

(Re)configurações das imagens do sertão no cinema brasileiro

José Luís de Oliveira e Silva¹

Resumo: O artigo é parte do escopo de pesquisas desenvolvidas desde 2005 e que tem como mote pensar a construção imagética do sertão no cinema brasileiro. Extrapolando o objeto inicial, proponho uma reflexão mais ampla sobre a relação entre o fazer historiográfico e os usos de narrativas ficcionais, não para hierarquizar ou opor uma à outra, mas como forma de perceber os modos como a ficção extrapola os aspectos da temporalidade vivida, habilitando-se a materializar, de forma imaginativa, os possíveis não realizados da história. Esse entendimento acerca da relação do fazer historiográfico e a narrativa cinematográfica são fundamentais para se compreender a proposta deste artigo, qual seja, entender como historicamente a cultura brasileira, ancorada nas expectativas de cada época, (re)configurou as imagens do sertão no cinema nacional.

Palavras-chave: História. Cinema. Imagem. Sertão. Nação.

Abstract: The article is part of the scope of researches developed since 2005 and aims to discuss the imaginary construction of the *sertão* (backcountry) in Brazilian cinema. Extrapolating the initial object, I propose a broader reflection on the relationship between historiographic making and the uses of fictional narratives, not to rank or oppose each other, but as a way of perceiving the ways in which fiction extrapolates aspects of lived temporality, enabling them to materialize imaginatively the unrealized possible moments of history. This understanding about the relationship between historiographic making and cinematic narrative is fundamental to understand the purpose of this article, namely, to understand how Brazilian culture, anchored in the expectations of each era, historically, (re)configured the images of the *sertão* in national cinema.

Keywords: History. Cinema. Image. Sertão. Nation.

(Re)configurations of the sertão images in Brazilian cinema.

¹ Licenciado em História pela Universidade Estadual do Piauí. Especialista e Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI. Desenvolve pesquisas que envolvem História, Ensino e linguagens, em especial a cinematográfica. E-mail: joseluis@ifpi.edu.br

Introdução

Este artigo é parte do escopo de pesquisas desenvolvidas desde 2005 e que tem como mote pensar a construção imagética do sertão no cinema brasileiro. Extrapolando o objeto inicial, proponho uma reflexão mais ampla sobre a relação entre o fazer historiográfico e os usos de narrativas ficcionais, não para hierarquizar ou opor uma à outra, mas como forma de perceber os modos como a ficção extrapola os aspectos da temporalidade vivida, habilitando-se a “detectar, na forma das variações imaginativas, as potencialidades não efetuadas” de um tempo histórico (RICOEUR, 2007, p. 275).

A capacidade da ficção de não apenas criar contextos imaginativos, mas, através da própria tessitura de sua narrativa, construir sentidos articuladores da experiência temporal dos sujeitos, está relacionado ao que Paul Ricoeur (2007) chamou de imaginação produtora. Essa compreensão é fundamental para se chegar à proposta deste artigo, qual seja, entender como historicamente a cultura brasileira, ancorada nas expectativas de cada época, (re)configurou as imagens do sertão no cinema nacional, sempre antenado com os projetos de nação, povo e cultura que se buscava construir em dado contexto histórico.

Para uma maior visibilidade de como esses projetos de nação passaram pela construção imagética do sertão no cinema brasileiro, tomo como ponto de estudo três filmes, cada um marcado por momento diferente da história do Brasil: *O Cangaceiro* (BRA, 1953), *Vidas Secas* (BRA, 1963) e *Abril Despedaçado* (BRA, 2001).

Sertão, uma construção histórica

O agenciar de imagens do sertão na cultura brasileira ocorreu sempre que, por algum motivo, buscou-se estabelecer as bases do que se pretende como sendo a cultura nacional, em especial a partir do ideal modernizador levado a cabo pelo Governo Republicano brasileiro e com a necessidade sentida à época pelas elites nacionais de fazer uma espécie de atualização do Brasil em relação à cultura Ocidental. Nesses agenciamentos, a própria significação do que seria o sertão não permanece estanque, ao contrário, foi sendo adaptada para melhor se adequar aos interesses em jogo. Nesse sentido, para além de sua delimitação como espaço físico, o sertão é um sujeito construído ao sabor da história e, desse modo, vai sendo caracterizado ora como espaço do atraso e da barbárie, que deve ser superado dentro da cultura nacional, ora como local de origem que o projeto de nação tem que revisitar.

Para Isabel Guillen (2002), as representações do sertão como unidade simbólica foram fundamentais para que, a partir da passagem do século XIX para o XX, a intelectualidade brasileira, acadêmica ou não, buscasse forjar uma unidade identitária para a nação. Naquele momento, sentiu-se a necessidade de incorporar à civilização brasileira o sertanejo e, em consequência, o sertão. Em sintonia com essa necessidade, ocorreu, no Brasil, a valorização de algumas disciplinas cujos saberes, de algum modo, serviram à cultura urbana como tentativas de se apropriar, mesmo que apenas discursivamente, do rural. São elas: a Geografia, a História, a Literatura e o Folclore.

Até o final do século XIX, o termo sertão remetia somente a uma denominação vaga que, desde a América Portuguesa, tinha sido usada para se referir ao interior das terras coloniais. Na América Portuguesa, tal significado não estava relacionado à aridez, à violência ou mesmo ao atraso que, posteriormente, passou a marcar e agenciar as imagens do local, o que fazia lembrar, a exemplo das terras interioranas de São Paulo e Rio de Janeiro, lugares úmidos e de economia próspera (VAINFAS, 2000).

Entretanto, desde aquele momento, os significados possíveis para o sertão são responsáveis por envolvê-lo numa aura de mistério e características conflitantes: o sertão já era visto como “espaço desconhecido, atraente e misterioso; a um só tempo, despertava o ímpeto do desbravamento, o sonho do enriquecimento rápido e fácil”, e “trazia o risco das forças destrutivas da ‘natureza rebelada’ [...], além das populações serem muitas vezes confundidas com a própria fauna, ‘os negros da terra’” (VAINFAS, 2000, p. 528-529). É, desse modo, que, na gênese do território brasileiro, natureza e cultura do sertão passam a confundir-se, e o local é repetidamente requisitado para povoar o imaginário social urbano com as marcas do desconhecido, do exótico, do outro.

Nascida da necessidade de autoafirmação da cultura urbana, em franca expansão no início do século XX, as representações do sertão, feitas pela literatura e, posteriormente, pelo cinema, foram, historicamente, marcadas pelo caráter dualista, em que o rural foi pensado em oposição à cidade. Essas dualidades estão presentes também na construção e significação do sertanejo e de sua cultura, a partir do que ele teria de exótico aos olhos do homem urbano. Assim, foram sendo atribuídas à geografia e à cultura do sertão características antagônicas responsáveis pela estereotipação, através da qual a sociedade brasileira passou a enxergar o rural: “ao mesmo tempo que é apresentado como lugar inóspito, onde a vida é difícil, porque se trata de terra pouco povoada, [o sertão] é habitado por gente brava e desmedida: o heroico sertanejo” (GUILLEN, 2002, p. 8).

Essa visão dicotômica e estereotipada, com a qual a sociedade brasileira historicamente significou o rural, traz consigo duas consequências: faz perder de vista o fato de que toda representação se dá no âmbito das lutas que configuram as estruturas culturais de uma época e responsabiliza-se por operacionalizar elementos simbólicos que possibilitam ao sertão uma existência além do seu aspecto físico-geográfico. Desse modo, o sertão, enquanto lugar representado e frequentemente identificado com o Nordeste, é significado a partir de sua oposição à urbanidade:

A cidade é moderna, progressiva, representante de valores novos na qual a atividade política se desenvolve segundo os padrões da moderna democracia, usa-se a razão para convencer, há livre expressão e liberdade de opção. É o lugar da vivência e da atuação de cidadãos livres e conscientes. O sertão é arcaico, o lugar da ação do clientelismo político, dos coronéis, do populismo, da violência de onde não há possibilidade de ação política de cidadãos livres e conscientes (ARRUDA, 2000, p. 13).

Gilmar Arruda (2000), ao estudar o processo de modificação e ressignificação das memórias do sertão paulista, em consequência do avanço da modernidade urbana sobre o campo, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX – processo que ele identificou como tendo ocorrido num “momento de transformação de representações” (ARRUDA, 2000, p. 17) – lembra que a necessidade de conhecer as zonas interioranas do país, antes genericamente chamadas de “sertões”, foi de fundamental importância para o posterior domínio da região e a construção de uma representação da cidade como o berço do progresso, o que levou, conseqüentemente, à identificação do sertão como o resquício do atraso.

Naquele momento, a sociedade brasileira, ainda que num ritmo lento, passou a abandonar as formas de pensamento que enxergavam o Brasil como sendo um país constituído unicamente por sua natureza, dando lugar às visões que o enxergavam como um país de contrastes entre a natureza (os sertões) e a cultura (as cidades). Não por acaso, essa transformação de representações se deu no momento em que o país passava pelo primeiro processo de modernização das suas estruturas político-econômicas, em decorrência da lavoura cafeeira e do nascimento da República.

Para Moreira (2005), o processo de construção da identidade rural no Brasil esteve ligado à emergência do mundo burguês sediado na cidade e na indústria. Desse modo, tais polos foram sendo mais valorizados em seus significados projetados sobre o universo rural:

O rural subalterno que emerge dessa assimetria tem como polo hegemônico e referencial o poder emissor de sentido da indústria e da cidade. É nesse sentido que as imagens hegemônicas do rural, em oposição aos sentidos atribuídos ao urbano carregam as noções de agrícola, atrasado, tradicional, rústico, selvagem, incivilizado, resistente à mudança etc. (MOREIRA, 2005, p, 19).

Exemplo desses discursos, por meio dos quais o sertão foi aos poucos sendo incorporado ao imaginário social brasileiro, foram as representações incidentes sobre o sertanejo e que são facilmente encontradas na literatura regionalista do início do século XX. Essa literatura, de forma direta ou indireta, teve papel de destaque e muito influenciou nas representações do sertão realizadas pelo cinema brasileiro.

O sertão sob o olhar da narrativa hollywoodiana: o caso de *O Cangaceiro*

No Brasil, as primeiras tentativas de se construir uma rede de produção e exibição de filmes foram marcadas pelo padrão narrativo do cinema produzido em *Hollywood*. O gênero narrativo desses filmes, em sua maior parte melodramas ou ficções populares, tem como eixo norteador a quebra da ordem e do equilíbrio entre as personagens que se encontravam estabelecidas no início da trama. O restante da história é marcado pela tentativa por parte da personagem principal de restabelecer a ordem quebrada.

A narrativa clássica *hollywoodiana* é claramente influenciada pelos critérios narrativos neoclássicos: uma unidade definida de tempo, no qual a história se passa num tempo contínuo ou com pequenas pausas; de espaço, com local bem definido para o desenvolvimento da narrativa; e de ação, com demarcação e dependência de causa e efeito como dispositivo provocador da ação das personagens principais (BORDWELL, 2005). É se apropriando deste modelo *hollywoodiano* que *O Cangaceiro* se estrutura.

No filme brasileiro, existe uma unidade definida de tempo, sob uma perspectiva teleológica onde o conflito entre as personagens centrais se instaura e todas as ações se organizam com vista à resolução desse conflito; de espaço com a apresentação do que seria o sertão nordestino, embora as locações do filme fossem localizadas no interior de São Paulo; e de ação, quando fica evidente o conflito entre os dois principais personagens, Teodoro e Galdino, em torno do amor de Olívia.

O filme *O Cangaceiro* narra a perseguição do bando de cangaceiros liderados por Galdino (Milton Ribeiro) ao também cangaceiro e ex-colega de bando Teodoro (Alberto

Ruschel), quando este resolve fugir com uma mulher feita prisioneira por Galdino durante seu último ataque a uma cidade da região. Logo no início, ao mostrar seus créditos iniciais, o filme deixa clara a grande influência do estilo *hollywoodiano*: os créditos são mostrados ao som de uma orquestra cuja música lembra a virilidade, a emoção e a ação de uma trilha de *westerns*. Aos poucos, essa orquestra vai executando as notas musicais de *Mulher Rendeira*, música-tema do filme.

A primeira imagem mostrada no filme transforma a paisagem do que seria o sertão num quadro por onde desfila, no alto de uma colina, um grupo de cangaceiros perfeitamente perfilados e cantando *Mulher Rendeira* sobre seus imponentes cavalos. Nessa primeira tomada do filme, a luz é cuidadosamente pensada e trabalhada para não agredir o olhar do espectador, e o sertão é mostrado através de uma “paisagem-quadro” onde prevalece o sentimento de harmonia, lembrando que a quebra da ordem que motivaria a narrativa do filme ainda não havia ocorrido e não estava relacionada com problemas naturais ou sociais. No sertão de *O Cangaceiro*, o sol nasce em cores suaves, possibilitando uma luz não agressiva que ilumina uma vegetação rala e entrecortada por árvores e trechos de floresta fechada.

O atraso, que já dava o tom sobre a estereotipia com a qual a sociedade brasileira significava o sertão, aparece pela primeira vez quando Galdino encontra um funcionário do Governo e impede que este prossiga com as obras de construção de uma estrada. Na ocasião, o diálogo entre o cangaceiro/sertanejo e o funcionário/urbano marca a diferença entre os dois:

Galdino: Boa tarde seu moço... o que que tão fazendo por essas bandas?

Funcionário: Somos funcionários civis do Rio de Janeiro.

Galdino: Tá querendo dizer que não é macaco fujão? Isso vejo logo.

Funcionário: Sou funcionário civil do Rio de Janeiro e fui mandado para fazer o levantamento de um traçado.

Galdino: Que instrumento é aquele?

Funcionário: É um teodolito.

Galdino: Não perguntei de quem é o instrumento, perguntei para que que serve. É máquina de tirar retrato?

Funcionário: É para medir terreno.

Galdino: Medir para quê?

Funcionário: Para abrir estrada de rodagem.

Galdino: Então sua viagem acaba aqui. Volte e diga lá para o seu Governo que fique governando em suas governanças e não se meta no sertão onde mando eu. Enquanto o Capitão Galdino Ferreira for governador da caatinga aqui não passa rodagem nenhuma.

Numa perspectiva mais geral, a cena é responsável por elaborar boa parte das representações incidentes sobre o sertão que irão aparecer em todo o filme. A primeira dessas

representações seria a responsável por identificar o sertanejo a partir do estigma da ignorância frente à tecnologia da época; uma segunda mostra o sertão como o lugar ainda não atingido pelas benesses da modernidade, já que a “rodagem” ainda não havia chegado àquele local. Indo além, o diálogo sugere que o motivo desse atraso não se deve a uma possível inoperância do Governo, mas à própria ignorância dos habitantes locais. Por último, o filme sugere a imagem do sertão como um lugar sem lei, onde o próprio Governo não consegue governar e o poder estaria nas mãos de cangaceiros.

A apropriação que *O Cangaceiro* faz ao sertão é feita a partir de uma distância que delimita e separa o tempo-espaço das personagens do filme do tempo-espaço dos espectadores urbanos aos quais o filme é destinado:

[...] o filme de Lima Barreto é marcado por aquela visão etnocêntrica que olha para o ‘outro’ num impulso de sincera homenagem, mas a partir de uma distância que se anuncia a cada passo pelo próprio tom e pela forma como se organiza o discurso. [...] Em *O cangaceiro*, o sertão é o mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilizado por oposição a esse passado pitoresco, mas definitivamente extinto (XAVIER, 1983, p. 124-125).

Nesse sentido, *O Cangaceiro*, amparado na proposta da época, não possui qualquer preocupação de denunciamento quanto às questões sociais que envolviam as personagens sertanejas, nem mesmo financiava um retorno das imagens do sertão na expectativa de que os espectadores tivessem um reencontro com as origens do país. Ao contrário, o sertão aparece como um ser exógeno e preso a um passado que já não fazia mais parte do presente do espectador.

***Vidas Secas*: mudança narrativa e construção imagética do sertão**

Propondo uma renovação estética e o engajamento social de seus filmes condizentes com o se convencionou classificar como Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos filmaria, em 1963, *Vidas Secas*, filme que levou às telas de cinema o romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado pela primeira vez em 1938. Graciliano pertence a uma geração de

romancistas que reuniram suas temáticas em torno da problemática da terra e da necessidade de uma denúncia urgente da degradação e injustiça às quais estavam expostos os despossuídos (COUTINHO, 2004). Não por acaso foram bastante revisitados pelos cineastas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970.

O sertão que Nelson Pereira foi buscar em Graciliano foi o sertão da seca, do coronelado a partir de uma ótica que se adequasse às discussões políticas da época: a reforma agrária e um movimento de conscientização das massas. Nesse sentido, no que tange aos diálogos estabelecidos com os anseios de suas respectivas épocas, ocorreu com o filme de Nelson Pereira o mesmo que havia ocorrido com o de Lima Barreto: do mesmo modo que o diretor de *O Cangaceiro* levou para seu filme imagens do sertão que, por oposição, ressaltavam o progresso e a democracia da sociedade urbana brasileira da década de 1950, Nelson Pereira pensou o sertão como espaço cuja imagem deveria ser resgatada pelo cinema nacional em toda sua crueza, haja vista que, para este diretor, a consciência da miséria e da opressão levaria às mudanças sociais.

Vidas Secas, por meio de suas imagens, falas e silêncios, toma para si a função de denunciador das mazelas sociais que historicamente oprimem o povo brasileiro e, nesse aspecto, o sertanejo seria a síntese dessa situação histórica. Esse lado denunciador de injustiças sociais a que se propõe o filme fica evidente logo na mensagem que aparece ao abrir da câmera:

Esse filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É, antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.

Quais são as conclusões que se pode tirar desse aviso? Em primeiro lugar, ao afirmar que não se trata de uma simples transposição literária para o cinema, mas de um depoimento acerca das condições de vida de boa parte da sociedade brasileira, Nelson Pereira reveste sua narrativa imaginária de um caráter documental como que atestando o *modus vivendi* do ser nordestino, aqui confundido com o sertanejo. Além disso, ao conjugar seus verbos no presente – “escraviza, pode ignorar” – o filme transpõe a distância que pretensamente separaria o tempo da narrativa do tempo do espectador, algo contrário do que se buscou fazer em *O Cangaceiro*. Por último, essa passagem faz um convite ao espectador para que rompa com o seu imobilismo, diante da realidade que está sendo denunciada, à qual “nenhum brasileiro digno pode mais ignorar”, o que faz do filme um instrumento marcadamente político.

Desse modo, ao invés de tentar naturalizar as representações do sertão, jogando suas personagens para fora da história, Nelson Pereira, propositalmente, faz o contrário e localiza sua narrativa no tempo presente. Contudo, a simples utilização dessa frase não será suficiente para alcançar os fins propostos pelo diretor; além desse aviso, serão utilizados mais dois recursos que têm a ver diretamente com a estética narrativa do filme. O primeiro desses recursos foi a utilização da “câmera subjetiva”, ou seja, em vários momentos do filme, os olhos das personagens são utilizados como câmera através da qual o espectador tem a percepção da natureza, do cotidiano e do folclore que constituíam o universo sertanejo. Ao fazer dos olhos das personagens a câmera que captura a imagem, Nelson Pereira faz, ao mesmo tempo, com que o espectador se projete no filme, tendo a sensação de que são seus próprios olhos que estão em contato com aquela realidade.

O segundo mecanismo responsável pela eliminação da distância que separaria as personagens da ficção de seus espectadores foi a utilização da narrativa em estilo indireto livre. O estilo indireto livre consiste em evitar o descritivismo através da superação do paisagismo e do pitoresco. Esse efeito é conseguido quando a câmera, mesmo quando não se confunde com os olhos das personagens, acompanha o ritmo dessas, ou seja, a câmera respeita o tempo da personagem, não se antecipa à descoberta realizada pela família de retirantes e, desse modo, o espectador também não se antecipa à narrativa, indo aos poucos e, junto com os retirantes, se defrontando com as situações mais inusitadas.

O sertão de *Vidas Secas* é um sertão localizado historicamente e que procura tomar partido em meio às lutas político-sociais da década de 1960. Desse modo, o sertão construído por Nelson Pereira não é o sertão que havia ficado no passado, ao contrário, é nossa herança de exploração e subdesenvolvimento que nos persegue e que temos que eliminar. Resumindo, o sertão de *Vidas Secas* não deve ser aquele que se separa do espaço-tempo do espectador. Ao contrário, ao aproximar sertão e espectador pelas técnicas da câmera subjetiva e da narrativa ao estilo indireto livre, evitando o descritivismo e superando a representação paisagística e pitoresca, Nelson Pereira pôde cumprir uma das propostas singulares do Cinema Novo: fazer um filme político que aproximasse e fizesse nascer uma consciência social entre o sertão, espaço do filme, e a cidade, espaço do espectador.

Uma história em busca de um lugar: imagens do sertão em Abril Despedaçado.

Lúcia Nagib (2006), em seu livro *A utopia no cinema brasileiro*, chama a atenção para o fato de que o que ela considerou como sendo renascimento cinematográfico brasileiro da década de 1990 acabou por incorporar a preocupação em explorar a geografia do país, o que despertou uma nova curiosidade de redescobrir os tipos humanos da própria cultura brasileira. Nagib (2006) nomeia um de seus artigos com as palavras-chave que norteiam sua discussão: *O centro, o zero e a utopia vazia*. Nele, a autora faz um estudo das permanências e rupturas presentes na recente produção cinematográfica brasileira com o que ela considera uma das mais fortes utopias do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970: a busca de uma identidade, de um lugar, de um povo e de uma cultura que sejam capazes de marcar a singularidade do ser brasileiro.

Na busca por esse “ponto zero” da brasilidade, a maior parte dos diretores do Cinema Novo se preocupou em voltar suas câmeras para o sertão e o sertanejo, para o centro do país que, segundo uma crença da época, ainda não havia sido tocado pelos males da modernidade. Nagib (2006) aponta ainda para o fato de que se essa “procura de um centro”, que acabou se tornando uma constante nas produções de novos diretores, não se deu sem disputas e conflitos com caminhos anteriormente traçados por outros diretores, isso porque, para além de uma simples cópia de esquemas representacionais, as novas produções foram obrigadas a “reciclar” os zeros anteriores.

Para a maior parte dos novos diretores, o que inclui Walter Salles, voltar a pensar o Brasil nas telas de cinema significa voltar ao Cinema Novo e aos seus dois polos de miséria: a favela e o sertão:

Como em outros cinemas novos que os precederam, esses diretores, investidos da missão de ressuscitar o cinema nacional, se viram sob o imperativo do novo. Alcançar a novidade não era, porém, tarefa fácil, já que a volta ao zero não significava fazer tábula rasa do passado, mas, ao contrário, reatar com antigas tradições cinematográficas. Esse parecia o único caminho para se reformular projetos utópicos e atingir um almejado estatuto de ‘brasilidade’ [...] (NAGIB, 2006, 62).

Como ressalta a autora, a busca pela origem não é algo singular ao cinema brasileiro, mas um movimento perceptível em praticamente todas as culturas que buscam restabelecer uma produção cinematográfica após momentos de crise. Nessa busca, acaba-se por criar

filmes não radicais em sua estética e que, na verdade, irão se apropriar de discursos e representações produzidas por filmes pertencentes a movimentos cinematográficos anteriores.

Abril Despedaçado, primeiro trabalho do diretor brasileiro Walter Salles após o sucesso de seu filme anterior, *Central do Brasil*, é, na verdade, uma adaptação do livro homônimo escrito pelo albanês Ismail Kadaré, publicado pela primeira vez em 1978 e lançado no Brasil em 2001. O livro é fruto das observações feitas pelo escritor durante uma viagem à região norte de seu país, em particular das suas impressões acerca do *Kanun* – código de origem medieval baseado em vinganças de morte e que ainda regulava praticamente todos os aspectos da vida pessoal e social dos habitantes da região.

Ao tentar trazer a obra de Ismail Kadaré para a realidade brasileira, Salles iria se deparar com o primeiro desafio: em que região e em qual época a história seria adaptada? A solução encontrada para esse problema é mostrada logo na cena de abertura do filme: “sertão brasileiro – 1910”. Todo o resto da caracterização do local é feito pelo personagem sem nome, apenas chamado de “menino”, e que posteriormente recebe o nome de Pacu:

Nós vive em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E sol daqui é tão quente... oi, mas tão quente, que às vez a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho.

Essas referências ao local onde se passaria a história trazem consigo algumas implicações: primeiro, quando apenas se afirma ser o sertão o local onde a história se passa, o filme irá fazer referência a uma região muito vasta, “sertão brasileiro”, e que é tomada como uma cartografia autoevidente. Segundo, quando deixa para o menino a tarefa de apresentar o local, Salles tenta tornar o local o menos exótico possível aos olhos do espectador, pois quem irá descrever esse local, por mais pejorativa que seja essa descrição, é aquele que mais o conhece, o seu habitante.

Segundo o próprio Walter Salles, o que lhe havia atraído na história de *Abril* fora “a precisão e ressonância do texto, a narrativa seca e muscular” e que, a princípio, o filme não necessariamente tivesse que ser ambientado no sertão brasileiro:

Como eu queria fazer um filme essencialmente fabular, e não realista, não tive a intenção de realizar um filme sobre o Nordeste, e sim, um filme que poderia se passar no Nordeste. “Abril” poderia também acontecer em outras latitudes do mundo. Essa não é, aliás, uma qualidade própria ao filme, mas algo que decorre da universalidade do tema proposto pelo Kadaré: o

confronto secular entre os homens, que repetem os mesmos erros através do tempo (SALLES, 2008).

No entanto, segundo o diretor, a escolha do sertão como o local onde a história do filme seria ambientada não foi simples coincidência, pois, em suas palavras “existe uma relação entre a geografia física e a geografia humana, quer dizer, a aridez do lugar de uma certa forma impregna aqueles personagens”. O que Walter Salles corriqueiramente tenta fazer em suas entrevistas é justificar a escolha do sertão a partir de pesquisas realizadas pela equipe de produção do filme através das quais se chegou à constatação de que existem “muitas semelhanças entre a vendeta no Brasil e a história que o livro narra. Em episódios, como a ocupação do território dos Inhamuns, no sertão cearense, vários crimes de sangue tiveram características iguais às descritas por Kadaré” (SALLES, 2007).

O que torna contraditórias as explicações de Salles acerca da escolha do local que serviu de locação para as filmagens de *Abril* é seu duplo posicionamento, onde ora o diretor afirma que pretendia realizar um filme que poderia se passar no Nordeste como em qualquer outro lugar do mundo devido a seu caráter fabular, ora que existe uma relação entre o ambiente e a construção das personagens. De outro modo: as afirmações de Salles significariam que, para fazer um filme que abordasse a violência e a irracionalidade da tradição, ter-se-ia necessariamente que ambientá-lo numa região igualmente tradicional e violenta.

Como afirma Gerd Bornheim (1975), embora as narrativas trágicas trabalhem com esferas de valores inerentes ao homem, como o próprio Salles afirma ser a força de *Abril*, para que esta possa efetivamente acontecer, são necessários dois pressupostos: a existência de um personagem trágico e uma ordem, um ambiente, igualmente trágico em que se possa contextualizar as ações desse personagem. Para Bornheim, embora quase sempre pensado como o início e fim da tragédia, o protagonista não se constitui no centro da narrativa, ao contrário, o trágico só se revela como tal quando aquele é posto em suspensão, quando fica dividido entre o seu caráter e suas ações, que, na maior parte das vezes, é impelido a realizar.

Em *Abril Despedaçado* encontramos os dois pressupostos básicos para que, segundo Bornheim (1975), a narrativa trágica possa ser efetivada: no livro de Kadaré, o herói trágico é personificado em Gjorg, que é fruto de um ambiente igualmente trágico e marcado pela ausência do Estado; já no filme de Walter Salles, encontramos não apenas um, mas dois personagens centrais na tragédia: Tonho (Rodrigo Santoro) e seu irmão Pacu (Ravi Ramos),

igualmente submersos num ambiente que lhes impõe obrigações e que os dois relutam em aceitar como sendo suas.

A questão quanto aos pressupostos, para que a tragédia no filme *Abril Despedaçado* possa efetivamente acontecer, é como a busca de um ambiente trágico no sertão brasileiro que influenciará na forma de representar imagetivamente esse espaço. De outro modo: por que, ao se buscar um ambiente trágico, foi se chegar exatamente ao sertão?

Como o próprio Walter Salles confessa em suas entrevistas, o filme *Abril Despedaçado* foi pensado a partir de características que o constituíam como fábula, ou seja, como uma “narrativa alegórica da qual se tira uma moralidade” e que estrutura “a seqüência dos acontecimentos apresentados tal como eles teriam se desenrolado na vida” (AUMONT; MARIE, 2003, 115). Essa busca por uma narrativa que se aproximasse do gênero fabular, seria cara ao interesse de adaptação do romance homônimo primeiramente ambientado nas gélidas montanhas albanesas para o contexto do sertão brasileiro. É provavelmente com a ambientação no sertão nordestino que a trama de *Abril* passa a ser aceita como sendo uma seqüência de acontecimentos que, embora ficcionais, são apresentados de tal forma que possam ser aceitos como se realmente tivessem acontecido na vida real.

O próprio diretor, contradizendo suas declarações de que a escolha do sertão nordestino como palco para a história narrada seria uma escolha de importância secundária por estar abordando uma temática universal, afirma: “como eu vim do documentário, mesmo para fazer uma coisa que tenha uma qualidade fabular, portanto não totalmente realista, eu preciso partir de uma base realista” (SALLES, 2007). Seria como afirmar que o arcaísmo do *Kanun* e a tragédia familiar que norteiam o romance de Kadaré, não poderiam, pelo menos sem prejuízo de sua verossimilhança com a vida real, ser ambientados em outro local que não fosse o sertão nordestino.

Considerações finais

Os primeiros filmes brasileiros que tomaram o sertão como espaço para suas narrativas pouca ou quase nenhuma atenção dispensaram ao papel da natureza e dos problemas sociais na construção de suas personagens; ao contrário, o sertão aparece nos filmes da década de 1950, dos quais *O Cangaceiro* é um exemplo, apenas como pano de fundo para dramas pessoais. Além disso, era visível a oposição estabelecida entre o tempo-espaço do filme e o tempo-espaço do espectador, sendo que a homenagem rendida, naquele momento, pelo

cinema ao sertão era uma homenagem só possível porque o barbarismo, apresentado na tela, estava preso ao passado, e já não oferecia perigo àqueles que o assistissem. A homenagem que o cinema brasileiro da década de 1950 fez ao sertão é uma homenagem póstuma, que só servirá, na prática, para demonstrar como a sociedade contemporânea é mais civilizada e melhor que a pretérita.

Ao contrário do que ocorreu na década de 1950, as representações do sertão, elaboradas pelo Cinema Novo, já na década de 1960, pretendiam posicionar o cinema ao lado da verdade e dos compromissos sociais de sua época, dando ao público a consciência histórica da miséria a que acreditavam estar submetidos. Assim, se buscou um cinema comprometido com as causas sociais e com uma grande mudança nas estruturas socioculturais brasileiras, o que só seria possível quando houvesse uma consciência capaz de unir os marginalizados do terceiro mundo: o sertanejo e o favelado (TOLENTINO, 2001). Desse modo, é que o sertão passa a ser enxergado pelos cinemanovistas como o sintetizador da fome, da violência e das injustiças que assolam o brasileiro. O atraso sertanejo não é posto no Cinema Novo para massagear o ego de uma cultura urbana em franca expansão: ao contrário, pretende mostrar que o sertão miserável e arcaico é o espelho da urbanidade civilizada e que um, mesmo que não queira, acaba por afetar o outro.

O fazer cinema que emerge no Brasil já na década de 1990, e que *Abril Despedaçado* é uma de suas referências, toca diretamente a forma de representar e significar o sertão. Embora Salles não consiga se distanciar das imagens que singularizam o sertão como um lugar marcado pela tragédia social, já possibilitou pensar uma ruptura com a normalidade e a quebra de um imaginário já consolidado sobre as representações do sertanejo. *Abril* cria a possibilidade de pensar o sertão a partir de outros pontos de vista: o dos afetos e o das possibilidades humanas de romper com uma ordem previamente estabelecida. As grandes questões norteadoras do filme, embora não desconsiderem fatores de ordem econômica, social e cultural, voltam sua atenção para as individualidades das suas personagens. O resultado a que se chega ao final do filme, é que a proposital confusão entre homem e paisagem não tem a finalidade de fazer brotar um determinismo geográfico ou a consciência revolucionária terciomundista.

Referências

- ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões: entre a história e a memória**. Bauru/SP: EDUSC, 2000.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 5. São Paulo: Global, 2004.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (Org). **Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: CIA das Letras, 2001.
- MOREIRA, Roberto José. Ruralidades e globalizações: ensaiando uma interpretação. In: _____ (Org.). **Identidades sociais: ruralidades do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005
- NAGIB, Lúcia. O centro, o zero e a utopia vazia. In: NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed UNICAMP, 2007.
- SALLES, Walter. **Entrevista**. Disponível em: <www.epoca.globo.com>. Acesso em: 30 jan.08.
- _____. **Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano**. Disponível em: <www.revistadecinema.com.br>. Acesso em: 02 jul.07.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.
- VAINFAS, Ronaldo (Org). **Dicionário do Brasil Colonial – 1500-1808**. Verbete: Sertão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasilense, 1983.

Filmes

- ABRIL DESPEDAÇADO**. Direção: Walter Salles. Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, baseado em livro de Ismail Kadaré. Produção: Arthur Cohn. Música: Antônio Pinto. Fotografia: Walter Carvalho. Elenco: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Lacerda, Flávia Marco Antônio, Everaldo Pontes, Caio Junqueira, Mariana Loureiro, Wagner Moura, Gero Camilo, Othon Bastos e outros. Brasil, 2001. DVD (105 min).
- O CANGACEIRO**. Direção e roteiro: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Música: Gabriel Migliori. Fotografia: Chick Fowle. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico, Adoniran Barbosa, Antonio V. Almeida, Heitor Barnabé, Lima Barreto e outros. Brasil, 1953. VHS (105 min).
- VIDAS SECAS**. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luis Carlos Barreto. Fotografia: José Rosa. Elenco: Atila Lorio, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima, Genivaldo Lima e outros. Brasil, 1964. VHS (103 min).

Recebido em 15 de outubro de 2019

Aprovado em 10 de dezembro 2019