o sertanejo

Fez-se forte, esperto, resignado e prático. Aprestou-se, cedo, para a luta. O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o deguerreiro antigo cansado exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas, e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo. Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível,

não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo sol. É fosca e poenta. Envolve ao combatente de uma batalha sem vitórias (CUNHA, 2007, p. 151).

Também a questão da religião enseja pontes entre *Os Sertões* e *Deus e o Diabo*. No filme a relação entre o narrador e a religiosidade sertaneja acontece de forma desconfiada. No Monte Santo, o grupo do beato é retratado a partir de um frenesi quase hipnótico. Na primeira parte da narrativa o quadro que retrata o encontro entre o vaqueiro e o beato revela o séquito alheio e sombrio. Há o sacrifício da criança. Ritual cruel que busca purificar os pecados com o sangue dos inocentes. Rosa corporifica esta desconfiança. Ela não acredita no santo e tenta dissuadir o companheiro de tornar-se guerreiro do beato. O apogeu vem quando a mulher do vaqueiro mata o beato no interior da capela. O ato anuncia a perspectiva: “homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, satanáás, é no rifle, no punhal” (ROCHA, 1964). A fala de Lampião, que no filme é dito a partir de Corisco, revela o paradigma da superação do mito do beato como forma de o sertanejo mudar sua condição de vida.

Mais uma vez o paralelo com Euclides da Cunha se estabelece imperioso:

O homem dos sertões- pelo que esboçamos – mais do que qualquer outro está em função imediata da terra. É uma variável dependente no jogar dos elementos. Da consciência da fraqueza para os debelar, resulta, mais forte, este apelar constante para o maravilhoso, esta condição inferior de pupilo estúpido da divindade. Em paragens mais benéficas a necessidade de uma tutela sobrenatural não seria tão imperiosa. Ali, porém, astendências pessoais como que se acolchetam às vicissitudes externas e deste entrelaçamento resulta, copiando o contraste que observamos entre a exaltação impulsiva e a apatia enervadora da atividade, a indiferença fatalista pelo futuro e exaltação religiosa (CUNHA, 2007, p. 175)

A representação do espaço sertanejo ensaiada por Cunha n’*Os Sertões* (2007) é outro paralelo que enseja análise: Cunha pensa e concebe um sertão isolado do ponto geográfico e histórico. Quando fala sobre a guerra de Canudos, o autor fluminense diz que “[...]além disso, mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo. Aquela campanha lembra um refluxo para o passado” (CUNHA, 2007, p. 19). O sertão de Euclides da Cunha é insular; epicentro, por isso, de uma

identidadenacional; o sertão de *Deus e o Diabo* vem, também, prenhe deste desprendimento geográfico; sem conexões ou referência com o resto da nação. O indício desta condição insular vem ao longo da narrativa. O compêndio geográfico que o filme apresenta não oferece contraditório; o sertão é um espaço preso em seu próprio drama que confirma o prometido pelo narrador no verso que abre a narrativa: “Vou contar uma história/ Na verdade é imaginação/ Abra bem os teus olhos/ Pra enxergar com atenção/ É coisa de Deus e diabo/ **Lá nos confins do sertão**” (ROCHA, 1964) [grifos do autor]

O discurso histórico que parece estar referendando de forma mais enfática em *Deus e o Diabo* está veiculado, entretanto, na alegoria mais emblemática da narrativa: o mito da travessia sertão–mar presente na última sequência do filme. Manoel atravessara o sertão, guerreando seus combates, chegara ao final e a conclusão fatal vinha-lhe compungir: Rosa estivera certa o tempo todo. Santo e Cangaceiro, como que sendo dois lados de uma mesma moeda, não carregavam em sua militância a solução para a condição de sertanejo miserável do vaqueiro.

A imagem em questão é referência da conclusão central do filme: aquele sertão, cindido entre mitos, atravessado do início ao fim pela opressão e miséria não era um espaço viável socialmente, ponto que, em boa medida, retoma a questão colocada por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, quando o autor fala da necessidade de um processo civilizatório que viabilizasse o sertão enquanto sociedade<sup>1</sup>.

Volte-se ao livro vingador. Diz Euclides da Cunha que “a civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável ‘força motriz da história’ [...] a campanha de Canudos tem por isto a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa” (2007, p. 19). A teoria de Euclides da Cunha, em sua busca de estabelecer uma identidade étnica nacional, embora estabeleça o sertanejo como cerne da nacionalidade, incute no leitor a ideia do resgate civilizatório que, segundo o autor fluminense, deveria vir daqueles que viviam “parasitariamente à beira do Atlântico” (2007, p. 19). Ao fundir sertão e mar após o voo cego de Manoel rumo ao

---

<sup>1</sup> É necessário lembrar, no entanto, que tanto Euclides Cunha como Glauber Rocha falam a partir da profecia de cunho popular, conteúdo inclusive encontrado na caderneta achada nos escombros de Canudos, cuja propriedade é atribuída a Conselheiro. No documento há o verso: “o sertão vai virar praia e a praia vai virar sertão”.



nada<sup>2</sup>, *Deus e o Diabo* parece apontar para uma releitura do discurso científico/acadêmico de Euclides da Cunha na medida em que aponta para a necessidade da relativização dos mitos sertanejos como forma de encontrar uma solução que mitigasse a condição social do sertanejo.

Neste sentido, conforme declara Claudio Novaes,

Os sertões de Euclides da Cunha veicula uma série de paradoxos da dicotomia brasileira sertão-litoral; imagens construídas nos deslocamentos entre o pensamento cientificista totalizador e os descentramentos dilacerados na práxis cultural experienciada pelo narrador-repórter diante da Guerra de Canudos. A diferença do “outro” sertanejo é enviesada em retóricas literárias e científicas, quando o narrador do centro-cidade analisa o fenômeno sócio-histórico-geográfico-antropológico do sertão-periférico. Nessa narrativa híbrida ele permite a reversão da sua hegemonia racionalista e eurocêntrica do “mesmo” (NOVAES, 2002, p. 65–66).

*Deus e o Diabo* é debitário d’*Os Sertões*; o filme dá movimento ao quadro pincelado pelo autor fluminense: o chão árido; a gente ensimesmada; o misticismoreligioso, a combustão da violência; mas ao mesmo tempo, a narrativa de Glauber Rocha fustiga o discurso científico que engendra o livro: não há barbarismo no sertão; há exploração e revolta.

Em *Os Sertões*, a violência que eclode no sertão não aparece em momento algum associado a outro fator que não seja a suposta condição degenerada do sertanejo, ela lhe é, conforme Euclides da Cunha, atávica, condição da qual não pode fugir, nem se esconder; quando muito o autor fará referência a terra como um motivador dos desequilíbrios verificados na sociedade sertaneja. A formação naturalista/determinista do escritor fluminense não permitiu que ele anteviesse a opressão e a exploração como elementos catalisadores da violência social. *Os Sertões* esse insere, por isso, como o olhar de fora, que se constitui verticalizado e autoritário. É o olhar da ciência, imbuído de academicismo, àquela época equivocado.

Mais razoável é a relação que pode ser atribuída entre *Deus e Diabo* e *Cangaceiros e Fanáticos* de Rui Facó (1988). O escritor, jornalista e professor cearense, autor de uma das mais bem sucedidas pesquisas acerca dos fenômenos sociais intrínsecos ao sertão brasileiro, na contramão do que escreveu Euclides da

---

<sup>2</sup> Ismail Xavier (2007) esclarece que o mar mostrado em *Deus e o Diabo* aparece apenas para o espectador, não sendo, portanto, vislumbrando por Manoel que apenas corre em linha reta, sem saber exatamente onde iria chegar.

Cunha, constrói toda a sua análise sobre beatismo e cangaço lastreado no atraso econômico, no abandono político e, sobretudo, na formação de grandes latifúndios nas mãos de uns poucos coronéis.

Se a opção aqui fosse apenas de verificar o sumário de *Cangaceiros e Fanáticos*(1988) já se teria, em boa medida, uma ideia de como o livro e, ato contínuo, a pesquisa de Facó está muito mais atrelada à presunção de que o povo sertanejo era vítima de um processo social excludente do que o postulado científico de uma suposta condição de barbarismo da gente sertaneja. No referido sumário poderá o leitor encontrar títulos que apontam para uma relação causa e consequência, tais como: “o despertar dos pobres do campo”, “males do monopólio da terra”, “a emigração em massa”, “os cangaceiros”, “os fanáticos”, “o fanatismo, elemento de luta” (FACÓ, 1988)

Mas, para além do prefácio de *Cangaceiros e Fanáticos*, a concepção de Facó fica ainda mais instigante. Na obra, o autor inquire a história recente do sertão brasileiro para daí construir uma visão popular sobre o cangaço e o beatismo. Eis alguns entendimentos que podem ser apreendidos de *Cangaceiros e Fanáticos*(1988): desde o processo de colonização, o sertão brasileiro vinha sendo fatiado em grandes latifúndios, o que inviabilizava o acesso da terra ao pequeno produtor pobre; a estrutura social no nordeste brasileiro, também desde a colonização, muito em virtude da forte concentração de terras, podia ser classificada sem exageros como semifeudal e intransponível.

Com isso, a conclusão a que chega Facó é que todo aquele cenário de violência e fanatismo<sup>3</sup> era, em verdade, decorrência do contexto de pobreza e do estado de abandono a que a região estava secularmente sujeitada, razão pela qual, o autor de *Cangaceiros e Fanáticos*(1988) instaura em sua pesquisa termos como consciência e revolta associados ao banditismo social e ao beatismo sertanejo.

Segundo Facó,

[...] era mais que natural, era legítimo, que esses homens sem terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma “saída” nos grupos de

---

<sup>3</sup>Sobre o termo fanático, Rui Facó esclarece: “Devo algumas explicações ao leitor. Primeiro, quanto ao título deste livro. Se o termo cangaceiro é usado comumente nos sertões para designar os participantes dos bandos de insubmissos que pegam em armas para viver de assaltos, e os próprios componentes desses bandos se identificam como cangaceiros, o mesmo já não ocorre com o termo fanático. Este veio de fora, dos meios cultos para o sertão, designando os pobres insubmissos que acompanhavam os conselheiros, monges ou beatos surgidos no interior, como imitações dos sacerdotes católicos ou missionários do passado. É um termo impróprio, inadequado, sobre ser pejorativo” (1988, p. 09).

cangaceiros, nas seitas dos “fanáticos”, em torno dos beatos e conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor. E muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos. **Eram eles o fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo** (1988, p. 21) [grifos do autor].

Facó empreende em *Cangaceiros e Fanáticos*(1988)uma análise que busca estabelecer uma origem para a revolta e o miticismo religioso. Neste sentido, se o olhar científico de Euclides da Cunha aponta para a miscigenação e para o isolamento cultural como determinantes da condição supostamente bárbara e selvagem do sertanejo, o autor de *Cangaceiros e Fanáticos*(1988) propõe que era a estrutura social quem patrocinava o cenário de guerra e horror.

Fugindo ao risco de uma análise meramente “bairrista”, é possível dizer que Facó e Cunha, em contraponto, colocam em campo a dicotomia entre o olhar de fora e o olhar de dentro que o debate intelectual sobre o sertão ensejou ao longo do século passado. Euclides da Cunha constrói seu discurso à luz do cientificismo determinista;Facó, em seu turno, traz para a cena o marxismo nacional popular; o primeirovislumbra a questão étnica; o segundo quer fazer perceber o contexto social e econômico.

Há também em *Deus e o Diabo* o paradigma de legitimar a violência do indivíduo em face do pressuposto presente em *Cangaceiros e Fanáticos*(1988): o sertanejo oprimido que pega no rifle para responder a opressão é antes um revoltado que um bárbaro. A violência em *Deus e o Diabo* surge de uma revolta incontida, apolítica e, às vezes, inconsciente.

Em assim sendo, *Deus e o Diabo* reconstitui a gênese de uma cultura de violência verificada no sertão de Canudos na perspectiva de atribuir a este contexto de violência um sentido, se não político, ao menos ético.O filme, neste particular,remete a LeGoff, para quem [...] “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos emprimeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem podeatualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (1988, p. 423).

Na personagem de Glauber Rocha, arde a mesma inquietação que move um Bento de *Pedra Bonita*, um Fabiano de *Vidas Secas*. Uma inquietação quase anárquica porque não sabe o que é político. Assombra-lhes a fome e isso é suficiente para moverem-se, seja fugindo, rezando ou matando. Uma inquietação

inconsciente, conforme quis classificar Raquel Gerber(1968), marcada pelo mítico que se concretiza na fé ou na violência, na cruz ou no rifle.

*Cangaceiros e Fanáticos* é um livro póstumo. Foi publicado em 1963, meses após a morte de Facó num desastre aéreo. O livro é, portanto, contemporâneo de *Deus e o Diabo*. Livro e filme incidem sobre a mesma matéria a partir do mesmo paradigma narrativo/discursivo e viés ideológico em muito similar. Glauber Rocha e Rui Facó projetam e avançam o discurso empreendido no contexto do modernismo brasileiro, quando o romance sobre sertão surge em contraponto ao discurso histórico/científico sobre a região.

Graciliano Ramos, por exemplo, no recém-publicado *Cangaços*(2014), obra organizada por Lebensztayn e Salla, que reúne textos do autor alagoano sobre o banditismo sertanejo, escritos entre 1931 e 1941, revela não apenas o comprometimento do artista regionalista/modernista com o banho de sangue que assolava o sertão, mas a ascensão de um discurso que surgia de dentro do sertão, uma análise crítica sobre o fenômeno da violência, produzido por intelectual que vira de perto as estruturas arcaicas que sustentavam na sociedade sertaneja uma cultura de exploração, de miséria e de fome.

Segundo Lebensztayn e Salla:

Revoltado contra injustiças e desejoso de ação, porém sendo um intelectual, afeito a palavra escrita, Graciliano se inquietou com as questões do Cangaço e do beatismo. Mais do que meros assuntos da ordem do dia, eles carregam uma rede de problemas que atingiam a sensibilidade do escritor, pedindo-lhe reflexão e forma artística (2014, p. 10).

Muito por isso, na atuação de Graciliano como jornalista, ficará marcado o tom denunciante com que o autor irá encarar o tema do cangaço e, com menos abrangência, o miticismo religioso, sempre associando os fenômenos à estrutura social e econômica do sertão. Para o escritor era necessário afrontar o sistema, incitar os intelectuais à reflexão do problema, instaurar um dossiê que deixasse claro o esquema que transformava o sertanejo em cangaceiros e beatos.

Já no artigo de abertura de *Cangaços*, o leitor tem o quadro mais significativo que marca esta posição do autor. Nele, Graciliano Ramos institui o termo *Lampionismo*, que o autor usará para designar o cangaço como um fenômeno cujo esquema de adesão segue uma lógica comum entre os sertanejos.

Afirma Ramos, na referida obra, que

Refiro-me ao lampionismo, e nas linhas que seguem é conveniente que o leitor não veja alusões a um homem só. Lampião nasceu, pois, há muitos anos, mas está moço e de boa saúde. Não é verdade que seja doente dos olhos: tem, pelo contrário, excelente vista. No começo da vida sofreu numerosas injustiças e suportou muito empurrão. Arrastou a enxada, de sol a sol, ganhando dez tostões por dia [...] o que transformou Lampião em besta-fera foi a necessidade de viver. Enquanto possuía um bocado de farinha e rapadura, trabalhou. Mas quando viu o alastrado morrer em redor dos bebedouros secos o gado mastigando ossos, quando já não havia no mato raiz de imbu ou caroço de mucunã, pôs o chapéu de couro, o patuá com orações da cabra preta, tomou o rifle e ganhou a capoeira<sup>4</sup>. Lá esta como bicho montando. (LEBENSZTAYN; SALLA 2014, p. 27–28)

O intelectual Graciliano Ramos precede o escritor de *Vidas Secas* (2005). O autor corre visão sobre o sertão em vista que avança de dentro para fora. É uma análise que concebe, como vem sendo dito, a estrutura social sertaneja, sua mazela, seu complexo jogo de exploração como o raiz do conflito social que vem na narrativa literária num quadro tenso e explosivo. Também o intelectual Glauber Rocha precede o cineasta autor de *Deus e o Diabo*, por isso surge no filme um sertão, também explosivo, também tenso, eivado de uma justa revolta, cindido, de cima abaixo, de uma inquietação social perene, emblema da busca de justiça que empreende um Manoel, um Corisco ou um Antônio das Mortes.

Se Euclides da Cunha, tomando de empréstimo o que vem elencado sobre *Os Sertões* (2007) é a figura do intelectual que impõe o olhar “estrangeiro” sobre o sertão, produzindo um discurso matizado no cientificismo determinista e no academismo histórico, um Glauber Rocha, um Rui Facó e um Graciliano Ramos, como representantes do intelectual autóctone, propõem umadizibilidade calcada na pesquisa social; olhar, parece, não estereotipado; que não nega, tampouco omite a tragédia da fome eo horror da violência, mas conta-lhes como a outra face da exploração, como se quisessem lhes estabelecer uma gênese.

*Deus e o Diabo* corre visão sobre o discurso histórico de Euclides da Cunha e sobre a história e o discurso acadêmico/científico dos sertões, mas atua sobre a história não para reafirmá-la, mas para prover, parece, o debate sobre aquele sertão que o filme contava; por isso, o filme projeta, corrobora e avança a pesquisa que empreende Rui Facó e Graciliano Ramos na perspectiva de estabelecer uma cultura de resistência e uma justa revolta. O sertão que surge,

---

<sup>4</sup>Facó(1988), em sua pesquisa, também afirma que a seca fazia crescer o número de cangaceiros atuando no sertão. Tão logo chovia o sertão via reduzir aos milhares os homens e mulheres que recorriam às armas para sobreviver.

neste caso, é o sertão de dentro, contado a partir da memória coletiva intrínseca ao sertão brasileiro.

Portanto, uma gênese inicial de *Deus e o Diabo* aponta para polifonia que abrange o discurso histórico/acadêmico e o discurso popular relacionado, quase sempre, à memória coletiva do povo sertanejo. O filme propõe, no limiar entre estas vozes, um debate sobre a violência do sertanejo como forma de problematizar, em primeiro plano a condição social no sertão brasileiro, mas fica ainda implícito, o debate sobre o país como um todo, na medida em que a nação (população e governantes) era, em uma última instância, a responsável por aquele quadro.

## 1.2 SERTÕES DA ORALIDADE: A POÉTICA DO CORDEL EM DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Do que vem sendo dito até aqui, depreende-se a conclusão de que *Deus e Diabo* propõe, por assim dizer, uma “revisão histórica” no sentido de estabelecer pontos de contato com a memória coletiva, na perspectiva primária de entender as estruturas sociais responsáveis pelo estado de miséria do sertão brasileiro. Esta “revisão” passa, em boa medida, conforme também vem dito, pelo estabelecimento do resgate na narrativa fílmica, de uma versão sertaneja para os fenômenos intrínsecos à região, em especial, o beatismo e o cangaço, de onde decorria o estado de constante violência que, por sua vez, figurava no discurso científico e acadêmico como índice do estado de barbárie da sociedade sertaneja.

A figura do mito, seja ele o cangaceiro ou beato, o trânsito de consciência de Manoel, mesmo que marcado por equívocos; o constante estado de descrença de Rosa; a complacência da autoridade política e eclesiástica com a violência, e ainda, a própria violência são dados narrativos que discursam por si só, uma “verdade inconveniente”: o sertão podia, ele próprio, contar sua história.

Neste sentido, o cordel é o primeiro ponto de ancoragem entre *Deus e o Diabo*, a memória coletiva e a cultura popular que vem aí mencionada. A opção de Glauber Rocha é dar ao filme as feições de romance, como os que eram contados nas feiras de diversas cidades do nordeste brasileiro, estes, por sua vez, inspirados no romance popular português do século XVI. O filme parte, assim, de uma imagem cristalizada na memória coletiva do povo sertanejo: os feitos versados ou cantados

em dupla, quase sempre em forma de desafio que invariavelmente narravam grandes façanhas de heróis potentes e destemidos. Os “causos” faziam-se quase sempre de acontecimentos reais, mas que na boca dos trovadores ganhavam uma conotação mítica e heroica, em que verdade e imaginação serviam de *engenho e arte* para os simples trovadores.

Tal como em muitos dos romances cantados pelos trovadores e versistas sertanejos, *Deus e o Diabo* possui um narrador que de forma onipresente percorre toda a narrativa, servindo de anfitrião ao espectador, introduzindo ou comentando partes do romance, acelerando ou arrefecendo a história. O cego cantador, figura que irá guiar Manoel, Rosa, Corisco e Antônio das Mortes ao longo da narrativa, é a representação do narrador romanceiro que da sua viola conta e canta um sertão de tragédias anunciadas e atos heroicos. *Deus e o Diabo* investe, desde seu princípio, em uma ironia que parece clara: no sertão quem guia é aquele que não vendo, sente; ironia que se acentua na constatação que chega à medida que a narrativa avança: ao longo da trama, cego Júlio irá levar e aconselhar aqueles que viam, mas que vendo, não enxergavam.

De um modo geral, pode-se afirmar que o cego Júlio acaba por se tornar um agente mediador entre as forças que convergiam o sertão para a guerra. Diplomata corajoso, o cantador assume a postura de defensor do povo como quando a personagem diverge de Antônio das Mortes na célebre cena gravada em Canudos um pouco antes que as águas do açude do Cocorobó submergissem para sempre o arraial reconstruído pelos sobreviventes da guerra.

Muito já foi dito a respeito do romance cantado do filme, razão porque a abordagem aqui se deterá apenas nas imagens que os poemas veiculam na perspectiva de estabelecer, conforme vem dito, traços da memória coletiva na narrativa de *Deus e o Diabo*.

A trilha sonora é composta originalmente por treze canções, aí inclusas “Abertura” que não aparece no filme e o monólogo de Corisco na Laje do Trapagó. A canção intitulada “Manoel e Rosa” é a primeira a aparecer no filme. Nela apresenta-se o argumento inicial: “Manuel e Rosa / Vivia no sertão / Trabalhando a terra / Com as própria mão / Até que um dia -pelo sim pelo não- / Entrou na vida deles / O santo Sebastião / Trazia a bondade nos olhos / Jesus Cristo no coração” (ROCHA, 1964)

A narrativa partia de uma situação plasmada. Viver e morrer no sertão na condição de lavrador era, naquele contexto, um ciclo já estabelecido, a menos que um fato extraordinário desbaratasse a ordem natural dos fatos. A figura do beato deflagra o desmoronamento deste equilíbrio. A música trabalha em cima da imagem. Há a sequência de abertura: a imagem aérea mostrando a terra seca. Em seguida, o corte para Manoel em alternância com o close do animal morto. Manoel monta o animal e sai do plano. A narrativa corta para outro plano aberto em que um grupo pequeno de fiéis carrega estandartes em torno do beato. A música sobe. Manoel surge e há, então, *pelo sim, pelo não*, o encontro entre vaqueiro e beato.

Combinados, imagem e canção remetem ao discurso da fome e da miséria. A terra ríspida surge num quadro contínuo. O plano fechado revela um vaqueiro assustado. Era a secura da terra anunciando a fome e a morte. Na perspectiva do sertanejo, arqueado e compungido pela seca, Sebastião trazia a bondade nos olhos. A narrativa, então, mitiga a perspectiva sertaneja. A imagem do santo desautoriza o verso: o homem apresentava-se sinistro. O plano fechado mostra ódio em seus olhos. O séquito é sombrio. A dissonância surge na crença do sertanejo em seus mitos. A poesia quer mostrar como o mito se constitui a partir da fé; a imagem traduz a visão histórica sobre o misticismo religioso. Sobrepostas, canção e imagem revelam a visão de dentro e de fora sobre o mito do santo.

A narrativa, portanto, assume o lugar da desconfiança quando contrapõe-se ao discurso do romance/cordel do filme cuja inspiração é a fé sertaneja na força do Santo, pois, para matar o mito do beato é preciso elevá-lo à condição ídolo. Essa condição será alcançada na medida em que a narrativa evolui e chega ao Monte Santo, onde o mítico funda a sua comunidade.

No livro *Mitologias*, Roland Barthes afirma que o

[...] mito é uma fala [...] naturalmente não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...] mas, o que se deve estabelecer desde o início é que o mito é um sistema de comunicação. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma (BARTHES, 2001, p. 131).

Para Barthes, o mito se constitui a partir da apropriação de discursos a que possam ser estabelecidos rótulos e conceitos tão abertos quanto abrangentes. Em suma, pode-se afirmar que Barthes defende a ideia de que o mito é uma



apropriação despolitizada de matéria já trabalhada com limites e formas e que, dentro de um contexto temporal, não são eternos, visto que,

[...] pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos; pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas (BARTHES, 2001, p132).

Em *Deus o Diabo* tem-se o exercício do resgate de boa parte dos mitos constitutivos da história recente do sertão de Canudos. São falas e discursos que apanhados ao longo do tempo, concorreram para o aparecimento de estruturas míticas. O mito do santo é discurso do povo. Surge no filme como emblema do movimento sebastianista que toma o sertão brasileiro a partir do século XIX.

O contexto social do sertão tornou-se propício ao aparecimento do sebastianismo, haja vista a força com que o movimento varreu a região, incidindo, por exemplo, na maior guerra civil da história do país. Tanto a inconsistência de dados históricos concretados, como a força expressiva de sua pregação em um meio social varrido pela miséria tornaram estes líderes, sobretudo Antônio Conselheiro, em imagens míticas expressivas cujo imaginário replicaram, primeiro na memória popular, depois na literatura e no cinema.

Não é preciso muito para perceber a influência decisiva da figura histórica de Antônio Conselheiro na composição do beato Sebastião. A figura sinistra da personagem de *Deus e o Diabo* carrega em seu construto a iminência do fanatismo e da loucura e está diretamente relacionado com a construção imagética que Euclides da Cunha fez do líder religioso de Canudos.

Relata o autor de *Os Sertões* que:

[...] surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até aos ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão, em que se apoia o passo tardo dos peregrinos [...] Tornou-se logo alguma coisa de fantástico ou *mal-assombrado* para aquelas gentes simples. Ao abeirar-se das rancharias dos tropeiros aquele velho singular, de pouco mais de trinta anos, fazia que cessassem os improvisos e as violas festivas [...] Era natural. Ele surgia – esquelético e macerado – dentro do hábito escorrido, sem relevos, mudo, como uma sombra, das chapadas povoadas e duendes (CUNHA, 2007, p. 194 -195).

Não obstante a predominância do texto euclidiano, é preciso considerar, também, que a personagem de Glauber Rocha acaba por se tornar emblema de outros líderes messiânicos, figuras construídas geração após geração que concorreram para estabelecer mitos de santos e beatos, chegando a constituir um espaço significativo na literatura popular e no cânone da literatura brasileira, destacando-se aí, José Lins do Rego, sobretudo no romance *Pedra Bonita* (s.d.) e *Cangaceiros* (2003).

Conforme enfatiza Raquel Gerber “o passado vivenciado, tecido livre na memória de seus agentes, essa é a matéria-prima do filme *Deus e Diabo na Terra do Sol*. E todos esses dados podem ser nele encontrados” (1968, p. 53); “[...] nas memórias de *Deus e o Diabo* nas terras de Monte Santo e Cocorobó, locação das filmagens, Deus e o Diabo – é o território da danação. Glauber Rocha constrói sua ficção a partir da memória popular” (1968, p. 53). E ainda: “Glauber [...] fala sobre a terra com grande emoção, fundindo a memória popular e a do autor com a evocação da realidade vista pela interpretação porque é um filme sobre sentimentos” (GERBER, 1968, p. 53).

O romanceiro do filme retoma o beato: “Sebastião nasceu do fogo / no mês de fevereiro / anunciando que a desgraça / ia queimar o mundo inteiro / mas que ele podia salvar / quem seguisse os passos dele / que era santo e milagreiro / que era santo / que era santo / que era santo e milagreiro” (ROCHA, 1964).

O narrador assume agora uma posição neutra em contraponto ao que foi postulado anteriormente, quando o poema afirma que o beato “trazia a bondade nos olhos e Jesus no coração”. O poeta assume a posição de arauto, reproduzindo à distância o que dizia o santo de si. Neste caso, parece, sobrepõe-se mais o olhar de um narrador cético do que a voz da memória coletiva sobre a força do mito.

Há, neste sentido, um dado implícito: dizer que Sebastião nasceu no fogo no mês de fevereiro é uma alusão aos períodos de estiagem no sertão; tradicionalmente este é o mês que compreende o período entre as chuvas de trovoadas, findas em dezembro e o “inverno”, que começa em maio; portanto, é o tempo quando o sol não permite plantar nem colher, por isso a alusão ao fogo que aí funciona como emblema da seca, ponto em que o romance assume um lugar mais

crítico, pelo qual estabelece a associação entre a seca e o aparecimento do santo, isto é: é no rastro da miséria que surge o mito.

O romanceiro de *Deus e o Diabo* permite antever, com isso, tanto a visão popular do santo, caso em que o beato aparece como braço divino que abrande o sofrimento do sertanejo na terra do sol, como a visão do intelectual sobre o fenômeno do beatismo, quando o narrador, embora humanize o santo e o séquito, deixa transparecer a visão do intelectual sobre o fenômeno religioso.

Nesse contraditório,

O cordel fornece inclusive a visão tradicionalista que impregnará parte da produção sobre esta região. O “primitivismo” ou o “barbarismo” da fabulação oral parece, pois, ser a forma mais adequada para expressar uma região cujo conteúdo também se vê como “primitivo” ou “bárbaro”, uma forma não moderna de expressão para mostrar uma região também não moderna (ALBUQUERQUE JR., 2009. p. 129).

O mesmo paradigma será retomado quando o romanceiro do filme canta a estória de Corisco. Há a quadra inicial em que o narrador declara: “da morte do Monte Santo / Sobrou Manuel Vaqueiro / Por piedade de Antônio / Matador de cangaceiro / A estória continua / Preste lá mais atenção / Andou Manuel e Rosa / Pelas veredas do sertão Até que um dia -pelo sim, pelo não- Entrou na vida deles / Corisco, o diabo de Lampião.” (ROCHA, 1964).

Corisco é uma personagem histórica importante do cangaço brasileiro que ascendeu de forma bastante significativa dentro do grupo de Lampião, chegando a tornar-se seu braço direito até que, por razões que até hoje não foram totalmente esclarecidas, abandonou o rei do cangaço e formouseu grupo, do qual, naturalmente, se tornou o principal líder. Glauber Rocha coapta a personagem histórica e mitifica o homem Cristino Gomes da Silva Cleto, nascido a 10 de agosto de 1907, no estado de Alagoas e morto em 1940 no município de Jeremoabo, Estado da Bahia.

O cordel do filme apresenta Corisco em quadra com a mesma estrutura do poema que anuncia o aparecimento de Sebastião: para anunciar o beato, o poeta canta: “até que um dia / pelo sim, pelo não / surgiu na vida deles / O santo Sebastião”; já para anunciar Corisco diz o poeta: “até que um dia pelo sim, pelo não, surgiu na vida deles / Corisco, o diabo de Lampião”. A primeira parte de ambas as

quadras destacadas tem, também, a mesma estrutura: um poema em onze versos divididos em duas estrofes no esquema “A AAAA B A B A B A”.

Esta é a primeira situação em que a narrativa constrói pontes que ligam o beato ao cangaceiro, no intuito de estabelecer uma correlação entre o mito do santo e o mito do bandoleiro, instâncias que dividiam o sertão. Após isso, a narrativa extenua a relação: cangaceiros e beatos rezam e atiram; têm, cangaceiros e beatos, os mesmos inimigos; são, ou querem ser, cangaceiros e beatos, vítimas do mesmo processo de exploração.

Há um dado técnico: é Othon Bastos quem dá voz a Corisco e Sebastião; há um dado discursivo: beato e cangaceiro remetem a profecia sertão-mar que é o leitmotiv central da narrativa; há um dado histórico: beatos e bandoleiros têm os mesmos inimigos<sup>5</sup>; há um dado estético: a indumentária do bandoleiro é composta com símbolos religiosos, sobretudo ligados ao catolicismo de matriz popular. Mais dados não escapam a um olhar mais atento: o punhal invertido na mão de Corisco vira uma cruz; Corisco, a todo o tempo, faz referência ao padre Cícero como sendo seu padrinho.

São Jorge é outra referência constante no discurso de Corisco que atesta o paralelo: segundo o romanceiro do filme, o Corisco é de São Jorge; Manoel, quando encontra Corisco em fúria, pensa ter encontrado São Jorge e, ainda, o próprio Corisco atesta ter recebido de São Jorge a lança com a qual mataria o dragão da maldade. A narrativa reforça aí a ambiguidade que marca a personalidade do cangaceiro e do santo, reafirmando seu nicho e procedência comum. A fábula fala de um deus negro e de um diabo loiro, mas por mais de uma vez o espectador confronta-se com a dúvida sobre quem é bom e quem mau e, de certa forma, chegará ao final sem afirmação completa acerca disso. No sertão de *Deus e o Diabo*, crivado pelo discurso histórico e popular, os emblemas se alternam na posição de herói e anti-herói, pois, como bem afirma Antônio das Mortes “nós somos tudo a mesma coisa” (ROCHA, 1964).

A reza que profere Corisco para que seu corpo fosse “fechado” é um dado conclusivo sobre o paralelo que a narrativa de *Deus e o Diabo* busca estabelecer entre Corisco e Sebastião, ou entre o cangaço e o beatismo. A reza/poema é

---

<sup>5</sup>Quando Manoel fala a Corisco da morte do beato no Monte Santo, o bandoleiro, em fúria, grita: “governo de uma peste, mataram o beato e mataram Lampião também” (ROCHA, 1964), como se um e outro fossem militantes do mesmo exercito.

construída em estrofe única com sete versos no esquema “A AAAAAA B B”. O cancionista composto por Glauber retoma neste ponto a tradição das rezas sertanejas. O cangaceiro sabia-se acuado. Decidira “topar com Antônio das Mortes de homem pra homem” (ROCHA, 1964) “de deus pra diabo” (ROCHA, 1964). O bandoleiro despede o grupo, àquela altura composto por apenas dois capangas remanescentes e, ainda, Satanás. Para a reza o plano é fechado. Focaliza apenas o rosto do cangaceiro. O punhal, invertido e em forma de cruz, divide o rosto do cangaceiro. Com a arma, o bandoleiro faz o sinal da cruz enquanto profere:

Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto / Eu, José, com o leite da  
virgem Maria serei borrifado / Eu, José, com o sangue de Cristo serei  
batizado / Eu, José, na arca de Noé serei guardado / Eu, José, com a chave  
de São Pedro serei fechado  
onde não me possam ver e ferir, nem matar / nem o sangue do meu corpo  
tirar.(ROCHA, 1964)

Segundo Josette Monzani (2006), para compor uma narrativa sobre o cangaço em *Deus e o Diabo*, Glauber Rocha incursiona pesquisa acerca da visão popular sobre o banditismo social sertanejo. Monzani cita livretos de cordel, entrevistas e cantigas populares sobre cangaceiros como fonte utilizada no construto de Corisco. Glauber incursiona por esta memória a partir do que viu e ouviu, mas o faz a partir, também, de sua percepção sobre os mitos sertanejos, o que torna a narrativa de *Deus e o Diabo* um exercício complexo de relações discursivas, ora se impondo a voz do intelectual, autor do filme, ora sobrepondo-se o discurso do mito a partir do imaginário sertanejo sobre o cangaço, pois no filme:

Todo o episódio de Corisco em *Deus e o Diabo* foi tirado de quatro ou cinco romances populares, e a sequência da morte de Corisco segue a decupagem de uma canção. Quando conversei com alguns cegos e também com o homem que matou Corisco, eles me contaram mais ou menos a mesma história, mas cada um acrescentando à verdade detalhes inventados (ROCHA, 2004, p. 113-114).

Manoel Antônio d’Almeida no folheto *Os Cabras de Lampião (2003)*, escrito em 1965, conta as reminiscências do cangaço sertanejo, começando assim sua narrativa:

Em diversas reportagens  
De revista e jornais  
Com testemunhas idôneas,

Contando fatos reais,  
Coligimos neste livro  
Lances sensacionais

Desde quando começaram  
Os bandidos mais famosos  
Que várias injustiças  
Tornaram-se criminosos,  
Vingativos, desalmados,  
Assaltantes perigosos.

São casos que ainda hoje  
Não temos quem os conteste  
Porque ficaram gravados  
Nas entranhas do nordeste  
Com sangue, com ferro e fogo,  
Com a maldição da peste.  
(p. 03)

O narrador popular vem aí aludindo a fatos sensacionais, relatando a veracidade dos casos que se propõe a narrar, rememorando um passado prodigioso. O cordel ocupa o lugar de linguagem e representação imagética na medida em que busca reproduzir a realidade que surge, conforme esclarece Albuquerque Jr. (2006), do resgate da memória popular, resgate esse que estabelece pontos de contato entre diversas temporalidades e espacialidades.

No caso de Manoel d'Almeida Filho, no enxerto acima aludido, tem-se o caso de Lampião, mas os casos que o livro narra, poderiam fazer alusão a todos aqueles que vestindo o gibão fizeram a vida no rifle, no sertão do Brasil. O cordelista personaliza uma história de domínio coletivo que pode ser a história de Jesuíno Brilhante, de Cabeleira, de Antônio Silvino e, ainda, do Corisco, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, pois é

[..] este discurso do cordel um difusor e cristizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a idéia de nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço. Esta produção popular funciona como um repositório de imagens, enunciados e formas de expressão que serão agenciadas por outras produções culturais “eruditas” como a literatura, o teatro, o cinema etc (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 129).

O romanceiro de *Deus e o Diabo* não apenas consolida a expressão da cultura popular, como confere o caráter épico e mítico que a narrativa busca empreender em torno do Corisco. O bandoleiro sabia que o cangaço havia

acabado<sup>6</sup>; o cego Júlio vinha dizer que Antônio das Mortes estava no seu encalço para prendê-lo ou matá-lo; Dadá tenta dissuadir o companheiro a fugir e abandonar o cangaço; o bandoleiro, no entanto, em nome da honra decide ficar e enfrentar o matador.

No cordel, há a tradição de narrar grandes pendengas e pelejas. São casos de inimigos de sangue que guerreiam, às vezes por gerações. Os narradores populares traquejam os lances; imputam razões para o conflito; às vezes, tomando o lugar de juiz, imputam razão a um lado e (des)razão a outro. Em outros casos, o cordelista mitifica o conflito, neste sentido, o caso mais emblemático talvez seja o poema *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco (2003) que narra o embate entre o rei do cangaço e o diabo<sup>7</sup>.

Seguindo a tradição do romanceiro épico que caracteriza o cordel, o narrador de *Deus e o Diabo* prepara o conflito que é o desenlace do filme. Primeiro traz Antônio para a cena; o matador “Jurando em dez igrejas / Sem santo padroeiro / Antônio das Mortes / Matador de cangaceiro / Matador de cangaceiro! / Matador, matador / Matador de cangaceiro!” (ROCHA, 1964).

O romance do filme conta a busca:

Procurou pelo sertão  
Todo o mês de fevereiro  
O Dragão da Maldade  
Contra o santo Guerreiro  
Procura Antonio das Mortes  
Procura Antonio das Mortes  
Todo o mês de fevereiro  
Procura Antonio das Mortes  
Procura Antonio das Mortes  
Todo o mês de fevereiro.  
(ROCHA, 1964).

O narrador fala, mais uma vez do mês de fevereiro, querendo fazê-lo emblema de seca e morte; o som vem sobre a imagem: Antônio caminha solitário pelo sertão árido; Adiante vai Rosa, Dadá, Manoel e Corisco; de longe, o matador observa os retirantes; a música silencia e o plano aberto mostra Antônio que mira, mas não atira; é grande o suspense; o romanceiro/narrador então reintroduz a ação; manda que Corisco se entregue; Corisco, pela voz do narrador responde que não;

---

<sup>6</sup> AManoel, o cangaceiro dirá: Virgulino morreu de uma vez, Corisco morreu com ele (ROCHA, 1964).

<sup>7</sup> *A Chegada de Lampião ao Inferno* compõe a trilha sonora de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*

começa a refrega entre o matador e o cangaceiro; Antônio mata Corisco; baleia Dada; Rosa e Manoel fogem.

A cena é toda ela decupagem da narrativa popular e ainda do depoimento do tenente Rufino sobre a morte do Corisco real; Antônio salta na frente do cangaceiro; arma em riste, manda que Corisco se entregue; o bandoleiro gira com os braços abertos; perfaz com isso, a última referência implícita do filme à cruz cristã; o matador dispara; são três disparos intercalados lentamente; vem, então, o último contraditório do filme: o Corisco real teria dito que mais forte são os poderes de Deus; o bandoleiro de Glauber Rocha, entretanto, grita que mais forte são os poderes do povo. No último lance o narrador decreta:

Tá contada a minha estória  
Verdade e imaginação  
Espero que o sinhô  
Tenha tirado uma lição  
Que assim mal dividido  
Esse mundo anda errado  
Que a terra é do homem  
Num é de Deus nem do Diabo  
(ROCHA, 1964)

O filme chega ao final embalado pela releitura do verso sertanejo: “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”; não sem antes a advertência preliminar sobre o caráter verdadeiro e imaginativo da obra. O narrador, tal como os travadores de feira que o inspiram, profere a moral da história. Ela diz que o sertão dividido entre as forças dos seus mitos era um espaço inviável socialmente. O narrador, finalmente, abandona seu papel de guia quando arrisca o veredito final: “a terra é do homem, não é de Deus, nem do Diabo”.

Em *Deus e o Diabo* “o corpus cordel” cumpre este papel primário de atuar como indício certo de um resgate cultural e reafirmação imagética/discursiva do sertão a partir de sua cultura popular. É como se a narrativa oral/popular/ não acadêmica fosse marca de uma identidade que o filme parece querer enfatizar e fortalecer; por este viés, o cordel seria em *Deus e o Diabo*,

[...] uma tentativa de fazer a linguagem voltar a ser a expressão do real, de restabelecer o vínculo direto entre homens e coisas, de traçar um mundo que fosse imagem direta da realidade, em que tudo parecesse visível e donde emanasse um sentido imediato (ALBUQUERQUE JR, 2006. p. 131).



Este discurso é encarado na narrativa a partir de um viés duplo, na medida em que se torna, primeiro, emblema de uma afirmação identitária pelo qual a crença nos mitos sertanejos são encarados como um primeiro estágio de consciência revolucionária e, mais adiante, este discurso, confrontando, ora com o discurso histórico/acadêmico, ora com o posicionamento crítico da narrativa/narrador, passa por um processo dialético ao passo em que a história do sertão brasileiro, a estrutura social daquele espaço e os seus mitos são “debatidos e problematizados”.

Quando canta/conta o santo, o romancista de *Deus e o Diabo* equilibra entre a dizibilidade popular e o olhar racional/crítico do narrador sobre o misticismo religioso e seu caráter, em parte catártico e alienante. O cordel, como discurso, fala, quase sempre, reproduzindo o viés do sertanejo; a imagem, em contraponto, é o contraditório. Quando conta/canta o cangaceiro, o cordelista Glauber Rocha reproduz o paradigma do narrador popular e introduz o caráter mítico e contraditório que o filme parece querer imputar ao bandoleiro.

Verdade e imaginação; cultura e mitificação; resgate e problematização da cultura e do discurso popular; é este o saldo do cordel em *Deus e o Diabo*: o exercício político-cultural do resgate da identidade que se materializa no contar o sertão a partir de uma linguagem autóctone, isto é: Em *Deus e o Diabo*, o cordel serve como catalizador de uma série de memórias, narrativas, coisas gerais que entrecortam as reminiscências sertanejas que a narrativa, no limite, contempla e questiona.

### 1.3 DA FOME AO SONHO: SERTÕES EM MOVIMENTO NA FILMOGRAFIA DE GLAUBER ROCHA

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinados e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido (RAMOS, 2005, p. 12).

Corroborando com o que declara Deleuze quando afirma que “a verdade não é algo preexistente, a ser descoberto, mas que deve ser criada em cada domínio” (1992, p. 157), a história do Nordeste brasileiro ou a sua construção discursiva e imagética é uma mistura do pressuposto científico, com que a

antropologia e a ciência médica descreveram a região e o sertanejo, acrescido do tendencioso discurso oficial do Estado Nacional sobre um suposto atraso sócio-cultural e, ainda, a fatalidade religiosa refletida em parte da literatura que retrata a região.

Albuquerque Jr. no Livro *A Invenção do Nordeste* (2009) detém-se de forma pormenorizada sobre a questão da criação e consolidação de um discurso histórico e social sobre o Nordeste ou ainda a cristalização de uma *visibilidade e dizibilidade*<sup>8</sup> que propunha uma região arrasada pela fome e pela seca, onde era comum, dada a condição de barbárie e miséria, surgir homens que tomados pela insanidade e pela loucura praticavam atos criminosos e hediondos. O sertão imaginado no centro político da nação era um espaço para além da fronteira da civilidade, tomado por uma gente fanática e bárbara.

Dentro do complexo jogo que envolve a construção de uma identidade nacional, o sertão assume um lugar privilegiado na concepção de um discurso nacional popular, sobretudo a partir da década de 1930, quando autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e Raquel de Queiroz, no âmbito do regionalismo/modernismo brasileiro, colocando em prática um paradigma em muito realista, faz aparecer um sertão entrecortado no quadro de fome e miséria que marcava o discurso veiculado no centro político da nação, entretanto, neste contexto, o romance para além de mostrar a fome, ocupa-se de relatar a geografia política e social da qual ela surgiu e que a mantinha.

A estrutura que engendra este fazer literário se sustenta na militância política que assume romance e romancista. O trabalho de Marx e Engels traz ao debate político e social ensejado pelo romancista a reflexão sobre o peso da cultura (da submissão cultural, em verdade). Albuquerque Jr. (2009) apresenta a tese de um marxismo nacionalista. Em um país que apenas arranhava um processo de industrialização, com o grosso da população ainda morando no interior, onde se verificava uma relação de trabalho quase feudal, não cabia a discussão da luta de classe que a teoria socialista ensejou na Europa e nos Estados Unidos.

Segundo Albuquerque Jr., neste contexto os romances:

[...] são máquinas discursivas a serviço da superação da sociedade burguesa e da instalação de uma nova sociedade, prometida pelo discurso marxista, do qual eles eram partidários e militantes no Partido Comunista,

---

<sup>8</sup> Termos propostos por Durval Muniz Albuquerque Jr. em *A Invenção do Nordeste*

adeptos da construção de territórios da revolta e da revolução (2009, p. 234).

O romance regionalista é nacional e, também, popular. Nacional porque “(...) embora partisse do internacionalismo marxista, era enclausurado nas fronteiras da nação e que não se fundamentava na luta de classes, mas numa pretensa luta entre um espaço nacional a ser defendido e o imperialismo que o ameaçava de dissolução” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 213); popular porque “sua imagem seria fruto da inversão das posições do olhar da ‘classe dominante’ seria ver a sociedade de baixo para cima, vê-la a partir de sua estrutura econômica e de seu povo, explicando a realidade friamente, procurando descobrir suas verdades” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 213).

Ao olhar para o povo sertanejo, resgatando-lhe uma voz ocultada na história e no discurso oficial, tendo como plano de fundo a defesa da cultura nacional, como postulado no marxismo nacionalista, frente à submissão cultural do país, o autor regionalista inaugura no âmbito ficcional o discurso nacional popular. O paradigma modernista, do qual o romance regionalista é sócio e debitário, traz para a cena não somente o pretensu discurso político que vem atribuído ao romance e ao romancista, mas a defesa e o resgate de uma cultura e uma memória intrínseca à geografia espacial e social escondida ou ignorada anteriormente.

Desta forma, o debate sobre a nação, sua afirmação identitária e cultural continuará não mais no culto ao bom selvagem ou no discurso ufanista sobre fauna e flora, mas no debate que se fez sobre o domínio cultural e econômico imposto ao país. Segundo Albuquerque Jr.(2009), a esquerda nacional ancorada ao dispositivo da nacionalidade, estabelece um ideal revolucionário a partir da luta pela libertação nacional, isto é, a revolução é pensada como instrumento de libertação nacional.

Este discurso nacional popular que adapta o marxismo à realidade brasileira tem como objetivo “reelaborar a noção de cultura popular” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 214) na perspectiva de que esta cultura fosse “dotada de uma visão revolucionária em relação à condição deste povo e da sociedade nacional” (idem), tornando-se, por este ato, “sinônimo de cultura não alienada” (idem).

Assim,

A “cultura popular” surge como uma “outra” cultura que, por contraste ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo “natural” de deterioração (ARANTES, 2006, p.18).

Em contraposição ao projeto romântico de um Alencar, ou comparado ao projeto pré-modernista de Euclides da Cunha, pode-se dizer que os regionalistas para além de perseguir a construção de uma identidade nacional, passam trabalhar por uma cultura de resistência e revolta. Neste contexto, a arte não constitui apenas a representação do real, mas explica a realidade, explicitando os mecanismos sociais que a determinam. Por este ato, a obra literária ganha um caráter político que deve estar preso à verdade, à consciência e a serviço da revolução política (ALBUQUERQUE JR., 2009).

Os Sertões, de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Jorge Amado e de Raquel de Queiroz compõem enredos em que o território outrora visto como mítico, miserável e bárbaro passa a ser mostrado como um campo de debate político em que o tema da exploração econômica, da submissão política, da migração e da violência entram como pautas não ligadas à esfera local, mas como temas nacionais. Engendra-se com isso o projeto político em que o romance torna-se

[...] o meio de ele (o autor) veicular suas demandas de poder, de tomar a voz e a visão do povo para si; de falar em nome dele, o que legitima e sua vontade de poder. No apelo pela integração do povo à imagem e ao texto do país, à sociedade presente ou à futura, mora a própria demanda de integração do intelectual que fala, na relação de atração e repulsa que estes mantêm com o exercício do poder e o mercado das massas (ALBUQUERQUE JR. 2009, p. 220).

Em boa medida é este sertão modernista que o espectador verá nos sertões em movimento veiculado na primeira fase do Cinema Novo, quando mais uma vez a região, no retrato que as narrativas fílmicas fazem dos seus mitos, de seus heróis e anti-heróis, de sua estratificação social aparecem representantes de um projeto de afirmação de uma identidade nacional, isto é, o sertão do Cinema Novo, tal como foi dito no modernismo, é também nacional popular, pois parte da memória popular sufocada no discurso oficial sobre a história do povo “Hercules

Quasimodo” porque recobra desta memória uma revolta capaz de engendrar uma consciência libertária para a nação.

Em Glauber Rocha este caminho entre a concepção cinemanovista e a abordagem modernista sobre o sertão aparece ainda mais sedimentado, pois

A mesma guerra messiânica que agencia a memória do passado sob o crivo do presente repete-se na obra de Glauber Rocha, com alegoria e transe do homem rústico e secularizado da cultura sertaneja brasileira, articulando a memória conservadora e o viés revolucionário dos personagens (NOVAES, 2014, p. 19-20).

Glauber Rocha reinterpreta o discurso nacional popular colocado na cena do romance modernista que retrata o sertão com o fim de tornar nítidos os contornos que diferenciavam o discurso sobre o nordeste a partir da perspectiva etnocêntrica e preconceituosa radiada a partir do centro político e financeiro da nação. É como afirma Novaes: “A estética da fome do Cinema Novo recupera a potência da denúncia social dos romances modernistas, trazendo para os filmes pós 1950/60 o embate cultural aberto pela literatura dos anos 1920-30” (2007, p. 27).

A sua incursão pelo sertão modernista começa em *Deus e o Diabo*, filme-discurso, com características documentais que foca na precária estrutura que compõem ou que compunha as relações sociais em boa parte do nordeste/sertão brasileiro. Trata-se de uma narrativa/tese que tem como paradigma a ênfase na fome e na violência verificada no sertão, mas não com o objetivo de reafirmar o discurso paternalista do início do século XX, pelo contrário, a narrativa/filme parte das imagens clichês de fome e violência para problematizar a origem das mazelas sociais do nordeste brasileiro, subvertendo-se assim, a ordem do discurso tradicional burguês sobre os problemas da região.

O filme veio a lume no mesmo período que surgia *Os Fuzis* (1963) e *Vidas Secas* (1963) que juntos compõem e tríade mais significativa da primeira fase do Cinema Novo. Como representação daquele momento do cinema nacional, as películas em questão incursionam pelo sertão brasileiro na perspectiva de estabelecer uma estética cinematográfica nacional (talvez a do subdesenvolvimento, como defenderia mais tarde Paulo Emilio Sales Gomes (1996)), mas que, no plano do discurso, buscava debater a desigualdade social, a pobreza no sertão, a hipocrisia presente no discurso oficial do Estado e a própria omissão do Estado frente à pobreza e à miséria no sertão.

Talvez se possa dizer que Glauber Rocha modernize, no âmbito das artes, o discurso sobre o sertão ao propor em *Deus e o Diabo* uma narrativa plana em que o narrador acaba por se tornar intermediário de fatos dados sem que haja a pretensão de convencer, mas apenas mostrar (libertar para a conscientização política e social), e aberta na qual as figuras aparecem desvinculadas das caricaturas estabelecidas tradicionalmente, isto é, o limiar entre bem e mal, Deus e o Diabo, santo e demônio, começo e fim, vida e morte, desgraça e solução aparecem no filme de forma difusa e tênue.

Não há heróis na narrativa de *Deus e o Diabo*. Não existem certezas indelévels, tampouco aparecem soluções prontas e acabadas. Não se sugerem caminhos a serem seguidos, nem veredas por serem evitadas. Há homens e mulheres, sertanejos e sertanejas confrontados não com um destino hipotético, mas com sua realidade áspera e mórbida que os fustiga a caminhar e correr. O sertão de *Deus e o Diabo* é um espaço entrecortado por caminhos e descaminhos, uma sociedade complexa, de tipos sociais complexos, marcados ora pela dúvida, às vezes pelo devaneio, quase sempre em trânsito.

A narrativa é seca como se quisesse reproduzir o clima sertanejo: o sertão áspero; o animal morto; Manoel atemorizado; O santo; seu séquito sombrio; Rosa resignada; o coronel; o conflito; morte; fuga; encontro com o beato no Monte Santo; Antônio das Mortes; morte; encontro com Corisco, morte; fuga. Então, tem-se a primeira chave de leitura para o filme: a violência. Estranho fenômeno paradoxal. Violência libertária, que

[...] não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 2004, p. 66)

Sertão seco e em ebulição. O povo em *Deus e o Diabo* aparece entrecortado pelo trânsito constante. Manoel quer uma roça. Depois justiça. Atrás disso junta-se ao beato e ao cangaceiro; por não encontrar o que procura foge do sertão. Rosa segue o companheiro; mas não é passiva sua travessia. É a mulher do vaqueiro que “enxerga” o absurdo presente no discurso messiânico do beato e revolucionário de Corisco. O beato promete o céu na terra, mas denuncia as autoridades e os coronéis. O cangaceiro e Antônio das Mortes acreditam na força de

suas armas para deflagrarem a guerra que libertaria o sertão. Em contraposição, o padre, o fazendeiro e coronel são figuras estáticas que entram em cena como deflagradores da ação popular.

Em *A Ponte Clandestina* (1995), José Carlos Avellar propõe a leitura de *Deus e o Diabo* a partir do Manifesto *A Estética da Fome*. Para Avellar, o manifesto

[...] pensa especialmente o primeiro gesto, os que se levantaram como que interessados em política [...] pensa Corisco, que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* desarruma o arrumado para cumprir a promessa de não deixar pobre morrer de fome [...] pensa Antônio das Mortes que mata o beato e o cangaceiro para acontecer logo, sem a cegueira de Deus e a do diabo, a guerra maior que vai acabar com a guerra no sertão (1995, p. 78).

Ismail Xavier (2001) enfatiza o caráter mais revolucionário deste primeiro momento da filmografia de Glauber Rocha, enfatizando que o contexto político nacional em *Deus e o Diabo* foi construindo e lançado. Para o autor:

Em *Deus e o Diabo*, prevaleceu o impulso de mobilização para a revolta e a tonalidade era de esperança, pois estávamos no período anterior ao golpe militar de 1964, no momento de luta pelas reformas de base, com a questão agrária no centro, esta mesma que ainda hoje permanece no centro das tensões sociais brasileiras (XAVIER, 2001, p. 22).

Nagib (2006) utiliza o termo utopia para referir-se a *Deus e o Diabo*. A autora relembra a máxima de que o sertão vai virar mar e do mar que vai virar sertão. A profecia que termina por se tornar o *leitmotiv* central da narrativa, colhida da “sintaxe popular” (ROCHA, 2004, p. 114) funciona como emblema da perspectiva que o filme carrega: a consolidação de uma consciência nacional libertária; a superação do quadro de miséria e fome no sertão; o fim da subserviência cultural; a transformação política.

A utopia aqui referida atende ao paradigma postulado por Karl Mannheim de transcendência da realidade. Partindo deste conceito, pode-se afirmar que são utópicas, “somente aquelas orientações que, transcendendo a realidade, tendem a se transformar em conduta e abalar, seja parcial ou totalmente a ordem das coisas que prevaleça no momento” (1972, p. 216). Seguindo um paradigma moderno de utopia, pode-se afirmar que o “impossível de realizar” como um paradigma conceitual instituído por um grupo dominante, que a prática do irrealizável, haja vista que “uma utopia significando, assim, o que parece irrealizável tão só do ponto de

vista de uma dada ordem social vigente” (MANNHEIN, 1972, p. 220), terá sempre um aspecto de subversão de dada ordem social.

O momento inicial do projeto cinematográfico de Glauber do qual surgiu *Deus e o Diabo* é utópico não porque aponte para o inalcançável, mas, justamente por promover dentro de um contexto social marcado pela exploração, a consciência que levaria o indivíduo a tornar-se agente político da sua própria libertação. A partir deste projeto revolucionário buscou-se um levantamento completo acerca dos problemas sociais do país, pois, conforme esclarece Ismail Xavier:

Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na “estética da fome”, em a que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros termos (XAVIER, 2001, p. 28)

Em *Maranhão 66 (1966)*, documentário gravado por Glauber Rocha na ocasião da posse de José Sarney como governador daquele estado do Nordeste, o cineasta começa a ensaiar e introduzir mudanças em sua abordagem sobre o sertão e, ainda, em sua cinematografia como um todo. Não obstante o caráter institucional sobre a posse de José Sarney, é perceptível, ao longo da narrativa, uma abordagem sutil que ataca frontalmente a hipocrisia do discurso político frente a mazela social. A massa humana que o documentário revela deflagra o absurdo da condição do povo: casebres inabitáveis, esgoto a céu aberto, hospitais e presídios insalubres, grandes lixões. O povo é a mancha. Maltrapilho; esfomeado; massa ignóbil a aplaudir euforicamente o discurso do líder recém-eleito; ao fundo, em contraposição a tecnocracia do político brasileiro: meia dúzia de senhores bem vestidos contrapondo-se a miséria geral. Por último, a ironia: o discurso de Sarney a rasgar as imagens da desgraçada gente. Uma ode ao ufanismo romântico; acusações aos gestores do passado; promessas para o futuro.

*Maranhão 66* é a deflagração do problema sertanejo no espaço urbano. O litoral era o destino de Manoel quando fugiu do sertão. Pelo mar chega-se a cidade, emblema, no Brasil, de modernidade em oposição ao atraso sertanejo. Entretanto, quando a câmera do cineasta chega à urbe, encontra calamidade ainda maior do



que aquela encontrada no sertão. O espectador, então, lembra do verso de Patativa do Assaré (1978) consagrado na canção de Luís Gonzaga: “faz pena o nortista, tão e bravo, viver como escravo no norte e no sul”. Opera-se, por outro lado, a mudança de foco: o filme está concentrado na estrutura política que propicia o cenário de miséria retratado. Em contraponto, o povo, inquieto e revolucionário de *Deus e o Diabo* dá lugar a uma massa passível e manipulada.

Parece que *Maranhão 66* anuncia o paradigma mais reflexivo que assume o filme de Glauber Rocha após o golpe militar. Tem-se, primeiro, a reflexão do próprio movimento cinemanovista (sucesso de crítica, fracasso de público); segundo, parece, é a reflexão sobre a atuação, tanto do político de esquerda, ligado ao nacionalismo popular romântico, como o de direita, conveniado ao conservadorismo político da elite nacional; por fim, vem a reflexão sobre o foco da revolução que agora, ao que parece, não é mais o povo.

O paradigma deste movimento discursivo e estético porque passa o Cinema Novo contempla

O momento da denúncia social, influenciado pelo neo-realismo e pelo cinema social americano. O momento da euforia revolucionária, que já tinha limitadas e esquemáticas características populares, o momento, finalmente da reflexão, da meditação, da procura em profundidade (ROCHA, 2004, p. 153).

Em 1964, quando o regime militar foi instaurado, o Cinema Novo já havia passado pela fase da denuncia social (do qual *Deus e o Diabo* faz parte) e da euforia revolucionária (período relacionado aos primórdios do movimento, quando Nelson Pereira dos Santos empreendeu as experiências cinematográficas que deflagrariam o movimento). Em seu período de convivência com o regime, entre 1964 e 1970, quando o Cinema Novo chega ao fim, o movimento irá viver seu período de reflexão que atende a duas demandas específicas: produzir filmes em ambiente sem liberdade de expressão e que pudessem atrair o grande público sem perder a originalidade estética e ideológica.

O fardo a ser carregado por Glauber seria maior, pois, nenhum outro filme seu seria produzido em ambiente com democracia, ressalva que talvez possa ser feita aos filmes rodados fora do país; tampouco conseguiu ele adequar-se totalmente a um cinema não político ou não revolucionário.

Desta forma, se em *Deus e o Diabo* partiu-se do feio e do tosco para pretensamente alcançar no indivíduo a consciência necessária para a revolução, a fase da utopia, portanto; nos filmes pós 1964 verificar-se-á na filmografia de Glauber Rocha um lento e gradual processo de distanciamento deste ideal na crítica que se faz ao intelectual de esquerda, no caráter, às vezes nihilista, em certo grau de desespero e fatalismo e, por fim, a constante experimentação que os filmes apresentam, sobretudo a partir de 1970.

Cabe ressaltar que em nenhum momento a filmografia glauberiana abandonou por completo a questão social, a exploração, a colonização cultural entre outros temas de sua fase mais revolucionária, mas seguramente, pode-se dizer que os filmes produzidos no contexto da ditadura, quer seja por estratégia de sobrevivência, quer seja por opções estéticas, quer seja por amadurecimento ideológico levam, a partir de 1968, quando é lançado *Terra em Transe*(1968) a uma reflexão de caráter ainda revolucionário, porém com o claro sentimento de reflexão que caracteriza a descrença na revolução.

No plano da reflexão, a cinematografia de Glauber passa por uma transformação tímida, mas importante em que a revolução ganha um caráter mais subjetivo quando já em *Terra em Transe* exacerba o plano local e passa a atuar pela revolução cultural-ideológica do mundo colonizado, com ênfase para a América Latina, América Central e África.

Tem-se aqui uma progressão natural que se inicia em *Deus e o Diabo* a partir da morte dos mitos locais. Sebastião não é a revolução, tampouco Corisco, menos ainda Antônio das Mortes. A condição de pobreza e miséria irmana os povos dos países subdesenvolvidos. O mundo ganha uma divisão lógico-pragmática: o lado rico dos exploradores e o lado pobre dos explorados.

Ganha corpo neste período a ideia de um cinema Latino Americano que pudesse estabelecer uma linguagem original, uma estética própria a partir da solidificação de uma identidade local e da reflexão de problemas comuns à América Latina, tais como: subdesenvolvimento, autoritarismo, miséria, fome.

*Terra em Transe* traz em seu construto esta busca em unir a América Latina contra o espólio capitalista. O filme tanto pode ser visto como alegoria da condição política e social verificada no Brasil em meados do século passado, como também, pode fazer referência a realidades vistas no Chile ou na Argentina, países

onde, a exemplo do aconteceu no Brasil, os EUA, por meio da CIA, apoiaram políticos de extrema direita na implementação de ditaduras militares, por isso,

Terra em Transe foi a tentativa de conseguir em cinema uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina (...) Terra em Transe é um filme que existe de horroroso e grotesco e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvimento. Podridão mental, cultural, decadência que estão presentes tanto na direita quanto na esquerda (ROCHA, 2004, p. 170 - 172).

*Terra em Transe* desmitifica a política latino-americana em *modus operandi* extremamente radical, ao atacar de forma direta e impiedosa o conservadorismo da extrema direita e o burlesco no discurso romântico da extrema esquerda na perspectiva de

[...] afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir (ROCHA, 2004, p. 172).

Aqui, tem-se um Glauber perturbado com a consciência política agora não mais exclusivamente a do povo, mas principalmente a do intelectual. Esta inquietação já existia na fase utópica de *Deus e o Diabo*, mas agora ela se acentua, em decorrência, sobretudo, do fim do ideal de uma revolução de esquerda.

Conforme esclarece Ismail Xavier:

O período pós-64 é de crítica ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões da identidade na esfera da mídia ganham maior relevância (2001, p. 29).

Ao mesmo tempo em que boa parte dos diretores do Cinema Novo caminha por reforçar os vínculos com a Literatura a partir de uma estratégia de sobrevivência no contexto fechado da ditadura militar, Glauber, indo na contramão disso, toca no tema do golpe militar e do intelectual resignado pela derrota de 1964. De acordo com Xavier, o próprio escopo do cinema moderno como um todo, isto é, aquele relacionado à segunda fase do Cinema Novo abandona a ideia de uma arte

pedagógica conscientizadora para adotar uma linha de agressão *pop* contra a sociedade de consumo (XAVIER, 2001).

No dizer de Ismail Xavier:

É a exasperação causada por este reconhecimento que se explicitou em *Terra em Transe*, filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política. Sua reflexão sobre o fracasso do projeto revolucionário, inscrita no seu próprio arrojo de estilo, ressalta a dimensão grotesca do momento político, a catástrofe cujos desdobramentos são de longo prazo, numa síntese dos “descaminhos” da história que teve efeito catártico na cultura“(XAVIER, 2001, p. 29).

Eldorado alegoriza de forma bastante contundente a situação política do país anterior e posterior ao golpe militar de 1964. Viera, Díaz, Fuentes e Fernandez traduzem de forma bastante pormenorizada as diversas tendências políticas que orientavam boa parte dos políticos brasileiros em meados do século XX; neste contexto, Paulo Martins constitui, também, alegoria do intelectual brasileiro, supostamente ancorado em um discurso de vanguarda, ligado às massas, de tendência ideológica romântica-popular, mas que não consegue sair do campo dialético ou não consegue fazer a revolução sair do papel.

Parece claro, portanto, que *Terra em Transe* busca estabelecer pela diferença o potencial destrutivo do político conservador brasileiro, no que atende a proposição de Silvano Santiago quando afirma: “no momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem o grupo em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade.” (2000, p. 10)

Notadamente o recrudescimento da ditadura nos anos que seguem a sua instauração leva o cinema brasileiro para “as cordas” e surge, de certa forma o questionamento inevitável: como atacar um inimigo imbatível? O exercício presente em *Terra em Transe* no seu caráter reflexivo é reconhecer a fraqueza da fundamentação discursiva do intelectual de esquerda, mesmo aquele que não está ligado ao populismo, tão em voga naquele período, e ainda, a superioridade do inimigo a ser combatido como forma de alcançar uma saída ideológica e revolucionária para o cenário sócio-político brasileiro.

Paulo Martins, desta forma, atende à expectativa em questionar a configuração do discurso político da esquerda clássica que buscava uma revolução aos moldes soviéticos, no qual exercita certo antagonismo neo-realista fragmentário;

contudo, embora idealista e romântico, Paulo Martins não deixa de ser herói, um herói possível que se contrapõe aos ditadores e anuncia: se a vitória não vem com os métodos do poeta, por outro lado, o mundo sem sua visão humanista das coisas e das pessoas é impossível.

Se por um lado Glauber Rocha se afasta do discurso coletivo das massas, como já fizera em *Deus e o Diabo* ao questionar o poder salvador do messianismo e do cangaço, por outro, é parte construtiva do seu exercício pedagógico, em praticamente todos os seus filmes, buscar revolucionar cada indivíduo em si. No caso de *Terra em Transe* é preciso, tal como acontece com o poeta, que cada espectador veja morrer seu sonho para que se possa reconhecer o valor deste poeta.

Neste caso, embora o filme dê ênfase à questão política, ou melhor, mesmo que a película mostre de forma alegórica a tensão política que precedeu e precedeu à instauração do golpe militar no Brasil o foco da narrativa em questão é, ainda, o povo. Este povo, ainda inconsciente, apenas balbucia um comportamento revolucionário ou questionador. O narrador marca detidamente, o comportamento alienado das massas, sobretudo, quando segue e apoia Vieira. Há de certa forma, uma exasperação incontida na câmera que invade o comício e inquire o popular no apoio quase frenético que concede ao candidato.

No plano da reflexão, a violência enfática e material verificada em *Deus e o Diabo* dá espaço a uma violência descritiva, pois, conforme declara Glauber, “o que eu queria era a idéia da violência, e às vezes mesmo uma certa frustração da violência” (ROCHA, 2004, p. 125), assim, se no filme de 1964 o povo, mesmo sob a égide da cruz, recorre ao parabelo para, de alguma forma, subverter sua condição de pobreza e miséria, em *Terra em Transe* a massa aparece dócil e servil, mesmo quando o camponês é assassinado.

A manipulação da massa como forma de garantir interesses políticos e econômicos espúrios e, ainda, a forma passiva com que Vieira resigna-se diante do golpe revela, mais uma vez, o caráter alegórico do filme em relação ao apoio que a classe média brasileira emprestou à instauração da ditadura militar (a marcha da família com Deus).

No dizer de Schwarz:

O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência, a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, [...], invasão de igrejas, [...] censura, suspensão de habeas corpus, etc (2001, p. 7).

Sem a conscientização do indivíduo, a multidão será sempre suscetível à manipulação do primeiro político populista que lhe acene um futuro melhor, por isso, Glauber Rocha trabalha, no caso de *Terra em Transe*, a perspectiva de mostrar ao indivíduo que assistia ao filme a incoerência do discurso de caráter populista e a vulnerabilidade da multidão a projetos políticos que atendiam a interesses diversos que não o progresso do país, com a clara intenção de fazer da narrativa uma imagem–espelho da situação do país naquele início de ditadura.

Desta forma, a reflexão de *Terra em Transe* está no plano do debate sobre o discurso de esquerda na atuação romantizada do intelectual nacionalista, e ainda, na docilidade do povo frente ao discurso de lideranças que se consolidam a partir de discursos demagógicos e populistas no movimento que continua o debate sobre revolução e miséria iniciada no filme sobre a história de Manoel, Rosa, Sebastião e Corisco, mas que, ao mesmo tempo, busca novas estratégias, sobretudo, de conscientizar a multidão a partir do indivíduo.

Vem, portanto, uma conclusão derradeira: o mar que abre *Terra em Transe*, parece, é o mesmo mar que fecha *Deus e o Diabo*. O atlântico une o sertão ao litoral e traz a ideia de que a questão colocada em *Deus e o Diabo* ainda não estava superada. Manoel saíra do sertão para o litoral e, de certa forma, sua saga continua sendo contada, só que agora no ambiente explosivo de Eldorado a partir da história de camponeses que abandonaram o sertão na perspectiva de uma vida melhor, tal qual fizera o vaqueiro, ou ainda,

*Terra em Transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o Diabo* (...) chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há música da esperança como em *Deus e o Diabo*, mas o ruído das metralhadoras que se sobrepõem à música do filme. Música e metralhadora, e em seguida ruídos da guerra, ou seja, um canto de esperança. Não é uma canção no estilo realista socialista, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave (ROCHA, 2004, p. 119).

Na proposição feita por Avellar (1995), *Terra em Transe* é o ponto em que a filmografia de Glauber Rocha cruza a fronteira entre a estética e o discurso da fome e do sonho. A fome em *Deus e o Diabo*; o sonho no que veio depois; em *Deus e o Diabo* a ebulição, a revolta, a ideia de chocar pelas imagens que o filme veicula; depois a ideia de promover a dúvida/especulação que leva à inconsciência. A meio caminho entre fome e sonho,

[...] uma coisa e outra, num permanente desequilíbrio, corrida em direção a um ponto que uma vez alcançado empurra o corredor para o caminho de volta, foi bem assim, entre a estética da fome proposta pela razão e a estética do sonho proposta pela desrazão, que Glauber pensou o meio do caminho: o tempo todo em movimento, tensão entre o que é sentido e o que faz sentido: sentir a fome, compreender a fome, e devolver na imagem não a compreensão, não o entendimento, não um discurso racional que “encare o homem pobre como objeto que deve ser alimentando” (AVELLAR, 1995, p. 77).

A partir da *Estética do Sonho (2004)*, Glauber Rocha amplia os horizontes de linguagem em sua filmografia enquanto outros diretores do Cinema Novo caminham por atenuar a proposição estética e ideológica do período do Cinema Novo. Neste sentido, *Câncer (1971)* é o passo inicial de uma produção cinematográfica muito mais preocupada com a experimentação estética do que com a questão política, sobretudo, se a referência, for filmes como *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*.

A técnica do filme extenua ao limite o conceito experimental na medida em que expõe o processo de composição da obra quando anuncia o tempo de montagem ou ainda quando não esconde a voz do diretor dirigindo a cena, sendo que o mesmo pode ser dito das marcações, da fotografia, da luz e da cenografia que aparecem como que improvisadas, deixando latente um estado metalinguístico que *Câncer* parece querer alcançar.

No filme figura uma paisagem do universo marginal, espécie de submundo do capitalismo através das personagens de Antônio Pitanga e Hugo Carvana como estratégia de enfatizar a tensão que marca a convivência na *urbe* entre aqueles que têm tudo e os que não têm nada. A tensão serve aí para marcar uma estética da violência que o diretor busca desenvolver como forma de destacar a descrença e a incredulidade diante de um contexto social sem perspectivas positivas.

Hugo Carvana, interpretando ele mesmo, representa uma classe média despolitizada que no filme é caracterizada como individual, egoísta e inerte em contraponto ao inconformismo que marca o discurso de Odete Lara também interpretando ela mesma.

A voz over de Glauber Rocha critica na abertura do filme o intelectual de esquerda que discute uma arte revolucionária enquanto o sertanejo morre de fome e acentua a mesma denúncia quando, no final do filme, mostra o mesmo intelectual em uma espécie de desfile de moda. Este talvez seja o ponto mais próximo entre *Câncer* e a estética cinemanovista já que ao longo da narrativa o filme se mostra muito mais afeito a certo experimentalismo que naquele momento histórico era colocado em prática pelo movimento “Estética do lixo”, que ironicamente sucederia o Cinema Novo no curso que fez o cinema nacional ao longo da segunda metade do século XX.

Por estas razões, é possível perceber em *Câncer* o primeiro momento de ruptura entre a filmografia de Glauber e os ideais cinemanovistas que ele ajudara consolidar no âmbito do cinema brasileiro ainda em meados da década de 1950. Não que os ideais do movimento houvessem caducado ou que não tivesse mais a necessidade da revolução que o movimento havia iniciado, mas a conjuntura política e, ainda, (talvez, principalmente), a dispersão do núcleo duro do Cinema Novo fizera de Glauber Rocha o único que àquela altura professava ainda com extrema convicção os ideais estéticos de outrora.

*Câncer* é resultado deste contexto de tensões. Permanece a questão social e política, mas o que fica explícito a partir deste momento é a necessidade de experimentar ainda mais; desta forma, o filme aponta para uma ruptura definitiva com o ideal revolucionário de *Deus e o Diabo* e anuncia uma filmografia calcada no marginal, no espúrio, na crítica ao comportamento burguês da classe média brasileira, principalmente seu falso moralismo e na crítica cada vez mais acentuada ao intelectual ligado às esquerdas políticas do país.

Em 1981, *Idade da Terra* (1981) dará o contorno final desta filmografia em transe e trânsito. O último filme de uma carreira intensa e extensa é também o último argumento de um diretor/autor que se sentia incompreendido e traído. Extenua-se então a busca por uma linguagem beligerante que ataque de forma veemente a burguesia, o intelectual de esquerda, o didatismo do cinema convencional.



Por isso, pode-se dizer que em *Idade da Terra* a razão técnica dá lugar ao exercício libertário do experimentalismo extremo. A iluminação, a montagem, a fotografia não respeitam a nenhum dos preceitos técnicos instituídos no cinema industrial. O filme é carregado de uma atmosfera onírica onde todas as referências possíveis aparecem sem que nenhum fio as conduza. Daí, concluir que a narrativa nasce de um despreendimento técnico, revelando um cineasta liberto do compromisso com o aspecto comercial do cinema.

De certa forma, o que aparece como encruzilhada ideológica em *Terra em Transe* chega em *Idade da Terra* como um beco sem saída. O filme de 1981 não tem a metáfora da tomada da consciência. A narrativa substitui o arquétipo do cristão ocidental, massivamente veiculado nos filmes hollywoodianos, por quatro “cristos”, que são o mesmo e não o são: um *Cryzto* índio (Jece Valadão), um *Cryzto* português/militar (Tarcísio Meira), um *Cryzto* negro (Antônio Pitanga), um *Cryzto* guerrilheiro (Geraldo Del Rey).

Mauricio do Valle, aquele que interpretara Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo* e em *O Dragão da Maldade* (1970) aparece agora como o imperialista Brahms, contra quem os cristos combatem, mas ao contrário do que se possa pensar, *Idade da Terra* não reproduz o conflito dialético entre deus e o diabo do filme de 1964. Os cristos aqui vivem uma dualidade com o diabo já que os quatro possuem algum tipo de relação com Brahms. O que a narrativa revela é que Cristo e Brahms são sócios de um mundo decomposto na oposição entre ricos e pobres. Sem Brahms não há Cristo e sem Cristo não há Brahms.

A (des)montagem que une e separa leva ao extremo a experiência de uma narrativa recortada que contribui para revelar a transcendência perseguida pelo filme. A narrativa não ficcional que revela, em muitos momentos, o processo de construção do filme, em uma proposição abertamente metalinguística traz consigo o paradigma do teatro: o espectador finge ver uma verdade que o autor disse ser, enquanto ambos sabem que não é.

O fato de o filme ter sido rodado no Rio de Janeiro, em Brasília e Salvador para além de ser uma referência política às três cidades que se revezaram na condição de capital política do país, coloca em evidência a busca pelas raízes ameríndias e africanas que concorreram para a formação étnica e cultural do Brasil.

Conclui-se: no plano da reflexão, *Idade da Terra* prega uma redenção que vem da utopia de misturar todos os povos e culturas (socialismo?), pois não há mais a esperança de um ícone que chegue ao poder e resolva os problemas sociais; neste sentido o cristo do terceiro mundo é a proclamação de um ideal de salvação que esteja livre dos meandros políticos e do poder (nihilismo?). Tem-se aqui a fé no povo e em suas raízes culturais e históricas como solução política em detrimento da “sujeira” capitalista do imperialismo norte-americano e europeu.

No plano da reflexão, o filme de 1981 marca o fim do ciclo iniciado em *Terra em Transe* em que a dialética revolucionária presente em *Deus e o Diabocaminha* para o nihilismo de *O Dragão*, passa pelo experimentalismo de *Câncer* e chega, por fim, à verdade libertária de *Idade da Terra*. Libertária porque o discurso está no que é mostrado, no sequestro de sentido que cada plano carrega em si. Nestes planos unissemânticos não há o antes nem o depois. Há o agora. O mundo de agora. O homem de agora. A pobreza de agora, isto é, a carga ontológica da imagem discursiva sozinha.

Em *Estética do Sonho*, Glauber vai afirmar que

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. [...]Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda”(2004, p. 250).

Como dilatação do discurso nacional popular proposto em *Deus e o Diabo*, quando o filme incide sobre a memória do povo sertanejo, seus mitos e sua tradição para afirmar uma consciência nacional libertária, ou reafirmar uma identidade nacional lastreada em um sentimento de revolta contra a submissão cultural da nação, afora a fome e a miséria, a estética e o discurso presente em *Terra em Transe*, *Câncer* e *Idade da Terra* apontam para um espaço urbano consumido, também, pela opressão e miséria.

A miséria nacional sai do campo e invade a cidade. Manoel, como emblema do sertanejo retirante que percorre a mesma *via-crucis* do vaqueiro de *Deus e o Diabo* chega a São Luís de *Maranhão 66* e ao Eldorado de *Terra em*

*Transe* e encontra no espaço urbano a mesma tragédia social que corta a geografia rural. Desta forma, em seu conjunto, a filmografia de Glauber Rocha termina por acompanhar o processo de urbanização nacional ao tangenciar seu foco para os grandes centros urbanos brasileiros. Mais ainda: não escapa a Glauber Rocha, o caótico processo de formação das grandes metrópoles brasileiras, ao retratar um espaço social esfacelado pela pobreza.

A oposição entre o espaço rural e o urbano não tem sido um nicho relevante na pesquisa sobre a estética e o discurso presentes no filme de Glauber Rocha. É possível que o caráter alegórico de sua obra tenha afastado esta abordagem, mas não deixa de ser factível perceber o desdobramento que faz a filmografia do diretor, começando, conforme vem dito aqui, no universo rural de *Deus e o Diabo*, depois, a partir de *Maranhão 66*, transitando para o universo urbano.

Neste sentido, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* aparece como que sendo o meio do caminho entre a abordagem enfaticamente rural do filme de 1964, em que o sertão aparece insular em sua condição de cerne de uma justa revolta nacional, e o olhar sobre o espaço urbano encenado em *Terra em Transe*, *Câncer e Idade da Terra*.

O sertão aqui aparece, ainda, na transfiguração do folclore e dos costumes do povo sertanejo em um roteiro que mistura cordel, repente e ópera, mas há aí, um claro deslocamento espacial como forma de apontar para a modernização simbolizada no asfalto que chega ao sertão trazendo consigo os automóveis tidos como indício de riqueza e prosperidade, de onde se conclui que o sertão, ao menos do ponto de vista espacial, não é mais aquele território isolado que se viu no filme de 1964.

O filme também aponta para a superação da estrutura social na qual estava sustentada toda uma logística de exploração que *Deus e o Diabo* denunciara a partir da figura do coronel, sempre duro e cruel, do beato e do cangaceiro, símbolos do misticismo religioso e da violência implacável que marcava a região, isto é, *O Dragão* é o filme em que os mitos sertanejos, insepultos desde o fim de *Deus e o Diabo*, terão finalmente sacramentado seu desaparecimento.

O coronel aparecerá caricaturado na figura demente e desmoralizada de um velho cego, traído pela esposa que matinha um caso com o seu maior aliado.

Sai, portanto, a figura do homem rígido e temido por todos e entra a figura senil e demente. O cangaceiro Coirana é, no dizer de Antônio das Mortes, “puro teatro”, longe da figura vibrante do Corisco. O mesmo podendo ser dito do professor que alegoriza um intelectual disperso e sádico.

Ao contrário de Paulo Martins que é romântico e manipulável, o professor (Othon Bastos) de *O Dragão* pode ser visto como a figura do intelectual que opta pelo recrudescimento em um cenário político e social hostil a sua atuação. Ele tem percepção total dos fatos já que é um observador atento, mas prefere uma postura neutra até o final da narrativa, quando o sangue dos beatos e a loucura do coronel leva-o um processo catártico libertador do seu estado de letargia.

Por estas razões Glauber declara que filmar *O dragão* foi:

[...] uma experiência nova para mim, porque é um filme que fiz chegando à conclusão de que algumas coisas das que falei em minhas obras, de que certos testemunhos e obsessões interiores não interessavam realmente ao público e se davam no terreno literário, não estando ainda meu cinema maduro para a exposição desse tipo de problemas. Fiz o dragão procurando simplificar para o grande público uma série de problemas complexos e, mesmo antes, em termos os mais simples possíveis. O que digo pode parecer complicado; é apresentar um panorama mais aberto, espontâneo, sem romantismos suprimindo os personagens intelectuais dos meus outros filmes (2004, p. 176).

*O Dragão* mergulha na memória ancestral do povo sertanejo como forma de alcançar a resistência afro-ameríndia que vem na representação do ritual católico de cunho popular. A sobrevivência destes ritos aos séculos de escravidão, tempo em que o culto, a língua e a cultura de origem africana e indígena somente eram praticadas longe dos olhos dos senhores, tornou-se no, entender de Glauber, símbolo da capacidade de resistência que tinha a cultura popular, dado que

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário (ROCHA, 2004, p. 251).

No plano da consciência individual que *O Dragão* procurava desenvolver no espectador, as imagens da cultura popular que o filme veicula deveria provocar o encontro do povo com sua rebeldia libertária. Há na narrativa um quadro que envolve toda uma gama de elementos historicamente aglutinados pelo povo, primeiro nas senzalas, depois nos guetos e no sertão, corporificados na Santa, no negro Antão, nas danças, nos cantos e nas cores, representações do miticismo sertanejo.

Neste particular, *O Dragão* desloca o centro da luta revolucionária para a retomada de uma consciência intrínseca ao indivíduo não com o objetivo de tomar o poder, mas de reafirmar uma cultura de resistência a partir da representação de traços da ancestralidade étnica brasileira.

A própria ideia de um santo guerreiro que combate contra um dragão da maldade compõe o escopo do miticismo na adaptação que a cultura popular sertaneja fez da lenda europeia acerca do São Jorge. O povo, em *O Dragão*, detém o poder, mas exerce sua resistência não no parabelo, mas na memória de sua cultura por meio do rito religioso sincrético que amalgama elementos da cultura ameríndia e africana já que para Glauber, “[...] as revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. **A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário**” (ROCHA, 2004, p. 250) [grifos do autor].

Falando sobre poder, Foucault declara:

Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, comuns de um lado e outros de outro; não se sabe ao certo quem o detém, mas se sabe quem não o possui (FOUCAULT, 2003, p. 75).

Em *O Dragão*, Glauber parece buscar “as formas de lutas adequadas” (FOUCAULT, 2003, p. 75) em que o exercício revolucionário ocorrerá no plano dialético, onde a utopia de uma tomada imediata do poder, caro ao projeto político da esquerda brasileira, dá lugar à proposição ainda mais ambiciosa, mesmo que não compreendida à época, como é o caso de restabelecer no indivíduo a consciência do pertencimento a uma cultura popular.

Ao considerar o painel de um sertão, ainda cunhado na tradição popular, na memória do povo e no resgate de tradições locais, mas aberto do ponto de vista espacial, *O Dragão* relativiza o maior legado discursivo de *Deus e o Diabo* que é a condição insular do sertão brasileiro. Mais: a estrutura social que engendrava a realidade social do sertão de *Deus e o Diabo* aparece em *O Dragão* desmitificado e dessacralizado. O coronel não é mais o mesmo; não o é, também o Cangaceiro; o santo já nem existe mais.

De certa forma, ao tangenciar do sertão para o litoral e, ainda, ao relativizar a dizibilidade de um sertão insular e mítico como vem dito, Glauber Rocha antecipa o tropo sobre o sertão veiculado no cinema sertanejo contemporâneo, quando o filme retoma a região, dizendo agora, não mais um sertão, mas sertões múltiplos.

## **2. SERTÃO–SERTÕES: TRADIÇÃO E RUPTURAS DE *DEUS E O DIABO A BAILE PERFUMADO E ÁRIDO MOVIE***

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

Walter Benjamin

Não é falso afirmar que o projeto literário de fundação nacional a partir do sertão deriva ao longo da primeira metade do século passado da proposição étnica dos românticos e de Euclides da Cunha, para o viés denunciante a partir dos regionalistas, chegando aos cinemanovistas que agenciam uma série de imagens/discursos na composição do seu projeto estético por um cinema político e engajado socialmente.

É um trânsito curioso e pertinente: tem-se um José de Alencar que explora a região, calcado em um discurso completamente enviesado, pelo qual esta região, por seu isolamento histórico, geográfico e cultural poderia servir, quando viesse um “assalto civilizatório” como cerne étnico da nacionalidade, mesmo pressuposto de que parte Euclides da Cunha. Depois, os regionalistas encarnam um projeto literário em muito lastreado nos ideais socialistas, paradigma de onde promovem o sertão e suas imagens de fome a partir de um tom que, se não pode

ser classificado como panfletário, não esconde a pretensão de chocar pelo horror; proposta que também atende a perspectiva cinemanovista de atacar o problema da fome no sertão trazendo-a à grande tela, denunciando-lhe a partir de um estética terceiro-mundista.

Glauber Rocha incursiona em *Deus e o Diabo* pela memória coletiva sertaneja e a confronta com o discurso oficial/elitista sobre a região na proposição que estabelece a narrativa de construir ou afirmar uma identidade nacional a partir das imagens da seca, da fome e miséria que o contexto social do sertão produzia. Mais: era a força revolucionária intrínseca ao sertanejo que deveria vir, segundo pensa Glauber Rocha, uma revolta libertária que destituiria o país de sua situação colonizada.

No biênio 1963/64, vieram à tona além de *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis*(1964), de Rui Guerra e *Vidas Secas*(1963), de Nelson Pereira dos Santos, filmes que comunicam um sertão em ebulição, célula de um país em revolução, espaço que deveria representar o encontro da nação consigo mesmo.

Sobre *Vidas Secas*, o filme, Nelson Pereira dos Santos esclarece sobre a insígnia documental, memorialista e política que o filme reporta:

Em 1958, estávamos em Juazeiro da Bahia, quando acontecia a seca, conhecida como a “seca do Juscelino”. Filmamos as cenas de socorro aos flagelados, espetáculo cuja lembrança me comove até hoje. Ao presenciar a chegada daquela gente esquelética, principalmente as crianças, senti-me na obrigação de fazer um filme. Escrevi o primeiro roteiro, o segundo, tentei mais uma vez, mas só conseguia produzir matérias de *foca*, reportagens vazias de essência humana. Em todas as tentativas, consultava, entre outros livros, o *Vidas Secas*. Não demorou muito para que me desse conta de que estava pronta a escritura do filme, já tinha sido criada por Graciliano Ramos (SANTOS in: RAMOS, 2007, p. 8)

O português Rui Guerra grava o seu *Fuzis* em Milagres, no estado da Bahia, quase ao mesmo tempo em que Glauber Rocha rodava *Deus e o Diabo* no sertão de Canudos. O filme de Rui Guerra incide sobre um sertão enclausurado na pobreza, em contraste à riqueza acumulada pelo coronel, braço político do governo na região, rodeada de um mar de miséria, geografia mantida por meio da intervenção militar, dinâmica apenas colapsada quando o braço externo rechaça o equilíbrio mantido pela força.

Antes da tríade fílmica de 1963 e 1964, o mesmo Nelson Pereira dos Santos gravaria *Mandacaru Vermelho*(1961), em 1961, entre os estados da Bahia e

de Pernambuco, cujo esteio central é a tradição de um sertão envolto em uma redoma cultural, mas que não deixa de dialogar com a estética e o discurso cinemanovista na medida em que o filme veicula um sertão real, avesso em tudo ao construto enviesado de *O Cangaceiro* (1953), filmado uma década antes por Lima Barreto, sertão entrecortado de gente armada, disposta a matar em nome da honra e da tradição; sertão em que os membros da oligarquia buscam, a todo custo, explorar a mão de obra do sertanejo pobre; sertão onde se reza ao mesmo tempo em que se atira, como quando, entre cruzeiros e rifles, o beato abençoa a união do casal protagonista da estória.

*Mandacaru Vermelho* pode ser apontado como o filme que introduz o sertão na cinematografia neo-realista, mas que surge justamente, de um acidente curioso: em 1961, estando Nelson Pereira dos Santos para gravar *Vidas Secas* no sertão da Bahia, uma chuva inesperada tiraria o veio de secura e aridez que a estiagem conferia ao sertão, o que faz com que o diretor e sua equipe abortassem a filmagem do filme inspirado no livro de Graciliano Ramos e iniciasse, ali mesmo, o roteiro de *Mandacaru Vermelho*, uma espécie de filme laboratório onde começa a ser testada a alquimia cinematográfica que seria colocada em prática dois anos depois: o vínculo com a memória popular; a defesa da cultura nacional; a busca por uma consciência revolucionária; a apologia à arte que traduzisse em sua linguagem a condição econômica do país e, não menos importante, o vínculo com um projeto de nacionalidade relacionado, como na Literatura, ao sertão, ao seu povo e aos seus mitos.

Após os filmes de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Rui Guerra, durante o período que se convencionou chamar de segunda fase do Cinema Novo, o sertão aparece mais uma vez como tema de uma série de filmes, mas aí, a abordagem passa a ser muito mais panorâmica do que a perspectiva política fundadora dos primeiros filmes, antítese que encontra explicação no contexto fechado do regime militar instaurado a partir de 1964 e, parece, principalmente, na reflexão que o próprio movimento faz dos filmes que haviam sido produzidos até ali; da falta de capacidade do movimento de fazer com que as narrativas ganhassem o grande público; do arrefecimento da revolução que parecia iminente.

*Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr. e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, ambos lançados em 1965, é muito mais um exercício



de reconhecimento antropológico e da formação étnica e cultural do povo brasileiro do que a reflexão política, empreendida na primeira fase do Cinema Novo, estando por isso, muito mais próxima da proposição discursiva dos regionalistas de 1930, sendo o fato de os filmes surgirem de adaptações de obras de autores regionalistas muito mais que coincidência: parece, de novo, o olhar do cineasta buscando no horizonte literário uma perspectiva discursiva, um nicho estético, um veio que pudesse (re)orientar o cinema nacional diante do colapso político por que passava o país àquela época.

Os filmes cinemanovistas sobre o sertão, a partir de 1965, afora atenderem a esta linha plural que marca o intróito do cinema moderno brasileiro, buscam atingir certo grau de convencionalidade no que tange a linguagem, frente à postura quase beligerante que assumiram os filmes iniciais do movimento, especialmente *Deus e o Diabo* na pretensão de apresentar um sertão em convulsão, protótipo de uma nacionalidade que se queria consciente e revolucionária.

O filme sobre o sertão, no entremeado da década de 1960, ainda está ligado ao debate em torno do nacional popular, na cunhagem de uma linguagem que mistura a experiência documental do cinema italiano pós-segunda guerra mundial, mais a implementação da precariedade técnica como marca de uma linguagem cinematográfica “terceiro-mundista”, mas, parece, querendo derivar, para uma estética mais convencional;entretanto, mantendo as características de uma cinematografia política, na medida em que incursiona pela literatura brasileira, sobretudo a regionalista, na busca ainda de uma afirmação identitária, como se fosse a partir disso que o país pudesse, enfim, lograr maiores êxitos enquanto organização social e política.

A conclusão possível é a de que o sertão figura no Cinema Novo como espaço que preserva a essência de uma consciência nacional, entrecortado por uma rebeldia revolucionária que negava, como afirma Ismail Xavier (2001), a ideia de uma índole pacífica do povo brasileiro. No primeiro momento do movimento, nos filmes produzidos antes do golpe militar, essa premissa aparece mais enfática. Depois do golpe militar, quando o Cinema Novo tende a uma atuação mais reflexiva e menos beligerante, o tropo dado ao sertão é mais ameno, na perspectiva de debater não a conjuntura social enfaticamente, mas o indivíduo já que, neste período, “o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua

discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da revolução” (XAVIER, 2001, p. 21).

Em boa medida, o tropo cinemanovista sobre o sertão institui-se como uma referência bastante densa para os filmes subsequentes ao movimento, e chega aos filmes contemporâneos como paradigma decisivo, seja na afirmação que os filmes de agora fazem do discurso dos diretores do Cinema Novo sobre a região, seja no distanciamento estético/discursivo que a produção cinematográfica contemporânea sobre o sertão estabelece em relação a filmes como *Vidas Secas*, *Fuzis* e, principalmente, *Deus e o Diabo*.

Dizer que estes filmes sobre o sertão produzem uma espécie de releitura do discurso cinemanovista significa admitir que o movimento liderado por Glauber Rocha continua “a fazer sombra” na produção cinematográfica nacional no sentido de estabelecer, não mais um projeto estético calcado no precário, ou um ideal político revolucionário para o cinema brasileiro, mas um viés documental e realista aos filmes contemporâneos, pelo que se busca, talvez, ainda neste início de século XXI estabelecer no cinema brasileiro a busca de uma identidade nacional, mesmo que fragmentada.

Neste sentido, tome-se como proposição inicial a colocação de Davi Arriguci Jr., que na Introdução de *A utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes Nostalgia, Distopias* (2006), afirma:

Com efeito, o filme tem sido para nós não apenas uma forma de sonhar, até quando falta horizonte às imposições da existência, mas um modo de penetração na imagem de nós mesmo, em nossa perplexidade, ainda quando nos aparece difícil o reconhecimento de nossa própria face, entre tantas desfigurações históricas. Tem desempenho quase sempre, até nos equívocos, o papel de uma sondagem moral de nossa alma coletiva, além de construir um documento significativo do processo histórico brasileiro. (NAGIB, 2006, p. 9)

Parece que o cinema brasileiro contemporâneo quer incursionar pelo universo sertanejo, primeiro a partir de uma perspectiva de retomada dos fatos históricos, como se a proposição fosse reconhecer os dados sociais, econômicos e culturais que concorreram para a formação contemporânea do sertão brasileiro para depois, a partir deste exercício de introspecção, retomar uma linha narrativa, em parte intimista; uma espécie de retrato que mostra ainda um sertão recrudescido em si mesmo, entrecortado por uma cultura e tradição idílica daquele espaço, mas que

também revela outro sertão, este “contaminado” pelo veio da modernidade que invade o lugar de cangaceiros e beatos e entrecorta-lhe de estradas, de automóveis, e, mais importante, impõe ao sujeito sertanejo o fim comum a todo ser moderno: estilhaçar-se em meio a um sem número de influências intrínsecas ao contexto da pós modernidade.

Neste sentido, no dizer de Claudio Novaes,

Os filmes sertanejos contemporâneos retornam ao caráter simbólico e alegórico do sertão e do nordeste, sugerindo as marcas do cinema novo, porém em outras estruturas de produção e de mercado que indicam a nova estratégia de retomada do cinema nacional, articulando o projeto de participação política do filme e a inserção na Indústria Cultural (2007, p. 45).

Tomados em conjunto, tanto a perspectiva inicial de olhar para o passado, como o exercício de contar a região a partir de um olhar contemporâneo revela um paradigma narrativo que talvez esteja calcado na simbiose que mistura a crise por que passa a narrativa e o narrador pós-moderno e, ainda, o sujeito e o espaço narrados com a influência, permanentemente decisiva no cinema brasileiro desde o Cinema Novo, de uma espécie de *neorrealismo* contextualizado às condições de produção cinematográfica contemporânea, sobretudo quando as produções estão radicadas, seja na concepção intelectual, seja na engenharia técnica/financeira no nordeste brasileiro.

Nesse contexto, quer parecer que o filme vive a dicotomia de olhar para o sertão contemporâneo, ainda tendo como paradigma a estética cinemanovista, seja na perspectiva de referenciá-la, como quando os filmes buscam uma linguagem intrínseca à condição ainda precária de produção, seja para negá-la, caso em que as películas dizem não mais um sertão entrincheirado em si mesmo, cerceado no seu próprio círculo de tradição e enclausurado no projeto de nacionalidade interposto pelos diretores do Cinema Novo em seus filmes.

*Baile Perfumado* (1996) e *Árido Movie* (2005), o primeiro de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, o segundo dirigido somente por Lírio Ferreira, apresentam-se como uma sequência fílmica prenhe desta perspectiva.

Se tomados em par, *Baile Perfumado* e *Árido Movie* consistem um bem arranjado processo de evolução pelo qual, no primeiro filme, ainda tímido, o narrador trabalha a porosidade de um discurso fetichista sobre o sertão (o lugar comum da fome, da violência, da gente sem cultura e sem dente), trata-se de um ataque não

frontal, tímido talvez, mas que sedimenta a postura mais beligerante, que fundamenta o paradigma mais acentuado com que o filme de 2005 mexe com os espaços, com o tempo, com os indivíduos e com os discursos instituídos, a exemplo do que ocorre na abertura de *Árido Movie*, quando uma notícia de corrupção em projetos de irrigação é colocada ao lado de uma nota sobre a falta de chuvas no sertão.

Até por sua natureza histórica a abordagem de *Baile Perfumado* é mais contemplativa ainda que haja em seu construto o caráter dessacralizador dos mitos e espaço sertanejo. Talvez o seu o ponto de contato mais significativo com o Cinema Novo e *Deus e o Diabo* seja o de funcionar como catalizador de novos enunciados para o sertão no que, inclusive, o filme vai de encontro ao esteio ideológico sobre o cangaço e a religiosidade sertaneja veiculado no filme de Glauber Rocha.

Em suma, o que pode ser dito é que *Baile Perfumado* não converge para o Cinema Novo, tampouco para *Deus e o Diabo* por reafirmar o discurso do movimento e do filme sobre o sertão, mas o de reproduzir o paradigma de eivar-se de novos tropos, novas dizibilidades, estes funcionando como contraponto a certa reserva estética/discursiva consolidada sobre o sertão

*Baile Perfumado* é o filme memorialista, cujo esteio básico é a retomada de um sertão histórico, mas que foge completamente do conceito de retomada histórica, sendo antes, uma muito bem engendrada (re)entrada no sertão cinemanovista que busca não reafirmar a estética e a perspectiva política do movimento liderado por Glauber Rocha, mas justamente reinterpretar este sertão à guisa de uma prática cinematográfica duplamente questionadora: por um lado é o próprio olhar do diretor/narrador que chega na pós-modernidade com a necessidade de destituir uma visão mais tradicional sobre o sertão; por outro, é essa própria dizibilidade sobre o sertão que encontra no contexto atual um esgotamento quase completo.

Em *Árido Movie*, para além de intensificar essa ideia de dessacralização dos mitos sertanejos, Lírio Ferreira irá ainda mais adiante no que tange um discurso pós-moderno sobre a região: o filme trabalha a desconstrução de um ideal de isolamento geográfico sobre o sertão, na medida em que apresenta um espaço

invadido pela pós-modernidade (invasão material: estradas, carros, televisores, celulares) e um sertanejo cindido entre a tradição e uma pós modernidade cultural.

Em ambos o casos, tem-se um sertão cindido entre dialogar com a tradição instituída e o olhar “contaminado” das narrativas pós-modernas sobre o sertão, o que talvez permita concluir que para além de representar uma espécie de saudosismo tardio ante a produção cinematográfica cinemanovista que elegeu o sertão como sua fronteira mais significativa no intuito primaz que tinha de debater o Brasil, o voltar para trás que faz *Baile Perfumado* e *Árido Movie* parecem estar, em muito, relacionados com urgência do olhar pós-moderno de derribar tradições e discursos historicamente estabelecidos.

## 2.1 SERTÃO–SERTÕES: ENVEREDANDO CAMINHOS DE *DEUS E O DIABO* EM *BAILE PERFUMADO*

como que o *moderno* é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo.

Otávio Paz (1984)

*Baile Perfumado* inicia propondo ao espectador uma colagem que de forma progressiva apresenta o sertão tradicional que o filme quer retomar: no introito vem a morte de Padre Cícero Romão Batista. A película sabe o que mostra: o lance final daquele que foi um dos mais significativos emblemas da religiosidade sertaneja, vivenciada na esquina entre os séculos XIX e XX. O filme foca a mitificação do Padre: fiéis rezam como se adorassem um santo; imagens e quadros que representam o lendário religioso adornam as paredes do recinto; ao fundo, correndo visão sobre tudo, o mascate Sírio-Libanês Benjamim Abrahão Boto.

Adiante, a narrativa agarra-se à figura icônica de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião; a câmera segue a ação incessante; cangaceiros e militares protagonizam intenso tiroteio na caatinga verde e densa; Tenente Lindalvo Rosa persegue o bandoleiro e seu bando; mais uma vez o filme sabe o que mostra: o famoso bandido fez-se o emblema mais significativo, do mais significativo movimento social sertanejo, circunscrito, também, à primeira metade do século XX, quando o banditismo social passa a figurar como alternativa ao cenário de fome e miséria ali verificado.

De entrada, a narrativa engendrada por Caldas e Ferreira, incide sobre símbolos que podem ser associados a um discurso mais tradicional sobre o sertão brasileiro; as imagens de santos e cangaceiros remontam a uma série de discursos, mas dialoga, de forma mais enfática, com o sertão cinemanovista. Entretanto, a perspectiva empreendida não é saudosista, tampouco, tenta representar um sertão fac-símile ao proposto na cena do Cinema Novo. O que propõe *Baile Perfumado* é uma revisão do mito sertanejo, que se anuncia longo de entrada na morte do Padre e na fuga do Cangaceiro.

O que aparece como fato implícito nesta fase inicial de *Baile Perfumado*, consolida-se como evidência na colagem que faz a narrativa prosseguir. O som, meio moderno, meio tradicional do Mangubeat invade a narrativa, na medida em que uma tomada aérea mostra as águas do rio São Francisco, ladeadas pela terra seca do sertão. O filme, parece, passa o recado: o sertão retomado, consolidado na tradição, na memória popular e na história, vem enviesado de características que marcam a condição pós-moderna do narrador. Os lances iniciais de *Baile Perfumado* deixa clara a pretensão: o sertão que vem agora, mimetizado pelo pós-moderno, é um sertão não mais sertão, é, em verdade sertão-sertões, sertão-mundo.

Essa reentrada no sertão que faz o filme, à guisa de um discurso dessacralizador do mito e o do espaço sertanejo, sustenta-se, parece, em dois veios observadores. Um: está atento ao espaço físico em si; incursiona sobre a geografia física; expande as fronteiras do que seria sertão; ergue pontes entre o sertão recôndito e o litoral; outro: observa o sertanejo; busca a estampa que marca o tipo sertanejo; encontra o mito; desmitifica-lhe a face sacralizada; conta o homem em outro tropo. Ou dito de outra forma: A releitura proposta em *Baile Perfumado*, para além de assumir uma abordagem meramente descritiva, incide sobre um sertão enviesado pela cultura pop, a partir da qual o quadro social e o espaço sertanejo ganham tonalidades díspares e, de alguma forma complementar, a de outras leituras sobre o sertão.

Sobre a iconografia proposta por *Baile Perfumado*, cabe dizer que no cinema, a paisagem que compõe o plano de fundo de uma narrativa fílmica é mais que um corpus geográfico ou uma informação espacial. Em boa medida, o espaço filmado entra para a narrativa como parte constitutiva da narração, a partir da qual todo o construto se lastreia. O lugar mostrado estará sempre permeado de uma

carga simbólica que remete a um sem número de fatores políticos, econômicos, culturais e sociais que chegam ao filme como esteio simbólico capaz de, mesmo implicitamente, influir na representação que a narrativa se propõe a fazer.

Neste sentido,

É possível, portanto, sublinhar o papel das simbologias paisagísticas, uma vez que estas permitiriam ao sujeito um salto abstrato e não aleatório desde os espaços imediatos da existência até o alhures. Denominaremos tal hipótese de pensamento metonímico intrínseco às representações geográficas, consistindo em que, incitados a refletir e expressar a inserção do cotidiano em extensões espaciais mais vastas ou vice-versa, os sujeitos mobilizam uma razão retórica para comunicar com facilidade aquilo que percebem como mais evidente e importante. Enquanto se referem ao lugar, partem do radicalmente subjetivo, da consciência de si e até da corporeidade da existência; quando constroem paisagens, dialogam de preferência com aspectos culturais e políticos, recuperando uma memória coletiva, um arsenal de argumentos e um imaginário social corrente nos discursos da e sobre uma região (MACIEL, 2009, p. 73 -74).

O sertão, seja como recorte espacial, seja como quadro social, seja como dilema político é um espaço privilegiado de representações e projeções da nacionalidade brasileira, conforme vem dito. A região tornou-se ao longo do tempo fronteira privilegiada da representação nacional, por redarguir entrincheirado em si, supostamente, o escopo de uma identidade nacional, indo estas representações do melodrama ao nacional popular no cinema; de cerne da nacionalidade a nicho de denúncia política e social na literatura.

Segundo Maia,

A numerosa produção fílmica nacional que usa o semiárido nordestino como um cenário ativo torna evidente a importância simbólica das paisagens-imagens que operam como marcas e matrizes do pensar a partir dessa região, território de onde se inscrevem alguns dos signos fundadores do país (2013, p. 88).

No sentido espacial, propriamente dito, a tessitura de *Baile Perfumado* propõe de entrada, um paradigma silencioso, porém de relevância salutar: O sertão aí não aparece como espaço antinômico do litoral como na proposição de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo*, e ainda em *Fuzis e Vidas Secas*, de Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos, a tríade fílmica que debuta o tema sertão no Cinema Novo brasileiro. Tem-se em *Baile Perfumado*, conforme bem disse Xavier (2006, p.18) “o jogo de contaminações” entre o interior e o litoral.

A perspectiva aérea dos cânions do Rio do São Francisco propõe, de entrada, uma imagem aglutinadora de Brasil, no que parece ser o cumprimento avesso da profecia que funciona como leitmotiv central de *Deus e o Diabo*: “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão” (ROCHA, 1964). Mais que o sertão virar mar, parece, o filme quer mostrar um mar virado sertão, na fundição proposta entre o local e o global. O São Francisco liga o sertão ao litoral como que sendo ponte.

A iconografia sertaneja, preconizada em *Baile Perfumado*, dá conta da emergência de um sertão que não se quer mais recôndito ou isolado tal como ele aparecera em *Deus e o Diabo*, que

[...] radicalizava a idéia de um isolamento do sertão como mundo autônomo, dotado de lógica própria, personagens próprias, forças próprias. Tal endogenia é condição para que tal mundo possa adquirir a qualidade do que, separado do resto e organizado como um cosmo fechado, se torna um espaço alegórico que representa a nação. Trata-se de um mundo ascético, sem nenhum resíduo de urbanidade, habitado por personagens que vivem em condições mínimas, com o fardamento típico de acampamento cangaceiro ou de vaqueiro pobre. O mundo do sertão tem uma dignidade e uma inteireza que dependem desse isolamento e dessa escassez. A falta de conforto como que sanciona tudo, até a violência. O espaço aí segrega, opõe valores. Sertão e litoral pertencem a universos distintos. Não têm nada a ver (XAVIER: 2000, p.114).

O sertão na cena do filme cinemanovista aparece como que sendo o paradoxo do litoral, figurando, um e outro, como sendo dois polos que não se tocam e o sertanejo, nesse contexto, aparece engendrado pelo projeto de nacionalidade do Cinema Novo. Segundo Albuquerque Jr. os filmes produzidos pelo movimento liderado por Glauber Rocha encontram “[...] no Nordeste, as imagens de um país de rosto roto e esmolambado. Um rosto cruel e violento em oposição ao rosto polido e civilizado da estética hollywoodiana da Vera Cruz e a mascarada carnavalesca das chanchadas cariocas” (2009, p. 277).

Caldas e Ferreira ampliam o recorte e pluralizam a geografia física sertaneja para além do espaço da seca e do chão estéril de *Deus e o Diabo* como que querendo abrir entre o interior e o litoral as pontes que os cinemanovistas não quiseram construir. Essas pontes, que no filme chegam pelo contato entre o interior e Recife, incutem no espectador a contingência do dilaceramento das peculiaridades locais.

Para uma compreensão mais completa deste aspecto de *Baile Perfumando* é preciso considerar que “um filme é um produto cultural inscrito em um



determinado contexto sócio-histórico” (VANOYE & GOLLOT LÉTÉ, 1994. p.26) e, neste particular, nunca é demais lembrar o advento da pós-modernidade que impele o narrador contextualizado à fragmentação e ao hibridismo cultural a negar o discurso de comunidades fechadas.

Por isso, o olhar pós-moderno de Caldas e Ferreira sobre o sertão brasileiro da primeira metade do século XX termina por confrontar a concepção cinemanovista de um sertão “endógeno e isolado”, conforme conceitua Ismail Xavier (2000) e aponta para uma concepção cunhada na ideia de sertões movediços que se alternam e se complementam na medida em que a narrativa de *Baile Perfumado* avança.

Segundo Xavier (2006), em *Baile Perfumado*

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

Se a Manoel somente foi permitido chegar ao Litoral ao final da narrativa de *Deus e o Diabo*, visto ainda que o vaqueiro é, no filme de Glauber Rocha, a única existência capaz de alcançar sair do sertão, uma vez que Rosa não logra êxito na fuga empreendida e que Corisco, Antônio das Mortes e Sebastião, como símbolos mais idílicos ao sertão cinemanovista nem ao menos cogitaram atravessar a linha fronteira entre interior e litoral, os personagens radicados em *Baile Perfumado*, sobretudo Lampião e o cineasta Sírio-Libanês Abrahão Boto, fluem com naturalidade entre um sertão mais seco, um sertão mais verde e Recife, emblema do espaço antinômico ao sertão, mas que no filme de Caldas e Ferreira aparece quase como que fundido ao interior.

No contexto da pós-modernidade ganha corpo a ideia que o sujeito acaba por se tornar o grande centro das mudanças operadas no campo cultural já que é nele que se projeta toda a mudança operada. Desta forma, parece que ao exercício empreendido em *Baile Perfumado* de atualizar uma geografia dos sertões termina por funcionar como introdução a dizibilidade sobre o sujeito sertanejo que também irá aparecer eivada de atualização que contraria quase por completo a dizibilidade histórica em torno da figura do sertanejo, sobretudo a partir da representação feita no filme de Lampião e do cineasta sírio-libanês Abrahão Boto.

É como se a projeção de um sertão multifacetado geograficamente, ganhasse reverberação incontestada, conforme fica claro ao longo da narrativa, na implicação de uma nova forma de narrar a figura do sertanejo, sobretudo no que tange a figura sacralizada e mitificada do cangaceiro, que ao longo do século XX entra para a história e para o imaginário popular, ora como o bandoleiro cruel e impiedoso, ora como bandido social.

No dizer de Luiz Zanin Oricchio:

Um dos aspectos notáveis de “Baile perfumado” é o retrato que faz do sertão. Esse Lampião que se sustenta da fama e do capital acumulados anteriormente vive próximo dos rios, cercado por uma vegetação luxuriante. Seu sertão parece próspero, fértil, feliz. Como se o litoral (de onde vêm os diretores do filme) abraçasse a terra seca e a fertilizasse. Realizando, assim, sem querer, e por outros meios, a profecia do beato Sebastião, de “Deus e o diabo na terra do sol”, fazendo o sertão virar mar (2003, p. 133).

O Lampião de *Baile Perfumado* aparece a partir de um paradigma realista, contrapondo-se à lenda, desmitificando-se o mito do herói. Encena-se, talvez por isso, o intrincado jogo de interesse que o rei do cangaço costura no entorno de si com as autoridades do sertão, sejam elas políticas, eclesiásticas ou econômicas. Para além do mito do bandido social, o cangaceiro aparece muito mais orientado por seus interesses pessoais do que relacionado à dialética revolucionária proposta por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo*. E o espectador é confrontado com a contingência: o bandido não é mais a alegoria do herói positivo ou melodramático, pois não há em sua ação nem ao menos a teoria de uma violência libertária, como no caso do Corisco de *Deus e o Diabo*.

Ismail Xavier propõe o contraponto:

O que havia de *sui generis* na jornada alegórica de Manuel era a procura da justiça como o bem maior. Projeto que conferia a Corisco um lugar privilegiado, pondo sua prática em perspectiva, elogiável na revolta, embora equivocada na teoria. Tal conexão entre revolta e justiça, vaidade e sacrifício, fazia a violência ultrapassar a barreira do cálculo egoísta e da particularidade dos interesses [...] já o Lampião em *Baile Perfumado* tem sua vaidade articulada a estes lances de vida burguesa, ao arremedo de consumismo em meio à rede de disputas nas quais fazendeiros e cangaceiros estão na mesma partida, num jogo entremeadado de alianças às vezes obscuras (2006, p. 59).

O filme coapita os fotogramas de Benjamin Abrahão e sobre eles estabelece sua iconografia para Lampião, meio ficção, meio real, meio estória, meio

documentário. Como no plano em que *Baile Perfumado* continua a sequência gravada por Benjamin, parece que a proposta de Caldas e Ferreira é construir um herói que desmitifica, sem negar as representações perpetradas pelo cinema nacional do cangaço brasileiro.

Neste ato,

Flagra-se a ficção, o faz de conta que é o cinema — o ato de filmar, até agora invisível torna-se presente e a trama passa a conter outra dimensão — a metalinguagem. Tem-se um filme dentro de outro filme. O limite entre a ficção e o documentário é colocado em questão, a linha que separa o real de sua representação se torna tênue (YAKHNI, 2009, p. 7).

Neste sentido, importante notar o diálogo entre Benjamin Abrahão e Lampião: o rei de cangaço pergunta ao cineasta sobre como o filme termina; Abrahão propõe, então, que o bando simulasse um combate; Lampião, a princípio nega; se encerra o diálogo e, na sequência, tem-se o ataque encenado pelo elenco do filme de Caldas e Ferreira à fazenda Zé do Zito. Neste hora, percebe-se como o filme-documentário produzido por Abrahão está intrigado a proposição discursiva de *Baile Perfumado*: a ficção contemporânea busca a realidade do fotograma construída por Benjamin, como se o filme quisesse retomar e avançar a proposição realista do documentário.

O filme coteja o “Lampião real”, mostrado por Benjamin Abrahão no exercício que faz o cangaceiro de fabular a si mesmo. A trama segue o documentário, toma-lhe de empréstimo jeito e forma, mas, mais que isso, persegue um Cangaceiro que trama com o estado, negocia com coronéis; é um Lampião homem de confiança de Padre Cícero; que chama o bando à reza.

No monólogo que interpreta Othon Bastos em *Deus e o Diabo*, quando traz à tona famosa fábula do cangaceiro de duas cabeças, Corisco diz sobre o encontro entre Lampião e Beato Sebastião. Segundo o cangaceiro forjado por Glauber Rocha, Lampião teria cuspidado e chutado a cara do Beato. Entretanto, a narrativa de *Deus e o Diabo* trabalha por creditar uma simbiose entre o movimento religioso e o cangaço, como se fossem, um e outro, dois lados de uma mesma moeda. No caso de *Baile Perfumado*, mais uma vez, o cinema perscruta esta relação, na medida em que demonstra a relação de extrema confiança que

mantinham entre si Padre Cícero, vigário de Juazeiro do Norte, e Lampião, o rei do Cangaço.

A audiência entre o padre e o cangaceiro é construída, sempre, permeada de mistério, colada à narrativa sem aviso prévio; descolada, também, subitamente; a própria presença de Benjamin Abrahão no bando, para a produção do filme-documentário que o filme retomada, é patrocinada por Padre Cícero que aparece como ele entre o cineasta-mascate e Lampião. Mais ainda: como que sendo, mais uma vez, dois lados de uma mesma moeda, o eclesiástico e o cangaceiro, reconhecem e reafirmam, um no outro, a autoridade instituída a partir da vontade popular.

Quando tangencia a descrição (pretensamente) revolucionária que fez Glauber Rocha do cangaço, *Baile Perfumado* mostra o movimento a partir de um viés realista. O bando, que dança, reza, realiza trabalho doméstico; o chefe do bando; homem burguês, apreciador de uísque escocês e perfume francês. Embora em preto e branco, os fotogramas de Benjamim Abrahão, que Caldas e Ferreira retomam e prosseguem, mostra um cangaço colorido, vivo, vaidoso. O filme, quando prossegue o documentário, segue a linha, mostra que

“Habitando um meio cinzento e pobre, o cangaceiro vestiu-se de cor e riqueza. Satisfez seu anseio de arte (...) E viveu sem lei nem rei em nossos dias, depois de varar cinco séculos de história. Foi o último a fazê-lo com tanto orgulho. Com tanta cor. Com tanta festa. E com herança visual tão expressiva”. (MELLO, 2010, p. 45)

A descrição realista do cangaço proposta por *Baile Perfumado* continua a cotejar, parece, a memória popular, embora em estrutura menos ideológica do que propôs Glauber Rocha e em nada melodramática, como na proposta de Lima Barreto em *O cangaceiro*. O retrato de Caldas e Ferreira é, em última estância, talvez, debitário da dizibibilidade humanizadora que propõe José Lins do Rego em *Pedra Bonita (s/d)* e *Cangaceiros* (2010), sequência em que o autor propõe dizer o movimento do cangaço a partir da denúncia dos seus atos (o horror da violência), mas enfatiza a estrutura social que faz o sertanejo trocar a enxada pelo fuzil.

Entretanto, não parece que o filme quer estabelecer uma iconografia “verdadeira” para Lampião, ou para o cangaço. Sua pretensão, parece, está mais para desestabilizar a ideia de que existe uma verdade narrativa capaz de contemplar, de fato, ao movimento do cangaço e Lampião. Mais que apontar

verdades, *Baile Perfumado*, à guisa do que propõe a narrativa pós-moderna, aponta para bifurcações e veredas que mais dissuade o espectador para a dúvida que para a certeza. O filme nesse ponto, coteja o pensamento:

Que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (...). Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Quando o filme parte para narrar a violência também sobressai o veio realista que vem sendo aludido acima. Não há, pelo menos em princípio, a ideia de justificar a violência do cangaço a partir de um pressuposto ideológico, ou até mesmo social. A violência perpetrada por Lampião é veiculada muito mais como um dado social do que como consequência de uma causa direta. Claro que o cenário aponta direções: o sertão, perpassado em *Baile Perfumado* é um espaço social entrecortado pela fome e miséria; governado por interesses espúrios de um Coronel Libório; a mão do estado pesa no comportamento questionável de um Lindalvo Rosa, mas a narrativa não apresenta interesse aparente em associar a violência do bando a este contexto.

Do início ao fim, o que parece explícito é que a ação do bando e do próprio Lampião caminha no sentido de solidificar o poder que tinha o bandoleiro no sertão. A equação parece irrefutável: matam-se os inimigos, ainda os inimigos dos amigos; vingam-se os amigos; mais violência por mais poder.

No intrincado jogo de poder que parece desenhado em *Baile Perfumado*, Lampião é importante peça de equilíbrio. Seu aliado, o Coronel Libório, garante a negligência do estado com os atos de Virgulino, este por sua vez, mantém o coronel protegido dos seus inimigos locais. A violência do cangaceiro serve, então, aos seus interesses pessoais e ao seu projeto político de poder, afinal, em *Baile Perfumado* vê-se um Lampião que se auto-promulga o governador do sertão. O cangaço nada tem a ver, na narrativa de Ferreira e Caldas, com vingança ou revolução; o movimento é, na verdade, um bom negócio.

O filme se aproxima aí, mais uma vez, do estudo de Pernambucano de Mello, que afirma:

Ao invocar tais razões de vingança, o bandido, numa interpretação absurdamente extensiva e nem por isso pouco eficaz, punha toda a sua vida de crimes a coberto de interpretações que lhe negassem um sentido ético essencial. A necessidade de justificar-se aos próprios olhos e aos de terceiros levava o cangaceiro a assoalhar o seu desejo de vingança, a sua missão pretensamente ética, a verdadeira obrigação de fazer correr o sangue de seus ofensores. (...) Concretizada a vingança, por um imperativo de coerência estaria aberta para o cangaceiro a obrigatoriedade de abandonar as armas, deixar o cangaço. Já não teria mais a socorrer-lhe a imagem o escudo ético por esta representado. Como então realizar tal vingança, se o cangaço era um bom meio de vida? (2007, p. 72)

O que há por trás da abordagem sobre o sertão que faz *Baile Perfumado* é a dilatação do projeto político cinemanovista e a busca por uma tradição; exercício que resgata o mito sertanejo do Lampião (polivalente: humano e sanguinário / real e ficcional) a partir de uma leitura pós-moderna desta tradição.

O narrador pós-moderno carece desta referência histórica do passado para lastrear sua interpretação sobre a identidade cultural contemporânea. No caso de *Baile Perfumado* vê-se que o filme aparece relacionado à busca do cineasta por uma referência - discurso ou um lócus cultural a partir do qual atuar. Se, por um lado, o diretor não carrega mais o peso da utopia em torno da formação de uma identidade nacional libertária, ou da afirmação de uma cultura de resistência e revolução, resta-lhe agora a pesquisa em torno dos fragmentos narrativos que forneça pistas de como dizer a nação, mesmo esta fragmentada.

Neste sentido, Philippe Raynaud é quem propõe a fórmula:

[...] a ideia básica é que as sociedades contemporâneas, preocupadas com a perda do sentido do passado e com o aprofundamento da capacidade de esquecer, tem se preocupado em retornar esse passado e, nesse retorno, procuram estabelecer caminhos para uma redefinição de identidade (1994, p. 105)

As identidades nacionais são construções modernas que surgiram como demanda política/discursiva a partir do século XVII, quando o iluminismo invade o mundo ocidental, trazendo consigo a era da racionalidade e o declínio das monarquias como forma de governo. Um conceito: as nações são um grande sistema formado a partir de “um postulado e de uma invenção” (THIESSE, 1999, p. 14), que busca assimetricamente, estabelecer um discurso de unidade na perspectiva de tornar factível “um vivo testemunho de um passado prestigioso e a representação eminente da coesão nacional”(THIESSE, 1999, p. 13).

Desta forma, pode-se imaginar as nações como organismos complexos, cuja cadeia de formação envolve não só a vontade política de seus atores sociais, mas fundamentalmente, a confluência de uma série de fatores históricos e culturais que permita a constituição de “uma comunidade política imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana (ANDERSON, 2008, p. 33). O conceito de nação é, portanto, fruto do advento da modernidade que trouxe consigo a primazia do pensamento antropocêntrico em detrimento da filosofia teocêntrica que dominou o mundo no período da Idade Média.

Seguindo esta linha de pensamento, Hall vem afirmar que:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (veja *Penguin Dictionary of Sociology*: verbete "*discourse*"). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (2004, p. 13 – 14)

O conceito de nação, para Stuart Hall, poderia ser melhor definido como a aglutinação de diversos nichos de cultura que em alguns casos, a partir da imposição de interesses políticos e econômicos, concorrem para a formação de uma pretensa coesão social, política e cultural; a coesão, entretanto, fica no campo da imaginação, dado que, o que marca a construção das nações é, na verdade, um consórcio de diversas culturas e povos, formando-se assim, uma unidade fragmentada, isto é, ao invés de representar unicidade, as nações juntam diferentes culturas que, díspares, representam uma unidade construída artificialmente.

Para Hall, haveria três fatores corroborando para o esfacelamento do conceito iluminista de nação, a saber:

(1) As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do "pós-moderno global". (2) As identidades nacionais e outras identidades "locais" ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização. (3) As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades — híbridas — estão tomando seu lugar. (2004, p. 32)

Nessa tônica, se não há mais no filme contemporâneo a perspectiva de forjar uma unidade cultural para a nação, nem mesmo, uma consciência nacional libertária, parece que o cineasta, talvez ainda comprometido com o sentido político do filme, empreende o retorno à história que julga ser a matriz destas identidades culturais estilhaçadas (mesmo no interior de si mesmas) como que buscando um veio narrativo para a nação (assim mesmo, estilhaçada culturalmente), que o diretor cinematográfico quer compreender e mimetizar.

Desta forma, se não se pode dizer que *Baile perfumado* carrega consigo o projeto político do Cinema Novo (e como poderia?), por outro é verossímil atestar que o filme resgata, até do próprio Cinema Novo, a relação com uma “verdade” narrativa cujo esteio básico parece surgir deste deslocamento que se abate sobre o cineasta contemporâneo a que se refere Ismail Xavier.

A visão reveladora de um sertão–sertões em sua geografia, em seu aspecto social e em seus mitos, de um sertão movediço, conforme vem dito acima, deixa antever um aparente não lugar do cineasta contemporâneo, pois

Nessa tônica da formação nacional abortada, o cineasta adquiriu, entre 1970 e 1990, o senso de que perdeu o suposto mandato da comunidade imaginada de que se julgava porta-voz, quando havia fé numa vocação emancipadora do cinema e se supunha um tecido nacional muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar. (XAVIER, 2006, p. 65)

Neste sentido, conforme sentencia Beatriz Jaguaribe, “a procura pelo passado, a memória e o real não seria mero exercício de nostalgia, mas uma busca por significação fora do niilismo apocalíptico, do conformismo consumista ou da desilusão política” (2007, p.40). Assim, o sertão de *Baile Perfumado*, aparece eivado de uma dizibilidade que olha para o passado, querendo encontrar uma iconografia cinematográfica capaz de contar a história antiga como forma de compreender, talvez, o presente.

O filme, neste sentido, apresenta a reflexão sobre o que e como contar em que o realismo aparece ressignificado, haja vista, conforme diz Beatriz Jaguaribe (2007), a crise das utopias socialistas ou ideologias libertárias, como as vistas em Glauber Rocha, acabam por ocasionar narrativas, agora, preocupadas em



problematizar um conceito de futuro a partir do imaginário capitalista contemporâneo.

Segundo Jaguaribe,

Se não há crenças nem tomadas de decisão de posição revolucionárias e se endossar a aceitação do mundo-simulacro não conduz a nenhuma saída porque essa afirmação em si mesma contém premissas totalizadoras que renegam a diversidade de modernidades e experiências de mundo, resta apostar num sentido crítico do presente que passa por uma avaliação da história, da memória e do desejo pelo real. (2007, p. 39)

Neste sentido, cabe a reflexão sobre como as narrativas pós-modernas estão envolvidas no que Andreas Huyssen (2000) denominou “cultura de memória” em que se percebe uma valorização do passado; passado este que parece oferecer coerência à existência presente, marcada pelo dilaceramento e fraturas, a partir de que “o retorno da história e da memória também pode ser entendido como uma tentativa de encontrar um novo chão” (JAGUARIBE, 2007, p. 40).

Talvez essa seja a razão pela qual o construto da narrativa de *Baile Perfumado* dê muito mais ênfase à história do cineasta que persegue a lenda do rei do cangaço do que a história de Lampião em si. O filme, de certa forma, torna herói o cineasta Abrahão Boto (por sua obstinação em fazer um filme sobre Lampião) na medida exata em que desencanta o cangaceiro da sua condição de mito. Em boa medida, o encontro entre Abrahão Boto e Lampião funciona como metáfora da reentrada do olhar do cineasta contemporâneo sobre o cangaço brasileiro. Mais ainda: a condição pós-moderna do cineasta contemporâneo lhe impõe um estrangeirismo quase compatível à condição de forasteiro do cineasta sírio-libanês.

O cineasta-masquete é o ponto que emenda toda a narrativa. O espectador irá encontrá-lo já na entrada, quando o filme exhibe o momento derradeiro de Padre Cícero. O estrangeiro lograra conhecer o famoso vigário; tornara-se secretário e homem de confiança do sacerdote; mais adiante, morto o padre, lançara-se na caatinga; vem por isso, o grande projeto: gravar Lampião e o seu bando. O cineasta tinha a ambição, mas faltavam-lhe os meios; com Ademar Gonzaga consegue a Câmera e demais equipamentos; o contato e autorização para embrenhar-se no encaço de Lampião vem do Coronel Libório; é um entremeado jogo político que leva o sírio-libanês ao sucesso na empreitada que se propôs fazer.

O cineasta termina por tornar-se emblema da testemunha. Sua função de retratista eleva-o a figura importante no sertão; era o homem capaz de eternizar uma imagem; fazer um instante parar para sempre e figurar, eterno, na parede do casebre pobre ou na casa grande de um coronel abastado. O êxito de Abrahão em registra o bando de Lampião pereniza o olhar do cineasta sobre aquele momento histórico do país. Mas este olhar, curiosamente, não parece interessado no ato da selvageria do cangaceiro que tanto fascínio exercia sobre a opinião pública; muito ao contrário; a câmera do libanês buscava, parece, o fortuito no cotidiano do cangaceiro e seu bando: prendia-se na sanha vaidosa de Lampião obcecado frente ao espelho; o trabalho doméstico de homens e mulheres; o ato da reza; a violência, quando retratada por Abrahão, vinha como que encenada; mimética do que vivia os bandoleiros quando eram outros e não aqueles que estavam ali; parece mesmo que era essa a equação: o que Benjamin Abrahão quis eternizar era outro Lampião que não a fera sanguinária dita nos jornais e na sanha do trovador popular.

De certa forma, também, o filme engendrado por Benjamim Abrahão (que teria sua exibição proibida pelo Governo de Getúlio Vargas) acaba por caminhar na mesma direção proposta em *Baile Perfumado*: a superação do mito pela força da imagem. Como se o filme pudesse elucidar o olhar enviesado que surge do complexo jogo de construção imagética em torno dos mitos nacionais.

O cotejamento do filme de Abrahão ao longo *Baile Perfumado* expõe o espectador com o Lampião “real”, envolvido na dramatização de si mesmo. O espectador é obrigado a chegar à conclusão absurda: o monstro e impiedoso rei do cangaço é capaz, também de ser, eventualmente, homem comum, capaz do fortuito.

Quer parecer que o olhar para trás que propõe *Baile Perfumado* constitui engrenagem que faça perceber a contingência de um andar para frente, como se o filme mostrasse pela diferença um sertão eivado de uma tradição a ser confrontada pela realidade que o espectador vê e vive, como se o passado oferecesse uma referência necessária diante de um presente/futuro marcados pela incerteza e nebulosidade.

Neste sentido, Segundo Huysssem,

[...] a questão, no entanto, não é a perda de alguma idade de ouro de estabilidade e permanência. Trata-se mais de uma tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compressão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma

extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover (2000, p. 30).

Em boa medida pode-se afirmar que *Baile Perfumado* trabalha no plano da ruptura, sobretudo no que diz respeito ao discurso, quando propõe um sertão que flerta com o urbano e com o moderno, ponto em que o filme institucionaliza no cinema contemporâneo brasileiro outros tropos sertanejos em que o cangaceiro é dito a partir de um traço burguês, estrategista e correlacionado ao poder instituído, distante, como vem dito, do ideal proposto por Glauber de bandido social, portador de uma ira revolucionária; o sertão que se anuncia no filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas é um espaço entrecortado por tecnologia cinematográfica manipulada por um mascate sírio-libanês, por isso, também, pode-se dizer que o sertão vem aí como um espaço multicultural; é ainda um espaço em que cangaceiros apreciam, música e cinema; espaço em que, por fim, se nega pela diferença, a ideia de um sertão apenas de fome e miséria para se instituir a concepção de sertões múltiplos e diversos. Aí o sertão tanto pode ser o interior, como pode ser Recife, tanto é seco como é verde, tanto é atrasado como é moderno, tanto é bárbaro como é poético.

Neste sentido, conforme afirma Nagib,

Baile Perfumado rompe o isolamento insular, indispensável à utopia glauberiana, para criar um clima que sugere uma confraternização globalizada, na qual um libanês é atraído por um cangaceiro e vice-versa (...) trata-se da abordagem do Brasil por meio de um instrumental internacionalizado, alheio ao purismo do projeto nacional que alimentou o início do cinema novo. (2006, p.53)

Na esteira do que afirma Nagib, já na abertura, o filme aponta para a morte de um sertão mais tradicional, ainda que haja na narrativa a afirmação de uma memória oral de cunho popular: Padre Cícero, enfermo na cama, clama ao céu por sua alma; ao seu lado um médico, algumas devotas e Benjamim Abrahão; a câmera que estava focada no moribundo começa a vaguear pelo interior do recinto; no caminho, sem que haja nenhum corte, a narrativa vai mostrar “retratos” do padre de Juazeiro do Norte e mulheres prostradas frente a oratórios; os presentes vestem preto em sinal de luto; adiante imagens de padre Cícero; há uma passagem de tempo e a câmera agora encontra Benjamim Abrahão escrevendo algo em uma caderneta; o sírio-libanês então levanta-se; ao fundo sobem os benditos.

A câmera segue o mascate; é solene o momento, por isso, todos movem-se o mais lento que podem; na sala, mais adiante, um e outro irão encontrar o padre Cícero já no caixão com milhares de devotos ao seu redor, cantando e chorando; mas, parece, não é o padre que está ali morto, e sim todo um discurso passadista e tradicional sobre o sertão do qual, por certo, o vigário de Juazeiro do Norte fora um dos emblemas mais significativos.

Olhando para o passado, *Baile Perfumado* atualiza o discurso histórico sobre a religiosidade e sobre o cangaço no sertão brasileiro, mas ao fundo anuncia a revisão do discurso cinemanovista sobre a região e seus mitos, trazendo ainda uma reflexão sobre o papel político do cinema e do cinema de diretor no Brasil. O filme de Caldas e Ferreira mostra um *lócus* que se institui da fusão do passado ao presente. Esta perspectiva do contemporâneo já se anunciava, de certa forma, em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, no qual Glauber Rocha já mostra um sertão em que as figuras históricas do cangaceiro e do coronel aparecem destituídas da mitificação com que apareceram em *Deus e o Diabo*; o sertão aí aparece entrecortado pelo asfalto, transitado por automóveis que funcionam como índices de um discurso que antecipa as imagens de *Baile Perfumado*.

Lírio Ferreira e Paulo Caldas praticam, em *Baile Perfumado*, este exercício de anunciar sertões em lugar de sertão. Trata-se de uma perspectiva que suplanta não apenas a ideia cinemanovista do sertão enclausurado em torno dos seus próprios mitos, mas o próprio equívoco que criou a unicidade que preconizava a região apenas a partir de um tropo, a saber: o da fome e da miséria.

A narrativa anuncia, na dessacralização dos mitos e na pluralização do espaço sertanejo, este sertão histórico de violência e fome, mas trabalha a concepção da multiplicidade em que a região aparece cortada por indícios de uma modernização, por um lado, e por dados demográficos, sociais, culturais, econômicos e políticos, por outro, que passam a conferir à região uma dizibilidade calcada na multiplicidade: o sertão tanto pode ser seco, como pode ser verde, é interior e capital; o homem do sertão tanto pode ser aquele mais humilde, ligado a atividade agrária de subsistência, ou ao cangaço, ou a volante, como pode ser um indivíduo mais politizado, ligado ao mundo por meio do *Repórter Esso* ou a partir dos jornais a que faz questão de ter acesso.

No dizer de Otávio Paz: “A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (1984, p. 2). O autor mexicano propõe um paradoxo: cada começo no contexto pós-vanguardas incidirá em um pretense (re)começo em que tudo parece apontar para uma direção em que a tradição é negada; contudo, essa negação, que busca desalojar uma tradição, termina por colocar em seu lugar outra tradição, em movimento que o autor mexicano descreverá como cíclico, já que

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém deseja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. (PAZ, 1984, p. 18)

O pós-moderno opera sua própria tradição, ainda que haja uma aparente contradição nisso. A contingência do caráter cíclico da pós-modernidade traz a tona um novo que por certo tornar-se-á tradição e cederá o lugar a um novo-novo. Por outro lado, este cenário implica o apogeu da pluralidade, frente ao quadro sempre uno que postergava a tradição. Faz-se aí a apologia à ruptura, como mais uma vez advoga Otávio Paz quando afirma que,

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a modernidade é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar a diferença entre ambos afirma que esse passado não é único, mas plural. Tradição do moderno, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece funda sua própria tradição. (1984, p. 18)

Quando anuncia um sertão–sertões, *Baile Perfumado* coloca em cena o jogo que envolve o exercício de trincar a unicidade postulada pela tradição sobre a história do sertão brasileiro e traz para o campo mitos/espacos e quadros sociais desvestidos de seu lugar discursivo tradicional. O filme de Caldas e Ferreira opera, conforme vem dito, um processo de dessacralização de um sertão, ora mítico, ora onírico, ora utópico. Mas se o filme opera esta dessacralização, ele não o faz abdicando da memória popular, antes, ao contrário, o filme aposta em uma

iconografia que mistura o sertão da Literatura de Cordel, o sertão da Literatura regionalista de 1930, o sertão cinemanovista e, indo mais longe, o sertão retratado na perspectiva pré-moderna de Euclides da Cunha.

Tomado em seu conjunto, pode-se afirmar que *Baile Perfumado* experimenta, a partir de um viés, ora desconfiado, ora propositivo, um olhar que propicia um (re)reconhecimento do sertão brasileiro que, de certa forma, aparece (re)configurado em uma dizibilidade que (talvez prenhe da inquietação do narrador e da narrativa pós-moderna) oferece não mais a ideia de um sertão uno (unicidade que tanto remete ao projeto político do Cinema Novo, como ao olhar estereotipado que o centro cultural do país <o sudeste> estabelece sobre a região), mas, sertões múltiplos seja no aspecto geográfico/material (o sertão não isolado) seja no aspecto social.

## 2.2 SERTÃO–SERTÕES: ASFALTANDO ESTRADAS DE DEUS E O DIABO A ÁRIDO MOVIE

“do inevitável ninguém foge, não há futuro pro moço”  
(FERREIRA, 2006)

O paradigma forjado por Paulo Caldas e Lírio Ferreira em *Baile Perfumado*, quando o cinema nacional tateia ainda, uma estética capaz de fazer o filme nacional dialogar com o espectador contemporâneo, mais, talvez, a inquietação do cineasta/autor sobre sua condição de artista e ator político no cinema contemporâneo nacional, termina por ganhar envergadura, na medida em que, verificado o cômputo geral da filmografia nacional a partir de 1995, até este meio de segunda década do século XXI, a simbiose entre o cinema de autor, mais uma estética que alinha a perspectiva *pop* a um debate geral sobre questões políticas e sociais do país, fez surgir no período um número bastante robusto de películas nacionais, cujo plano de fundo é ainda, ou a velha questão sobre a identidade nacional, e/ou a questão política e social, com relativo sucesso de público e crítica, aí inclusos filmes de caráter mais alternativo.

Os filmes de agora, mesmo os mais alinhavados com uma linguagem comercial e mercadológica, retroagem à perspectiva cinemanovista e, pelo menos por enquanto, enveredam pelas periferias do país e, a partir de imagens de sertões e favelas, protagonizam uma busca, ao que parece tardia, por enxertos de uma

identidade nacional. Ou, como afirma Marcos Botelho, “[...] As periferias da nação, assim como o sertão, permanecem ainda hoje um nervo central no conjunto das questões sociais representadas pelo cinema brasileiro, sendo retomadas em várias produções do chamado Novo Cinema” (2010, p. 25).

Diz-se enxertos porque, como já vem dito, a pós modernidade malogra o conceito romântico de nação e faz os atores sociais assumirem a fragmentação cultural sobre a qual se constrói o conceito de nacionalidade; ademais, há o declarado e assumido fim da busca e promoção da utopia política (à guisa do que postulou o Cinema Novo) no contexto da produção cinematográfica brasileira, talvez já no período em que o Cinema Novo auto promulga-se extinto no intermeio das décadas de 1960 e 1970 do século passado.

Em *Árido Movie*, filme de 2006, Lírio Ferreira pavimenta o caminho aberto (a machado) em 1996, com *Baile Perfumado*. A narrativa é de novo sobre sertões modernos, mas agora sertões que se apresentam, além de modernos, contemporâneos. A proposta agora é ainda mais ousada que a aquela apresentada na película anterior, na medida em que o filme, além de aprofundar o processo de dessacralização do espaço e do mito sertanejo iniciado anteriormente (talvez afirmado em um autorreconhecimento pleno que assume o narrador de sua condição pós-moderna), aponta para a emergência de modernizar o conceito de sertão que abranja e contemple as transformações por que passaram a região (as transformações econômicas, culturais e sociais).

O filme, assim, fala do advento da pós-modernidade que se abate sobre a região e termina por veicular uma dizibilidade que malogra a ideia do sertão como o espaço do chão rachado, de fome intermitente, de estrada de chão, de gente sem dente e analfabeta, pois

[...] desde meados dos anos 1990, o «cinema da retomada» tem focalizado a questão da violência social, da corrupção e da crise institucional no Brasil. Os cineastas têm lidado com os temas mais espinhosos da agenda política – a desigualdade social, a exclusão da maioria da população dos benefícios trazidos pela modernização, a expansão do crime organizado e seus feudos, onde os marcos institucionais do Estado nacional não têm vigência. No cinema de ficção, essas questões chegam às telas num formato que adapta a experiência social a códigos de gêneros industriais consagrados [...] são muito poucos os filmes que se afastam desta postura de transparência na comunicação e de ajuste aos códigos dominantes no mercado, trabalhando dentro de um estilo mais afinado ao cinema moderno de autor e que propõe jogos mais enigmáticos e uma outra relação entre arte e entretenimento (XAVIER, 2009, p. 16).

Vale, talvez por isso, esta primeira chave de Leitura para *Árido Movie*: o filme de Lírio Ferreira desenterra sertões contemporâneos e pós-modernos para problematizar uma dizibilidade entranhada historicamente, que concebia a região a partir exclusivamente do viés da fome e da miséria. No filme, insurgem existências construídas e enclausuradas em arquétipos consolidados historicamente. A narrativa bebe neste veio realista a partir de que a região aparece cindida, de cima a baixo, por imagens de um sertão não mais arcaico, não mais histórico, não mais nacional popular e, ao mesmo tempo, arcaico, histórico e tradicional, a partir ainda de uma estética nacional popular, que busca, parece, escutar o que é dito nas vielas dos pequenos vilarejos do sertão.

São, portanto, mais uma vez, sertões (não necessariamente harmônicos entre si) que o espectador vislumbra pela câmera de Lírio Ferreira: Sertões modernos em que litoral e interior se cruzam e se tocam sistematicamente por meio de estradas e tipos sociais que pertencem aos dois mundos sem que pertença totalmente a nenhum. Sertões mitigados pela falta d'água, ainda que haja a água. Sertões tradicionais e sertões modernos. Sertões de homens e mulheres tradicionais e modernos. Sertões-mundo, como na projeção quase poética de Guimarães Rosa.

Neste sentido, segundo vem dizer Orichio, o filme aí tateia uma

[...] identidade, mas já buscando o país por dentro, pelo que ele tem de mais interior. Vai atrás de um suposto centro duro, do sertão, do Brasil profundo, do Brasil central.[...] Lá onde o Cinema Novo buscava a expressão máxima da divisão do conflito, da dissonância, o novo cinema do Brasil busca a confraternização, o apaziguamento dos contrários, a anulação das diferenças (2003, p. 137 -138).

De entrada, *Árido Movie* veicula imagens que fundem o alto sertão de Pernambuco à São Paulo, onde Jonas, o protagonista do filme, atua como repórter do tempo. Em São Paulo o telejornal veicula notícias sobre o país, no qual se insere o sertão. Sobre a região, como sempre, as notícias são de seca e falta de água. Mas a montagem eclipsa o enunciado jornalístico: ao invés de veicular o que é anunciado pelo jornalista, a narrativa faz aparecer um sertão em festa. Luzes, guitarras, cerveja e cigarros em um primeiro indício de que o sertão que se anuncia em *Árido Movie* é, em verdade, sertões que atentam, parece, para as



[...] mutações históricas, econômicas, tecnológicas, sociais, políticas e culturais pelas quais vem passando, [a região] ao longo de um dado tempo, que também é preciso precisar, o espaço que anteriormente foi recortado, designado e significado a partir deste conceito (ALBUQUERQUE JR., 2014, p. 42).

Já foi dito que o diretor cinematográfico, aquele mais alinhavado com um cinema autoral, agora não mais comprometido com um projeto político e revolucionário, a guisa daquele que fora proposto pelo Cinema Novo, procura uma estética recrudescida por esta busca do real (no limite entre realismo e naturalismo) que possa contar o país em sua diversidade e calamidades. O sertão, como parte desta diversidade e calamidade, aparece aí representado em narrativas que buscam reestabelecer nichos de uma cultura, resquícios de uma identidade, fragmentos que possam compor elos de certa unidade histórica e cultural, ainda que esta inserção busque o grotesco, o feio ou partes da história nacional que se quer esquecida ou enviesada.

Neste sentido, vale ressaltar o que afirma Octávio Paz:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade (1984, p. 20).

Segundo Albuquerque Jr., as imagens destes sertões contemporâneos, como veiculados no filme de Lírio Ferreira, trazem consigo a emergência de um projeto político, de um discurso afirmativo que se estabelece de forma antinômica aos enunciados tradicionais e consolidados sobre o sertão. Estes enunciados, ditos nas letras nacionais, quase sempre associados à produção acadêmica e histórica, estabelecem o sertão brasileiro como sendo o espaço alocado anacronicamente no tempo e descerrado, de cima abaixo, por uma dissonância econômica, social e tecnológica em relação aos grandes centros urbanos do país; os sertões, neste discurso, “seria o espaço marcado por nele sobreviver restos de tempos outros, espaço definido por conceitos como os de arcaico, tradicional, costumeiro, rotineiro, intemporal” (ALBUQUERQUE JR., 2014, p. 43).

Haveria, por isso, o movimento sincrônico de retroalimentar as imagens do anacronismo sertanejo que perscruta e atende um projeto cujo paradigma seria a manutenção de uma ordem vigente, de uma estrutura social ainda arcaica, lastreada, no analfabetismo, na desinformação, na imposição ao sertanejo do não

conhecer-se a si mesmo, de não se sentir partícipe de um novo tempo; este sertão plasmado, projetado politicamente, atenderia a manutenção de um projeto de poder cujo principal objetivo seria negar ao homem do sertão e ao sertão enquanto espaço, a capacidade de tornar-se moderno, refutar a este homem sertanejo e a este sertão enquanto espaço, o direito de fazer-se contemporâneo inclusive em suas misérias e tragédias.

Logo de entrada, fica perceptível nos enunciados destes sertões contemporâneos a iminência de um processo que busca desmascarar e desconstruir os clichês que permeiam a forma de ver e dizer o sertão; há, então, no exercício de tornar contemporâneo e plural a visibilidade e a dizibilidade sobre o sertão brasileiro o ato político e ideológico, segundo enfatiza Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2014), de desautorizar o discurso monocromático sobre o sertão, aquele que torna a região um só corpo espacial e geográfico, tomado pelo atraso, plasmado no tempo, ainda cortado por coronéis, jagunços e beatos.

Albuquerque Jr. justifica:

Este sertão estagnado no tempo, este sertão incapaz de contemporaneidade não é somente um erro, um mito ou um desconhecimento, é uma arma, é um argumento, é um instrumento usado nas lutas sociais e políticas travadas no país, que visam preservar um dado arranjo de forças, reproduzir dados privilégios econômicos, políticos e sociais e repor dadas relações hierárquicas e sociais dentro e fora do espaço nomeado de sertão (2014, p. 43).

A guisa deste paradigma, tem-se em *Árido Movie* estes sertões contemporâneos, cuja geografia espacial e social postam-se bifurcada entre o sertão pós-moderno e outro, mais tradicional, de um lado inspirado no retrato do sertão que pinta *Deus e o Diabo*, onde aparece um espaço entrincheirado em torno de uma série de mitos e tradições, mais o sertão clichê, veiculado nas telenovelas, nos programas de auditório apresentados a partir do sudeste em que “um sertão manco” aparece habitado por figuras satirizadas em sua falta de dente, na ausência de escolaridade e de cultura, na sua condição de Hércules Quasimodo, como na proposição feita no início do século passado por Euclides da Cunha n’*Os Sertões* (2007) e a modernidade. O sertão de *Árido Movie* arrisca, por isso, estabelecer pontes com “o mundo de lá”, a partir de que estabelece outros retratos de onde se possa ver a região.

O filme recobra o sertão cristalizado, traz para a cena coronéis, agora travestidos de políticos inescrupulosos, aparece o uso político e religioso da água, vem o sertão em que a vida se paga com a vida, mas contraposto a outros sertões, de asfalto, de energia elétrica, de televisores, de telefones celulares, do cultivo e consumo da maconha; sertão de grandes aguadas, cortadas por grandes pontes; sertão onde consome-se cerveja e comentam-se jogos da seleção nacional; neste sertão, o cangaceiro transveste-se de figura moderna, usa óculos ray-ban e corta estrada motorizado.

Na sequência que segue após a abertura de *Árido Movie*, tem-se de forma bastante sintomática o arcabouço desta pretensão de contar a tradição e a pós-modernidade: uma tomada aérea segue sem cortes do centro velho do Recife até chegar ao Atlântico, indo depois até o encontro entre o oceano e o Rio Capibaribe.

Parece, em um primeiro momento, que Lírio Ferreira quer reproduzir aí a famosa sequência de *Deus e o Diabo* em que o oceano aparece suntuoso ao final da corrida de Manoel, mas um olhar mais aguçado fará perceber que a câmera de Glauber Rocha caminha no sentido continente-litoral, indo de dentro para fora, ao passo que Lírio Ferreira faz sua câmera avançar no sentido contrário, indo do Recife ao Atlântico e, depois, entrando Capibaribe adentro, como se estivesse anunciando um caminho inverso àquele pelo qual incursionou o diretor de *Deus e o Diabo* e, na contramão do que dizia a música interpretada por Sergio Ricardo, vem *Amaré*, música cantada por Otto que anuncia: “Quando passaram as chuvas e o mar se formou; há muito tempo que as águas baixaram. Há muito tempo que o mar secou; há muito tempo que eu estou de cara. Há muito tempo que eu vou. Há muito tempo (...) e o mar virou sertão” (FERREIRA, 2006).

O filme pernambucano entra no sertão. Mas agora o narrador enviesa a proposição engendrada por Glauber Rocha ao inverter a ordem de entrada na região, alijando a abertura de *Deus e o Diabo* quando a tomada aérea, em luz estourada e câmera aberta mostra um sertão de terra seca e estéril sem nenhuma relação com outro espaço, como se a terra de Antônio Conselheiro e Padre Cícero principiasse e encerrasse em si mesmo, conforme já foi dito. O mar, o grande outro do sertão cinemanovista, como aparece na canção que abre o filme de Lírio Ferreira, *secou*, suas águas, anunciam o romance cantado da película, *baixaram*.

Nessa perspectiva, já de Recife, a narrativa anuncia a arrefecimento entre capital e interior com se quisesse dizer-lhes iguais: ao taxista Jonas reportará João Cabral de Melo Neto sobre o “sol de dois canos” em referência ao calor que faz na capital de Pernambuco (alusão feita ao estado sempre quente do sertão), adiante, mais alguns aspectos: a torneira sem água do bar localizado no meio do Rio Capibaribe; tudo sintetizado na fala do taxista: “eu não entendo uma coisa. Recife é no meio da água e não tem água” (FERREIRA, 2006).

A tomada aérea que abre o filme pernambucano causa estranhamento quase automático quando o mar termina e, ao invés de aparecer o sertão árido que havia sido deixado para trás ao final de *Deus e o Diabo*, enche a tela o centro velho de Recife, como se o filme quisesse anunciar que o sertão do filme de Glauber não existe mais.

Assim dito, pode-se afirmar: o olhar pós-moderno de *Árido Movies* sobre os sertões contemporâneos dá-se a partir de uma perspectiva contemporânea que insere a região dentro de um circuito global de transformações que atualizam, como já ocorrera em *Baile Perfumado*, a imagem do sertão, imputando-lhe os tropos inevitáveis da modernidade.

A narrativa entra no sertão na medida em que Jonas e seus amigos vão de Recife para Rocha. Sertão adentro, vão aparecendo pequenas cidades, com energia elétrica, linha de trem, motocicletas e automóveis, bares vendem cerveja a clientes que acompanham atentos notícias da Seleção Brasileira de Futebol em televisores que transmitem “em cores”. Planos abertos mostram rodovias asfaltadas, com pontes construídas sobre açudes de grande porte. Caminhões pipas levam a água de um canto a outro, conforme a conveniência política. São enunciados que juntos integram uma dizibilidade prenhe de tropos que modernizam o sertão, que o pluralizam e o tornam contemporâneo.

O sertão de Lírio Ferreira é, ainda, polígono da maconha. Estranho trocadilho que remete à condição sempre seca do sertão tradicional: a terra outrora polígono da seca, produz em larga escala o veio de escape tão necessário ao homem pós-moderno. Mas, o mais estranho vem a seguir: após busca incansável, as personagens de Selton Melo, Mariana Lima e Gustavo Falcão encontram, entranhado em meio à vegetação rala e terra seca, extenso cultivo de maconha.

Adiante a narrativa assume o tom *pop* irônico. Em alto sertão, o trio recifense comemora o achado dançado “Mymistake”.

Neste sentido chama a atenção a sequência que mostra o ferro velho de Zé Elétrico. A narrativa aí retoma a mesma técnica utilizada para gravar a cena de abertura de *Baile Perfumado* que mostra a morte e velório de Padre Cícero: uma tomada sem cortes que se inicia no interior do bar de Zé Elétrico, cuja parede aparece ilustrada por uma série de símbolos que remontam a inúmeras matrizes religiosas; na sequência, a tomada segue para a área externa. Ao fundo, a caatinga rala e árida, no primeiro plano aparece um mandacaru, árvore tipicamente sertaneja, que por sua condição espinhenta, segundo o ditado popular “não dá nem sombra, nem encosto”, depois, um amontoado de ferro retorcido, resto de automóveis e motocicletas. A sequência alude a estes sertões modernos e contemporâneos aqui referido: se em Glauber Rocha o ferro somente aparecia fundido em punhais e fuzis, no sertão de Lírio Ferreira o ferro está na maquinaria. São os sinais dos tempos. Indícios de modernização.

Contudo, não é apenas o espaço sertanejo que vem ressignificado, pois, se, por um lado, o filme pernambucano narra este espaço transmutado e entrecortado pela emergência da pós-modernidade, por outro, o filme faz aparecer, um quadro social, em muito bastante diversificado, a partir do qual a sociedade sertaneja figura composta para uma diversidade étnica e cultural que mistura o tipo social sertanejo a resquícios da cultura indígena e cigana. Parece pouco, mas não é: o filme, a partir da mescla de culturas que aparecem subjacentes, anuncia um hibridismo cultural no sertão brasileiro, do qual a tradição literária e mesmo a cinematográfica, pouco falou.

O misticismo religioso de um Santo Sebastião, que conforme vem dito funciona na narrativa de *Deus e o Diabo* como emblema dos muitos movimentos e líderes religiosos que apareceram no sertão ao longo do século XIX e começo do século XX, é substituído em *Árido Movie* pela figura, meio misteriosa, meio *pop*, meio macabra, meio cômica da cigana que do meio da praça pública, adivinha o passado e o futuro de Jonas.

A figura mítica/mística de Meu Velho é emblema, também, desta dilatação da figura do Beato Sebastião. Seu discurso remete a uma teoria cosmológica para a purificação do homem e da terra. Entretanto, na condição de guardião da água, o

mítico não consegue promover a distribuição justa da água. Sua imagem, parece, está mais associada com as oligarquias políticas que distribuem a água conforme seus interesses políticos, em caminhões pipas que aparecem ao longo de toda a narrativa.

Essa hibridização proposta por Lírio Ferreira ganha um contorno definitivo na figura de Zé Elétrico. O homem é uma espécie de faz tudo; possui uma oficina e um bar; é detentor de uma sabedoria que quer se impor conselheira. Na narrativa, Zé Elétrico aparece como mediado de conflitos; Sua origem étnica é diversa: é sertanejo descendente de indígena; sua formação social é plural: nasceu no sertão, já estivera em São Paulo; fora vender maconha e acabou por trabalhar em um puteiro da famosa Avenida São João.

“Os meninos da CG” é o termo que na narrativa reporta bandidos que perscrutam o Vale do Rocha cultivando, consumindo e comercializando maconha. Arregimentado, o grupo não deixa de lembrar os bandos de cangaceiros ou jagunços que cortavam o sertão a pé, ou quando muito montados em animais. Agora, entretanto, os bandidos estão muito mais relacionados à marginalidade urbana que a atuação pretensamente social do Corisco de *Deus e o Diabo* ou da abordagem (des)mitificadora que faz *Baile Perfumado* acerca da figura histórica de Lampião. O bandido agora se chama Marcio Greyck e usa Ray-Ban.

Dizer que *Árido Movie* trabalha a modernização do espaço e da sociedade sertaneja não significa afirmar que a relação entre a forma e o modo de vida mais relacionado à tradição na região tenha se apagado de vez, nem tampouco que a relação entre o pós-moderno e o tradicional seja sempre amistosa. Ao contrário, o filme, na mesma medida em que enfatiza o hibridismo cultural, que funda o local ao global, deixa antever certo grau de tensão que se constrói entre a cultura do sertão e a cultura do litoral, entre o mais moderno e o mais tradicional.

Talvez uma forma de explicar o retroagir a uma memória tradicional, mesmo de forma problematizadora, como o faz *Árido Movie* seja o que afirma Canclini, para quem:

[...] o tradicionalismo aparece muitas vezes como recurso para suportar as contradições contemporâneas. Nessa época em que duvidamos dos benefícios da modernidade, multiplicam-se as tentações de retornar a algum passado que imaginamos mais tolerável. Frente à impotência para enfrentar as desordens sociais, o empobrecimento econômico e os desafios tecnológicos, frente à dificuldade para entendê-los, a evocação de tempos

remotos reinstala na vida contemporânea arcaísmos que a modernidade havia substituído. (...) se não podemos competir com as tecnologias avançadas, celebramos nosso artesanato e técnicas antigas; se os paradigmas ideológicos modernos parecem inúteis para dar conta do presente e não surgem novos, reconsagramos os dogmas religiosos ou os cultos esotéricos que fundamentaram a vida antes da modernidade. (2008, p. 166)

Há, portanto, o conflito que se ensaia no âmbito da narrativa, entre a cultural intrínseca ao sertão e o “modo de vida” do indivíduo ligado ao litoral. Lances deste conflito cotejam a narrativa do início ao fim: Jonas está no bar, quando chega Soledad e pede uma cerveja; o garçom, surpreso, não entende o pedido, pois no sertão antigo, mulheres não entram em bares, tampouco consomem bebida alcoólica. Ainda no bar (Jonas tomando água, Soledad a cerveja) a TV exibe um jogo da Seleção Brasileira, quando chega um sertanejo e, surpreso com o horário da transmissão indaga: “ochi, e esse jogo aí é ao vivo ou indireto?” (FERREIRA, 2006), Jonas e Soledad se olham e riem; mais adiante, quando chegam ao Vale do Rocha, os amigos de Jonas buscam se informar sobre o horário em que chegaria o ônibus vindo de Recife; escolhem perguntar a duas senhoras sentadas em cadeiras de balanço na calçada; a cena é montada em dois planos; o espectador vislumbra como se veem os recifenses e as senhoras do interior; Verinha questiona sobre a chegada do ônibus; a explicação é dada em tom e ritmo que faz rir os amigos de Jonas; após isso uma das senhoras pergunta de onde vinha o grupo; Bob, ainda em tom esnobe diz que vinham da Jamaica; em outro ponto, Salustiano e Marcio Greyck dizem de Jonas: “aquilo lá é de outro mundo” (FERREIRA, 2006).

Em boa medida, pode-se afirmar que *Árido* Movietraz para a cena personagens cujo esteio básico carrega uma crise de identidade latente, que faz com que os mesmos se apresentem bifurcados entre relacionar-se com a tradição veiculada em *Deus e o Diabo* e demais narrativas fílmicas do Cinema Novo e ainda em um sem número de filmes de mais fases do cinema nacional e a emergência do pós-moderno que invade/contrapõe o imaginário nacional sobre o sertão.

O filme, neste ponto, atende a fatal inflexão da modernidade e pós-modernidade sobre o indivíduo, esta mesma que segundo estudiosos como Stuart Hall (2006), Antony Guiddens (2002) e Marshal Barman (2003) torna a identidade do indivíduo flexível e suscetível a um sem número de influências advindas de todos os nichos de cultura e comportamento que a globalização e os mecanismos tecnológicos conseguem transportar mundo afora.

Por alguma razão, esta bifurcação entre o moderno e o tradicional, este desconforto e este deslocamento vão aparecer de forma muito latente em Jonas, personagem a partir do qual todo o enredo do filme se desdobra. Em Jonas recai a condição de sujeito pós-moderno; a narrativa não oferece um conjunto relevante de indícios que permita o espectador antever o passado da personagem: Em São Paulo, é um repórter do tempo; a abordagem que a narrativa dá a personagem é sempre impessoal, fria e distante. À medida que o filme passa, destrincha-se alguns indícios: o homem do tempo nascera no sertão; mais tarde fora para São Paulo, após sua mãe separar-se do seu pai e partir do sertão. Na capital paulista permaneceria até que seu pai fosse assassinado em Rocha, conforme narra a abertura de *Árido Movie*.

A condição de filho pródigo que a tragédia suscita confere ao homem do tempo criado por Lírio Ferreira o emblema do estrangeiro que já havia aparecido em *Baile Perfumado* na figura de Benjamim Abrahão, carrega certa assonância com Paco, de *Terra Estrangeira* e tem sua referência mais antiga e emblemática em Antônio das Mortes de *Deus e o Diabo*. Tal como no caso dos seus pares famosos, incide sobre a personagem do filme pernambucano um grau massivo de deslocamento que o perseguirá do início ao fim da narrativa, conferindo-lhe acentuado no começo e dilatando-se no fim, a condição de forasteiro no chão que o viu nascer.

Neste sentido, é possível antever no filme de Lírio Ferreira, mais enfaticamente no construto da personagem central da narrativa, certa assonância e simetria com a teoria do homem absurdo proposta por Albert Camus em toda a sua obra, sobretudo se considerado o paralelo que pode ser estabelecido entre Jonas e Mersault, de *O Estrangeiro* (1977).

Já é conhecido o paradigma: no livro de Camus o leitor encontra Mersault, um estrangeiro dentro de sua própria pátria moral, alheio aos valores intrínsecos à sociedade em que vivia, deslocado, talvez, no tempo/espço social, desarraigado da encenação do amor familiar, do pertencimento à comunidade. Sua mãe morre e Mersault não manifesta nenhum pesar durante o velório e enterro da matriarca. Quando mais tarde o escriturário estiver sendo julgado pelo assassinato do árabe que matara na praia é a este fato que a corte recorrerá para fazer da personagem um monstro moral, não apenas capaz de largar a mãe sozinha em um asilo, como



também e, talvez principalmente, não verter manifestações públicas de pesar durante seu velório e enterro.

Em boa medida o absurdo em *O Estrangeiro* (1977) ou a estética do absurdo está relacionada a apologia à racionalidade em oposição à irracionalidade que para Camus era mantenedora da estrutura social baseada em uma atmosfera de artificialidade. O espectador encontrará a personagem de Camus transitando entre a postura estática diante de um recorte espaço/tempo que lhe parecia completamente estranho e ao qual dispensava a mais clara e evidente indiferença e uma revolta final que chega pela ascendência de uma moral libertária.

De forma sintetizada, pode-se afirmar que o que marca o construto de Mersault é, na primeira parte da obra, a razão com que a personagem irá encarar passivamente sua condição de estrangeiro e, depois, já na parte derradeira do livro, quando mata o árabe e, levado a julgamento, é condenado à morte muito mais por não ter chorado no enterro da mãe do que pelo homicídio de que era acusado. Vem, por isso, a conclusão: quer parecer que há em Mersault um processo que caminha ao longo da narrativa, do seu início ao seu final, para o exercício de autoconhecimento pelo qual a personagem extenua seu olhar sobre o mundo à sua volta.

Jonas, de *Árido Movie*, nasce desta indiferença, desta sensação do absurdo, desta falta de perspectiva sobre o futuro que tão bem caracteriza o personagem de Camus e ainda, talvez principalmente, neste exercício de autorreconhecimento que marca Mersault.

Neste sentido, retroagindo ao veio mais místico da narrativa, vem a profecia da cigana sobre Jonas: “ele está com um costado, o moço da cidade grande carrega roupa, dúvida, dúvidas. Do inevitável ninguém foge. Eita, não há futuro pro moço” (FERREIRA, 2006). Jonas se sabe estrangeiro na terra do sol, mas não nega sua condição de pertencimento ao sertão. Há, neste sentido, a declaração da própria personagem: “[...] sensação esquisita, como se eu tivesse perdendo algo que na verdade eu nunca tive. Como se eu pertencesse a uma história na qual eu nunca tive nenhum papel. Agora sabe o que é engraçado nisto? Eu não me sinto um estranho dentro deste mundo” (FERREIRA, 2006).

Voltar ao Vale do Rocha retroage a personagem ao contato beligerante com a cultura e espaço do qual, ainda que involuntariamente, fugia. A narrativa

perscruta e extenua a condição de desconforto com que o repórter do tempo entra no sertão, mas o faz de forma a reafirmar sempre a condição de bifurcação da personagem, como fica claro quando Jonas declara que “eu me sinto estrangeiro em qualquer lugar, até nos meus próprios sonhos” (FERREIRA, 2006).

Diante de sua condição de deslocado, o reencontro com o sertão parece como destino inevitável (do inevitável ninguém foge, como proferira a cigana). Nessa perspectiva, o filme usa estratégia interessante: o Jonas mostrado na introdução de *Árido Movie* vem sempre mostrado a partir de uma imagem desfocada que não permite que o espectador singularize a personagem. Jonas somente será visto nitidamente quando for mostrado a partir do aparelho de TV da recepção do hotel em que seu pai estava sendo assassinado em Vale do Rocha, como se somente a partir do lugar da tradição fosse possível vislumbrar um nicho de identidade para a personagem.

No caso de Jonas, esta *desfiguração expressionista*, como diria Ismail Xavier referindo-se ao protagonista de *Estorvo*, de Ruy Guerra, a desfiguração da imagem atende aí a “[...] figura dilacerada em descompasso com um mundo que ele percebe em mínimos detalhes, mas não organiza de forma coerente” (2009, p. 20).

Como a sequência que abre o filme, Jonas realiza o movimento de fora para dentro que representa a dinâmica reversa de Manoel em *Deus e o Diabo*. Parece que o filme propõe que o espectador veja o sertão de Glauber Rocha como aquele que regressa a dado lugar depois de ficar muitos anos sem vê-lo. Assim, é possível a conclusão: a estratégia de Lírio Ferreira é desterritorializar os olhos pelo quais o espectador verá o sertão, olhos de quem, pertencendo aos dois polos (litoral e sertão) não se sente inteiramente ambientado em nenhum.

Manoel corre do sertão para litoral; Jonas entra do litoral para o sertão. um e outro, caminho adentro, perscrutam um destino para chamar de seu. O vaqueiro e o repórter, se pudessem se encontrar no caminho inverso que faziam, diriam um ao outro o que seus olhos sabiam do destino oposto que ambos procuravam. Mas o encontro não é possível e Jonas, tal como ocorrera com Manoel, terá que submeter-se com o fatal estranhamento com a terra que o chamava.

Esta oposição encontra seu ponto máximo na obrigação familiar que aguardava Jonas: como descendente direto e legítimo de Lázaro, era do repórter a obrigação de vingar a morte do pai. Após sepultar seu genitor, Jonas tem o

encontro com Carmen, sua avó e é como se a personagem personificasse a própria tradição sertaneja.

Ela explicará a lógica presente na estrutura social do sertão mais arcaico. A matriarca fala do lugar das oligarquias. Explica ao neto da necessidade de assumir e honrar o nome da família. Relata o imperativo que devia impelir Jonas a assumir o lugar do pai morto; o lugar de líder do clã e decreta, ao final, que Jonas querendo ou não, essa era uma condição da qual ele não poderia fugir: “Você não é melhor do que ninguém, Jonas, só porque sua mãe lhe tira daqui, não tem nada com isso (...) e você tem a ver com isso sim senhor, queira ou não queira você” (FERREIRA, 2006).

Neste ponto, o filme de Lírio Ferreira toca no que Néstor García Canclini denominou “políticas culturais autoritárias” (2008, p. 162). Segundo o autor:

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar (...) o mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em repertório fixo. (2008, p. 162)

Jonas, em um primeiro momento, irá refutar a tradição da vingança, os valores familiares, aspectos diversos que o farão sentir-se estrangeiro também (talvez até principalmente) no lugar da tradição, aspecto que incute na personagem a ambiguidade entre o ser moderno e ceder aos valores mais ligados à tradição, mas não é tão fácil quanto parece.

Matar ou não matar Jurandir funciona como uma chave para que Jonas aceite a contingência da tradição em detrimento da “formação pós-moderna” a que estava sujeito em Recife e São Paulo; assim, ao afirmar a Zé Elétrico que não vai matar Jurandir nem ninguém, Jonas quer negar a tradição a que pertence por vínculo sanguíneo, mas aí aparece a conclusão proferida pelo índio: “muita coisa a gente faz sem querer”.

Há de certa forma um titubeio que fica muito enfático na personagem sobre assumir ou não o lugar indicado por Carmem e tornar-se, mais uma vez, filho de Lázaro, honrando a tradição da família oligarca.

Escolher entre um e outro acaba por se tornar:

Decisão difícil, pois a tradição é pesada, mas confere estabilidade ao indivíduo, faz com que se sinta parte de um mundo coerente, codificado, áspero, porém com valores estabelecidos, onde se sabe como agir diante de cada situação. A alternativa é a liberdade, com seus encantos e também com sua angústia e incertezas (ORICCHIO, 2003, p.145).

Neste sentido, o transe pelo qual passará a personagem ocupa um lugar central na compreensão da narrativa. Há a metáfora inicial que remonta à sabedoria ancestral sertaneja representada na posição mestre–discípulo que Zé Elétrico e Jonas mantém entre si. O chá de raiz e cascas traz à tona, em Jonas, a transcendência que o coloca em contato com os elementos da cultura que queria negar, mas não podia.

Após isso, Jurandir aparecerá morto sem que a narrativa forneça maiores pistas que permitam o espectador concluir de forma definitiva se Jonas matou ou não o algoz do seu pai, o que parece revelar o papel apenas de provocar que o filme busca alcançar: para além de impor o tradicional sobre o moderno ou moderno sobre o tradicional, o filme de Lírio Ferreira quer problematizar a relação entre nichos de culturas estranhas entre si que dualizam e complementam-se no alto sertão de Pernambuco, em pleno século XXI.

Mas há um pormenor a ser considerado: ao final da narrativa, quando Carmen reúne os familiares e o deputado para acertar negócios sobre terras, água e eleições municipais (o poder no sertão pós-moderno continua nas mãos dos nichos oligarcas), o repórter do tempo não estará presente. Há, portanto, a indicação de que o filho pródigo de alguma forma tenha negado a condição de vingador do pai e, por este ato, os valores da tradição. Neste sentido, ao fim da reunião referida, a matriarca irá chamar Marcio Greik de Jonas, como se a suposta negativa do repórter em assumir o lugar que a tradição lhe determinara gerasse a automática substituição do protagonista por outro personagem que aceitasse a condição imposta.

Mais ainda: é como se Jonas não fosse uma pessoa, mas uma entidade que devia representar o atraso no pensamento do resquício de oligarquia verificado no sertão do século XXI. É como se a ausência do primeiro Jonas reestabelecesse no núcleo oligarca um equilíbrio que estava perturbado desde a chegada do repórter, aspecto que talvez revele um dos pontos mais emblemáticos da narrativa: o tradicional e o moderno, a concepção do homem do litoral, o arcaico na sociedade sertaneja contemporânea e a cultura do sertanejo aparecem a partir de um viés não hierarquizado, mas como colagens que problematizam aquele universo complexo.

Uma chave de leitura possível para a compreensão de Jonas e o seu titubeio entre o moderno e a tradição pode ser a pesquisa do sociólogo inglês Antony Giddens (2002) sobre o que ele chamou de modernidade tardia.

Segundo Giddens, no contexto da modernidade tardia a tradição perde espaço e a autoidentidade constrói-se a partir da reflexividade; isto é, a construção do eu, agora sob as influências locais e globais, dá-se mediante a influência de milhares de opções. O processo midiático ao que a sociedade contemporânea está exposta, seja por meio da TV ou da internet, e ainda do rádio, de revistas e de jornais, coloca o indivíduo sobre uma quantidade de influência de comportamentos impensáveis, situação diferente, por exemplo, da realidade vivida no século XIX, quando o indivíduo estava exposto somente àquilo que os seus olhos conseguiam alcançar. Ou seja: “por contraste, a modernidade tardia produz uma situação em que a humanidade em alguns aspectos se torna um ‘nós’, enfrentando problemas e oportunidades onde não há ‘outros’” (GIDDENS, 2002, p.32).

Neste contexto, a globalização surge como elemento que une todos os povos do mundo, mesmo aqueles que vivem em ambientes mais tradicionais, na mesma “nau de condenados” a viver as agruras da modernidade tardia, já que:

A globalização diz respeito à intersecção entre a presença e ausência, ao entrelaçamento de eventos e relações sociais “à distancia” com contextualidades locais. Devemos captar a difusão global da modernidade em termos de uma relação continuada entre o distanciamento e a mutabilidade crônica das circunstâncias e compromissos locais (GIDDENS, p. 27, 2002).

Jonas inflige à concepção de sujeito puro, aquele do Iluminismo, reto em sua definição. Seu diálogo com a tradição é tenso, como também o é com a pós-modernidade. A personagem de *Árido Movie* deixa antever ao espectador seu desejo de estar em outro lugar, de ser outro. Jonas está só, tal como o sujeito pós-moderno. O protagonista é a figura do anti-herói perdido na bifurcação entre a tradição e o moderno, desvelando com isso a crise do sujeito no mundo contemporâneo.

Jonas movimenta-se pelo espaço sertanejo como se a ele pertencesse, mas o refuta. O espaço exerce sobre a personagem de Lírio Ferreira uma atração que aparece no filme como que sendo carga obrigatória. Jonas também está ligado

à terra numa carga gravitacional que aparece, igualmente imposta. Mas a relação do homem com o espaço faz-se tensa.

É uma trajetória trágica em que a personagem ao mesmo tempo em que refuta a tradição sertaneja e, ainda, balbucia uma ironia corrosiva sobre o sertão modernizado, tenta fugir daquele espaço e cultura que sabe pertencer, mas nega até o fim. No caso de Jonas, pois, prevalece a ideia da constante deriva (marca simbiose do sujeito pós-moderno), de onde vem sua relação quase perturbada com o espaço/tempo e com o meio social urbano e sertanejo.

Neste sentido, para além de Jonas, há em quase todos os demais personagens de *Árido Movie* indícios deste não pertencimento ou de um hibridismo cultural, histórico e social muito latente. Zé Elétrico, por exemplo, cumpre este rito da crise do pertencimento e do hibridismo cultural: é descendente indígena, se insere no sertão a guisa de um sentimento de automarginalização pela qual eleger o grande contra quem lutar, neste caso, a família de Lazaro. O filme descontextualiza a personagem a partir da análise que ela faz de si mesmo: os índios haviam sido dizimados e, mais por isso, não havia lugar para ele naquele sertão. É por meio da afirmação do índio que vem a conclusão definitiva do nomadismo da personagem.

Há, portanto, em *Árido Movie*, este exercício de esmaecer as fronteiras entre o homem do sertão e o homem originário do litoral, muito em decorrência de o filme pinçar os sujeitos, tanto o sertanejo, como os provenientes das grandes metrópoles, a partir do não pertencimento ou do arrefecimento das identidades locais, tornando todos pertencentes, ainda que minimamente, a todos os lugares e, ao mesmo, igualmente estranhos ao sertão e ao litoral.

Isso dado, se fosse necessário conferir uma palavra que traduzisse os personagens de *Árido Movie* esta palavra seria desterritorialização, esta como sendo a situação em que “o sujeito do conhecimento não permanece no mesmo lugar, deixando que seu olhar flutue por muitos lugares, próximos e remotos, presentes e pretéritos, reais e imaginários” (IANNI, 1996, p.169).

Esta condição de sem território que surge da relação do indivíduo com a modernidade tardia (à moda de Giddens) ou pós-modernidade (como classificou Stuart Hall) acaba por refletir nas artes de um modo geral, fazendo surgir narrativas que mostram o homem e sua relação tumultuada com o século XXI e que refletem,

quase sempre, a imagem deste indivíduo em constante conflito consigo, com o espaço que o cerca e com o outro.

Tem-se, portanto um cenário em que arte, como reflexo da vida, não foge da influência desta crise e reflete, quase sempre, a imagem deste indivíduo em constante conflito consigo, com o espaço que o cerca e com o outro. Isso dado, vem a conclusão de que a identidade cultural na contemporaneidade aparece eivada de pluralidade e fragmentação, distante, como se vê, de um paradigma de identificação que vinha dado, quando vinha, no complexo jogo sobre o qual se erguiam as identidades nacionais que agora aparecem mais dissipadas, mas sem que sua hegemonia tenha por tudo, saído completamente de cena.

As identidades nacionais e as locais, suas construções a partir de mitos, lugares e grupos étnicos deram lugar agora a um modelo de identidade que agrega de forma sincrônica, mas conflitante, representações diversas, oriundas de grupos étnicos, de nichos linguísticos, segmentações religiosas, de classe e de grupos de minorias.

Ora, ao colocar em cena personagens cujo construto atende a iminência deste sujeito pós-moderno marcado pela fragmentação e pelo deslocamento espacial indo de encontro a “uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (HUYSSSEN, 2000, p. 20) que marca as narrativas ficcionais contemporâneas, *Árido Movie* intensifica o processo de modernização do discurso sobre o sertão brasileiro.

Segundo Antony Giddens (2002), para que se alcance uma segurança ontológica, a modernidade insere um processo de reinvenção das tradições, postulando, quase sempre, o distanciamento das tradições genuínas, assim entendidas, os valores intrínsecos ao período pré-moderno, dinâmica que promulga no tempo contemporâneo a ideia de descontinuidade interposta pela pós-modernidade a partir do embate que surge entre o que se insere como sendo o novo, mas que carrega consigo partes do velho. Neste sentido, “a modernidade, pode-se dizer, rompe o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais” (GIDDENS, 2002, p.38).

Fechando pelo intróito, pode-se afirmar que o início de *Árido Movie* é apoteótico de um mundo em polos aparentemente controversos entre si: em São

Paulo alguém informa que Jonas entrará no ar em cinco minutos. Aí, a imagem vem completamente desfocada. A montagem corta para a festa no Vale do Rocha. Há de novo contraste com os planos representativos de São Paulo, eivados de silêncio nas tomadas que mostram de novo um Jonas em sequência desfocada ou tomadas que mostram TV's exibindo apresentadores de Jornais (é tudo desfocado ou eletrônico no sudeste); a abertura segue intercalando interior e sertão até que o fio é lançado: um Jonas nítido na TV ligado no hotel onde Lázaro acabara de ser assassinado.

A presença midiática e imaterial de Jonas no local em que seu pai é assassinado parece funcionar como metáfora do apagamento de fronteiras espaciais que o filme quer trabalhar numa sequência que alude a corrupção em Brasília sobre o tema da irrigação (referência ao problema da água no sertão) e, por fim, ironiza a fatalidade no discurso meteorológico de Jonas que afirma a condição perene da falta de chuva no sertão (em linhas gerais o filme debate a ideia que a falta de água no sertão é mais problema político do que falta de chuvas).

Como polos antagônicos, Rocha e São Paulo aparecem inicialmente como emblemas de tradição e pós-modernidade. Jonas une os polos e encerra a perspectiva de ruptura. Quando entra o sertão, o protagonista traz consigo o valor do litoral e da pós-modernidade. O choque vem. O sertão que o telespectador vê pelos olhos do repórter do tempo é o espaço que repele a cultura e o homem que vem de fora. Mas é também um sertão conflitante de si mesmo. Vem, portanto, na medida que a narrativa prossegue, o tríplice conflito: o de Jonas com o sertão, o outro entre Jonas e ele próprio, e o último, o do sertão consigo mesmo.

O filme resgata o sertão tradicional na perspectiva clara de dessacralizar o espaço e o homem sertanejo. Por este ato, reconfigura o discurso sobre as relações sociais circunscritas ao sertão brasileiro. A iconografia proposta por *Árido Movie* mostra que o sertão dito anacrônico, espaço insular que começa e termina em si mesmo não existe mais. Ampliam-se as fronteiras a partir das pontes e estradas que o filme exhibe.

No final, o que aparece como ruptura acaba por tornar-se complementaridade. A tradição cooptada pelo moderno surge e enviesa o moderno. O sertão e o homem do sertão não são mais os mesmos, sabe-se, o filme mostra isso; seus mitos, ressignificados aparecem em outras formas que não aquelas propostas pelo Cinema Novo, mas o novo cinema brasileiro, do qual *Árido Movie* é



sócio, não tangencia do desafio de enxergar neles e, no sertão como um todo, as partículas que contribuem, ainda hoje, não para a formação de um discurso nacional uno, mas para a composição, mesmo que fragmentada, social, cultural e histórica da nação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vem dito que Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, incursiona pelo universo de violência e abnegação entranhado na história oficial do sertão brasileiro e, ainda, relatada a partir de uma memória coletiva e popular intrínseca, sobretudo no recontar da história que faz o narrador iletrado, testemunha ocular das tragédias e crimes cometidos no sertão brasileiro. A crônica política que faz o Romance Regionalista de 1930 também chega ao filme de Glauber Rocha como influência fundamental, sobretudo se considerado a narrativa quase visceral que faz José Lins do Rego sobre o messianismo e o cangaço no sertão brasileiro na sequência *Pedra Bonita e Cangaceiros*.

O filme de Rocha não se priva ao debate. Não foge do discurso oficial. Não omite a voz da memória popular coletiva. *Deus e o Diabo* deixa-se perpassar por uma profusão de discursos que se quer nítida. Paritariamente, o espectador vê o sertão dito selvagem e fanático e o sertão catalítico de uma justa revolta, sertão cerne de uma consciência nacional libertária, sertão cerne da nacionalidade.

Por isso a polifonia. De um lado, as vozes que falam a partir de um academicismo histórico. Vozes políticas que remetem a um passado sobre o qual pouco se falava. Em circuito restrito diziam um sertão enviesado: era o sertanejo um bárbaro selvagem. Capaz das piores atrocidades. Este sertanejo selvagem, quando não estava atrás de um profeta lunático, fazia-se demônio no rifle. Era a lei do gatilho que se impunha a partir do *parabelo* e do punhal do cangaceiro cruel e impiedoso.

Do outro, a voz que anuncia um sertão revoltado. Vozes colhidas da memória popular que promulgam o viés ético na violência praticada pelo sertanejo. Neste sertão em justa convulsão, Manoel pega no Rifle. Corisco pega no Rifle. Antônio das Mortes pega no Rifle. Beato Sebastião manda que peguem no rifle.

Todos em *Deus e o Diabo* manuseiam o punhal. O sertão do filme de 1964 é um espaço recrudescido pela violência. Uma violência libertária, prenhe de catarse, de revolta, de simbologia. Não há morte gratuita na estória engendrada por Glauber Rocha: Manoel mata para libertar-se da exploração do Coronel, o beato manda matar para libertar o povo do pecado, Corisco mata “pra não ver pobre morrer de fome”, Antônio das Mortes mata para começar a guerra que libertaria o sertão. A violência liberta em *Deus e o Diabo*. Violência caminho. Violência transe. Violência trânsito.

Em certo momento, entretanto, a balança deixa-se pender. O sertão recrudescido da memória popular, da Literatura de Cordel, do relato humanizador de José Lins do Rego aparece na narrativa nacional popular de *Deus e o Diabo* como o lócus privilegiado de uma consciência nacional libertária. O filme opera mais uma vez a questão da nação.

A narrativa incute sobre um sertão como cerne da nacionalidade “terceiro-mundista”. Entretanto a questão não é mais biológica, mas intrinsecamente política e social e, sobretudo, cultural. Manoel caminha seu caminho de revolta. Atravessa o sertão. Em sua peregrinação debate-se com Corisco, emblema paradoxal da revolta e da barbárie sertaneja; encontra ainda o beato Sebastião, emblema de Antônio Conselheiro, de Padre Cícero, de frei Damião, ponto em que o filme mostra o debater-se do sertanejo frente à miséria, à fome e à opressão.

A fome torna-se, no filme de 1964 a marca indelével de uma identidade nacional. Sintoma que o filme absolve e transforma em marca de expressão. O retrato subjaz em sua técnica a condição subdesenvolvida da sociedade retratada: para uma sociedade subdesenvolvida uma arte cinematográfica que fosse capaz de transformar a precariedade técnica em sua marca de expressão mais emblemática.

Após meio século do seu lançamento *Deus e o Diabo*, tanto por sua forma, como por seu discurso, continua ainda, referência expressiva quando o sertão retroage como tema, seja na Literatura, seja no Cinema.

A constatação, conforme vem dito, ganha corpo quando o cinema brasileiro contemporâneo tateia, a partir de 1995, uma estética e um discurso que pudesse (re)afirmar o filme como parte constitutiva da cultura nacional, após a crise do início da década de 1990, volta ao sertão cinemanovista, relativizando a força de seus mitos, introduzindo um quadro em que a região outrora insular, circundada por

si mesmo, à guisa do projeto de nacionalidade preconizado no Cinema Novo, aparece enviesado em (re)leitura *pop* a partir de que anuncia não mais sertão, mas sertões.

*Baile Perfumado* transcende o sertão seco, mítico e insular de *Deus e o Diabo* e dessacraliza a figura do cangaceiro, apresentando um Lampião distante da ira revolucionária (e demagógica) de um Corisco (de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) e anunciado a morte de Padre Cícero como se a narrativa quisesse afirmar sertões a partir da dessacralização e morte dos mitos preconizados a partir de uma dizibilidade mais relacionada à memória popular e à tradição.

Mas, se este discursopopde *Baile Perfumado* enviesa a dizibilidade do sertão veiculada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é verdade também que o faz veiculando o sertão dito na Literatura de Cordel, da Literatura Regionalista e, ainda, da memória coletiva popular intrínseca à região; isto é: na mesma medida em que anuncia sertões (sertões verdes, sertões secos, sertões interior, sertões litoral) o filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas reafirma o sertão dito a partir do lugar da tradição.

A essa conclusão se chega, fundamentalmente, se observado que o filme veicula a modernização do tropo sobre o sertão, mas não deixa de lado o aspectomais emblemático do sertão tradicional: a violência. O sertão de *Baile Perfumado* embora esteja cunhado a partir de uma iconografia *pop*a partir da qual o sertão deixa a condição de célula da nacionalidade, saindo de seu “isolamento insular”, conforme conceituou Nagib (2006), não deixa de retroagir a um passado traumático intrínseco à região. Passado real, vivenciado pelo sertanejo, que via surgir no rifle do cangaceiro, ora a vingança do pobre contra o rico, ora a covardia de bandos armados que impunham no sertão uma ode de desespero e terror.

No limite, *Baile Perfumado* preconiza, ainda, a pesquisa em torno dos nichos e enxertos de uma memória coletiva que confrontados a esta visão pós-moderna do sertão, busca restituir os lances fundamentais que contribuíram para que o sertão chegasse como chegou aos dias atuais. Mais ainda: fica perceptível no exercício memorialista proposto por Caldas e Ferreira a fixação em torno da identidade nacional (mesmo que fragmentada) que aparece no filme revitalizada no procedimento de pesquisa cultural, histórica, social e política que a narrativa empreende.

Vem dito sobre o diretor cinematográfico que perde o mandato social tal como preconizado no Cinema Novo. O cenário é de crise em muito similar ao que fora verificado nos anos que antecederam a criação da estética e do discurso cinemanovista. Conforme agiram os diretores de 1960, o fizeram agora os diretores contemporâneos: o olhar para dentro; a reflexão sobre a formação social e histórica do povo brasileiro; a predileção pelo sertão; pela favela; pelos guetos; pelos horrores da violência; pela covardia da exploração e da injustiça social.

Não cabe mais falar, no caso de *Baile Perfumado*, sobre a tese política engendrada por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas é factível perceber nas entrelinhas do filme de Caldas e Ferreira uma tese de Brasil. Tese de Brasil moderno, engendrado na mesma maquinaria política que construíra o país contra o qual Glauber Rocha e *Deus e o Diabo* acintosamente protestaram. O filme de 1996, tal como ocorreu com o filme de Glauber, antevê (ou complementa) a discussão sobre a questão da violência urbana, veiculada em filmes como *Cidade de Deus*(2002), *Carandiru*(2003), *Tropa de Elite*(2007), *O Invasor*(2001), dentre outros.

Vem a conclusão: Se por um lado *Baile Perfumado* enviesa a dizibilidade sobre o sertão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, anunciando sertões que dessacralizam o mito e o espaço sertanejo anunciados no filme de Glauber Rocha, por outro, é a partir do resgate deste sertão tradicional que o filme anuncia um cinema contemporâneo ainda comprometido com o debate nacional.

*Árido Movie* por seu turno é a “ironia pop”, conforme afirmou Ismail Xavier (2006) que aprofunda a proposição apresentada em *Baile Perfumado*. Trata-se, conforme vem dito, de uma visão moderna sobre os sertões contemporâneos. Diz-se sertões porque o sertão que o filme reporta não cabe na ideia de seca e miséria veiculada no discurso clichê sobre a região, nem tampouco, na simbologia política engendrada pelo Cinema Novo.

O filme, dirigido por Lírio Ferreira, propaga o enterro definitivo da utopia cinemanovista veiculada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O mar que o filme veicula em sua abertura reporta o final do filme de Glauber Rocha, mas, neste caso o Atlântico aparece esvaziado do sentido utópico que carregava na narrativa de 1964. O espaço sertanejo aparece crivado de uma pós-modernidade catalítica, inevitável, que insere o sertão dentro da dinâmica de fusão do local com o global. O sertão, mais em *Árido Movie* que em *Baile Perfumado* aparece distante do

isolamento insular preconizado por Glauber Rocha. O sertanejo também aparecerá ainda mais mudado, bifurcado entre dialogar com a tradição e com o pós-moderno.

Diz-se dialogar com a tradição porque *Árido Movie* (tampouco *Baile Perfumado*) não parece querer trabalhar com a ideia da superação da tradição. Ambos veiculam a cisão imperativa que a pós-modernidade coloca entre o velho e o novo, mas mesmo esta cisão aparece evitada pelo diálogo entre o sertão pré-moderno e pós-moderno do que por uma suposta superação do segundo frente o primeiro. Sujeito e espaço, sertão e sertanejo aparecem em *Árido Movie* (também em *Baile Perfumado*) no limiar entre a emergência do sertão cinemanovista e o diálogo com o pós-moderno, cunhado, como vem sendo dito, na simbiose do velho espaço sertanejo com o litoral, numa perspectiva que remete a ideia de sertão mundo.

Desta forma é factível outra conclusão: *Árido Movie* incursiona pelo sertão pós-moderno, anunciando outros tropos para a região, ou anunciando sertões, sertões movediços, em mutação e metamorfose, a partir de um viés que postula o olhar crítico sobre um espaço que não abdica por completa da tradição, nem alcança plenamente a pós-modernidade, como se o filme engendrasse, a partir daí, um quadro que apresenta o espaço outrora transitado por Lampiões e Conselheiros e a sua complexa relação com a pós-modernidade social e tecnológica.

O filme traz a tona um sertão mundo, colapsado em sua relação com o passado; identidades culturais, a memória popular coletiva e os mitos, retratados em *Deus e o diabo* aparecem enviesados, mas vivos, prenes de uma pós-modernidade que lhes impõem metamorfose constante.

Engendrados a partir do sertão, *Árido Movie* e *Baile Perfumado* colocam em cena a profecia de *Deus e o Diabo* corporificado nos sertões contemporâneos: o sertão, sim, virou mar e, de fato, o mar virou sertão. Os filmes de Lírio Ferreira e Paulo Caldas operam a fusão do local (sertão) ao global (Recife/Litoral) na simbiose verificada na pós-modernidade. Entretanto, o que parece estar em jogo nos filmes pernambucanos é a emergência da compreensão de uma identidade nacional (mesmo esta colapsada e híbrida).

O olhar agora está longe da utopia cinemanovista veiculada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas o par de filmes engendrados em pernambucano, por diretores pernambucanos, gravados no sertão, continua (da forma que é possível) a

estética e o discurso cinemanovista: a busca por um sertão de dentro que corrobore para a compreensão da nação.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

\_\_\_\_\_. **Distante e ou do instante**: “sertões contemporâneos, as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (Org.). *Culturas dos Sertões*. Salvador: EDUFBA, 2014.

ALMEIDA FILHO, Manoel Antônio d'. **Os cabras de Lampião**, 2003.

ARANTES, A. A. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ASSARÉ, Patativa. *Canta lá eu que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1978.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. **Deus e o diabo na terra do sol**: A linha reta, o melão e o retrato do artista quando jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BARMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia da Letras. 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11ª ed. São Paulo: Difel, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOTELHO, Marcos Cezar. *Cultura nacional como comunidade filmada: Representações da nacionalidade no cinema brasileiro*. In: **A Cor das Letras**. p. 13 – 20. Nº 01. Feira de Santana: UEFS, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

COELHO in: REGO, José Lins do. **Cangaceiro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva. 1992.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos** Gênese e Lutas. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- GERBER, Raquel. **O Mito da civilização Atlântica**. Rio Janeiro: Editora Fontes, 1968.
- GIDDENS, Antony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no sub-desenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&, 2006.
- HARVEY, D. **The condition of post-modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.
- LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Pioneira Editora, 1969.
- MACIEL, C. A. Paisagem, música popular e o imaginário do sertão em filmes recentes. In: MACIEL, Caio Augusto Amorim (Org.). **Entre a geografia e geosofia: abordagens culturais do espaço**. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2009, p. 215 - 229.

MAIA, Pedro Paulo Pinto. **Outsiders na caatinga**: Representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”. Rio de Janeiro: Espaço e Cultura, UERJ, n. 33, p.87-110, jan./jun de 2013.

MANNHEIN, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2004.

MONZANI, Josette. **Glauber e a cultura do povo**. Revista da USP. São Paulo, 30: 290 – 306, Junho / Agosto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo: Annablume; Fapesb; Salvador: Fundação Gregório de Matos; UFBA: 2005.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOVAES, Claudio Cledson. **Cinema sertanejo**: O sertão no Olho do Dragão. Feira de Santana: UEFS / MAC, 2007.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cinema**. São Paulo: Annablume, 2014.

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

PACHECO, José. **A chegada de Lampião no inferno**. Editora Bezerros, 2003.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAYNAUD P. **La comemorati3n**: ilusion ou artifice? Le Debat, nº 78, jan.-fev. 1994, pp. 104-6

RALLE, Helena. **Da consci3ncia m3tica 3 consci3ncia hist3rica**: Leitura de *Pedra Bonita*. São Paulo, 8: 189-200, 1985.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano in: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.) **Cangaços**. Rio de Janeiro: Record, 2014

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resist3ncia e esperan3a de um cinema. **Estudos avan3ados**. São Paulo, v. 21, n. 59, abr. 2007.



REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d.

\_\_\_\_\_. **Cangaceiro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ROCHA, Glauber. **A revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. **Da violência justiceira à violência ressentida**. Ilha do Desterro: Florianópolis, nº 51, p. 55 – 68, jul/ dez 2006.

\_\_\_\_\_. O cinema brasileiro nos anos 90. Entrevista à revista Praga – estudos marxistas, São Paulo, Editora Hucitec, nº 9, junho de 2000, p. 97-138.

\_\_\_\_\_. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sertão mar**. São Paulo: CasacNaify, 2007.

\_\_\_\_\_. **O olho mágico, o abrigo e a ameaça:convulsões** – Ruy Guerra  
filma Chico Buarque.Matrizes, Ano 2, nº 2, 2009.

YAKHNI, S. O baile perfumado: subversões no cangaço. Disponível em: <http://www.mnemoci ne.com.br/cinema/crit/sarahbaile.htm>. Acesso em 21 mar. 2009.

## Filmografia

A HORA e a Vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro, 1965.

ÁRIDO Movie. Direção: Lírio Ferreira. Fotografia: Murilo Salles. Recife, 2005.

BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira / Paulo Caldas. Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis. Recife, 1996.

CÂNCER. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1971

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Fotografia: Walter Carvalho. Rio de Janeiro, 2003.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Fotografia: César Charlone. Rio de Janeiro, 2002.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Rio de Janeiro, 1964, 35mm, PB.

IDADE da Terra. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1981.

MANDACARU Vermelho. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1961.

MARANHÃO 66. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1966.

MENINO de Engenho. Direção: Walter Lima Jr. Fotografia: Reinaldo Barros, Rio de Janeiro, 1965

NINA. Direção: Heitor Dhalia. Fotografia: José Roberto Elieser. São Paulo, 2004.

O CANGACEIRO. Lima Barreto. Fotografia: ChickFowle. São Paulo: 1953

O DRAGÃO da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1970.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Rio de Janeiro, 2001.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Fotografia: Ricardo Aronovich. Rio de Janeiro, 1963, 35mm, PB.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1968.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha: Fotografia: Lula Carvalho. Rio de Janeiro, 2007

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: José Rosa / Luis Carlos Barreto. Rio de Janeiro, 1963, 35mm, pb/lm.