

A Terra do sol. O sertão como espaço de identidade na literatura e no cinema brasileiro

The land of the sun. The sertão as a space of identity in Brazilian literature and cinema

Marcos Alexandre De Morais¹

Resumo

*Do enredo regionalista derivariam algumas obras-primas da narrativa romanesca que encabeçam a série do cânone brasileiro. Tendo como temática o embate épico homem x natureza, materializado no fenômeno da seca, essas narrativas dão-se num ambiente de desigualdade social, estabelecido pela cultura senhorial da Casa-Grande e pelos grandes latifúndios. O tema também é dominante em obras essenciais da narrativa fílmica, haja vista a lista dos 100 melhores filmes nacionais publicada em 2016 pela Abraccine. Neste contexto, o Sertão, como uma “poética do espaço” (conceito de Gaston Bachelard), mais do que cenário, será protagonista da grande ficção representada pelo Romance de 30 e pelo Cinema Novo. O que se indaga é por que o Sertão, região pobre, atrasada e isolada tem provocado algumas de nossas melhores narrativas fílmicas e literárias? Neste percurso, destaque para o realismo como um elemento estruturante. Ênfase também nesta deambulação para o encontro de *Vidas secas* (1938), romance de Graciliano Ramos, com o filme homônimo (1963) de Nelson Pereira dos Santos. A película assinala não apenas o elo entre os dois movimentos, mas a consolidação de um gênero, da poética extraída da terra do sol.*

Palavras-chave: *Sertão. Poética do espaço. Literatura. Cinema. Identidade cultural*

Abstract

*From the regionalist plot, some masterpieces of the novelistic narrative that lead the series of the Brazilian canon would derive. Having as their theme the epic clash man x nature materialized in the phenomenon of drought, these narratives take place in an environment of social inequality established by the manorial culture of Casa-Grande and the large landowners. The theme is also dominant in essential works of the film narrative, given the list of the 100 best national films published in 2016 by Abraccine. In this context, “Sertão”, as a “poetics of space (Bachelard), more than scenery, will be the protagonist of the great fiction represented by Romance de 30 and by Cinema Novo. What is being asked is why the Sertão, a poor, backward and isolated region has provoked some of our best narrations? Along this path, emphasis is placed on realism as a structuring element. Emphasis, also in this ambulation, for the encounter of *Vidas Secas* (1938), a novel by Graciliano Ramos, with the homonymous film (1963), by Nelson Pereira dos Santos. The film marks not only the link between the two movements, but the consolidation of a genre, of a poetics extracted from the land of the sun.*

Keywords: *Sertão. Space poetics. Literature. Cinema. Cultural identity*

Recebido em: 16/12/2020

Aceito em: 21/02/2021

¹ Professor de Literatura na Universidade Federal de Alagoas - Campus Sertão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5654-1434>.

Da Literatura

Sertão: é dentro da gente.
João Guimarães Rosa

Qualquer tentativa de estabelecer um cânone literário brasileiro, mais do que possivelmente em alguns autores, recai em certas obras, inexoravelmente incontornáveis, e que formam o rol dos clássicos nacionais. Este clube seletivo não ultrapassa as duas dezenas de livros, o que, num campo literário tão vasto, mostra, além do engenho e da arte como produção estética, todo um poder simbólico.

Dentre estes monumentos da literatura nacional, talvez os cinco livros mais representativos ou recorrentes nas listagens do gênero, não necessariamente nesta ordem, sejam: *Dom Casmurro* (1889), de Machado de Assis; *O Cortiço* (1900), de Aluísio de Azevedo; *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

O número de edições, traduções e investigações suscitadas por estas obras as definem, cada uma ao seu modo, como fundadoras, ou seja, aquelas a partir das quais se inicia uma tradição, uma escola, ou, como diria Harold Bloom, são “obras que alteraram os rumos da história literária futura.” (BLOOM, 2003, s/p).

É claro que um sem-número de leituras e problemas podem ser suscitados a partir deste catálogo. Desde a clássica definição da arte como representação, a mimese, à indústria cultural, ou o modo como se produz e se consome a arte nas sociedades de massas. Contudo, três problemas atrelados a este ensaio saltam-nos aos olhos nesta lista.

O primeiro é que a ficção romanesca é o gênero dominante na alta literatura brasileira. *Dom Casmurro* e o *Cortiço* são obras maiores do realismo, e *Vidas Secas* e *Grandes Sertões*, do regionalismo, escolas máximas do romance brasileiro.

Mesmo *Os Sertões*, que nascem sob o signo de uma obra histórica, sob a elasticidade do gênero romanesco, podem ser lidos como ficção, como, aliás, tem sido feito no estrangeiro, a exemplo de traduções como a de Samuel Putnam *Rebellion in the Backlands*, onde a obra consta como *Novel* na designação do seu gênero.

Além disso, são mais raros os livros de poesia encontrados nos inventários das maiores obras da nossa literatura, o que não quer dizer que não tenhamos grandes exemplares líricos ou épicos, mas os nossos poetas parecem povoar o imaginário nacional mais pelo conjunto da obra do que por um livro específico.

Façamos uma breve comparação com a literatura portuguesa. Qualquer lista do gênero que se faça será encabeçada por *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, e *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa. Estes livros transcendem o aspecto literário, funcionando como símbolos nacionais, e seus autores gozam o estatuto simbólico de reis e navegadores.

A segunda questão seria a tradição de uma literatura realista. Não é a fantasia romântica ou o maravilhoso que constitui a base do cânone nacional, antes o encaço de uma narrativa de profuso realismo.

Num outro breve cotejo, agora com os vizinhos argentinos, vemos que, entre os nossos clássicos, não há os labirintos fantásticos encontrados nos contos de Jorge Luis Borges, nem o surrealismo de Julio Cortázar. Isto para não falar no realismo mágico do colombiano Gabriel García Márquez, com *Cem anos de solidão* (1967), o segundo livro mais importante da língua espanhola. A nossa cultura de contar histórias, ao menos na alta literatura, é uma cultura de descrever o aceitável, com todos os elementos da narrativa críveis como a folha de um livro.

O realismo seria uma palavra-chave da literatura brasileira e pesquisadores como Luís Augusto Fischer registram-no em primeiro plano, já incorporado a uma tradição. A tese pode ser ilustrada com um inquérito feito junto aos estudantes secundaristas brasileiros que assinalou *O Cortiço*, por ser o mais verossímil entre os livros verossímeis, como a obra mais lembrada dentre toda a bibliografia nacional. As possíveis origens para esta vertente dominante na literatura brasileira remontariam ao processo colonial, numa herança lusitana, no modo de tratar as suas possessões em África e na América, e se revela numa arquitetura do despojo.

Esse procedimento histórico, que se materializa numa espécie de esboço, de inacabado arquitetônico e civilizacional, não nos permitiria o onírico, o sublime.

A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro na natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem ‘... com certo desleixo...’ Se prende a um realismo, que renuncia transfigurar a realidade por meio de imaginações delirantes: que aceita a vida, em suma, como a vida é, sem ilusões, sem impaciências, sem malícia e, muitas vezes, sem alegria (HOLANDA, 1956, p. 110).

A exceção feita a esta lista de *tops* eminentemente realistas é *Grande Sertões Veredas* que, com teor experimental e já na terceira fase do modernismo, agrega ao tema da jagunçagem elementos narratológicos do insólito e do fantástico como o pacto com o demônio feito por Riobaldo, criando uma cadeia intertextual com o mito do Doutor Fausto.

O Sertão de Guimarães Rosa é conotativo, alegórico, labiríntico, com lugares reais, a exemplo do rio São Francisco, em cujas margens se estabelecem a relação entre Riobaldo e Diadorim, intercalado com outros espaços ficcionais.

A terceira, e o problema central do nosso ensaio, é que, das cinco obras mais citadas da literatura brasileira, em três, o espaço, o Sertão, com valor protagonista no enredo, aparece ou é sugerido diretamente já no título. Assim, *Os Sertões* (1902); *Grande Sertão Veredas* (1956); e *Vidas Secas* (1938).

Como um elemento específico da narrativa, a categoria espaço já recebeu algumas reflexões teóricas, a exemplo de *A Poética do Espaço* (1957), de Gaston Bachelard. Nela, o filósofo inaugura o conceito de topoanálise como o “estudo psicológico e sistemático dos locais da vida íntima”. (BACHERLARD, 1989, p. 28).

A partir do conceito de casa - com as suas lembranças interiorizadas em espaços de posse e de imaginação, como o quarto, o porão, o sótão, mas também as gavetas, os armários e os cofres -, espaço feliz amado, em oposição ao desconhecido, ao estranho. A

casa metáfora como ninho, concha, esconderijo que assinala, pela imaginação, a construção de uma topografia interior, afetiva. A casa como espelho e transfiguração da alma humana.

Seguindo a trilha bachelardiana, Ozíres Borges Filho sugere a ampliação da significação do conceito. Assim, “a topoanálise não se restringiria à análise dos espaços íntimos, mas de toda e qualquer espacialidade representada na obra de ficção”. (BORGES FILHO, 2008, p.1).

As divisões históricas dos espaços, dos territórios brasileiros por Sesmarias ou por Estados Federativos, sempre atenderam mais aos interesses políticos e econômicos do que aos socioculturais. De forma diferente pensava Gilberto Freyre, em seu *Manifesto Regionalista* de 1926, que fora referencial teórico para o Romance de 30, com a consciência de uma identidade espacial sob a égide do regionalismo. O Mestre de Apipucos apontava para o Nordeste como a sua parte mais simbólica do país, logo, a mais propícia à arte.

É claro que a grande massa da ficção nacional é urbana e tem tido como ambientação ou cenário principal o Rio de Janeiro, capital do Império e da República, de 1763 a 1960, com os seus bens culturais: a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, a Academia Brasileira de Letras, com seus cafés e passeios na Rua do Ouvidor; mas também com os seus subúrbios, o Méier, a Zona Norte, ou mesmo com os espaços excluídos do processo paisagístico da Cidade de São Sebastião, como os cortiços e, contemporaneamente, as favelas, onde o estado e suas instituições não têm competência ou jurisdição.

Neste percurso, destaque para dois dos maiores cronistas do seu tempo que frequentam todas as listas do cânon brasileiro - Machado de Assis e Lima Barreto. Ao mesmo tempo em que elegeram o Rio de Janeiro, como espaço de suas poéticas, fizeram-no por ângulos antagônicos.

É da leitura de *Recordações do Escrivão Isaiás Caminha* (1909) e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911), clássicos inquestionáveis, que Osman Lins escreve talvez a obra ensaística mais relevante da literatura brasileira no tocante ao estudo espacial, *Lima Barreto* e *O Espaço Romanesco*.

Entretanto, seria necessário o acervo do Romance de 30 para redirecionar a literatura a um Brasil profundo, além do litoral e da civilização citadina.

Depois da primeira fase modernista, com a Semana de Arte Moderna de 22, de natureza teórica e beligerante influenciada pelas vanguardas europeias, parecia imperativo escrever o Brasil por dentro. E nenhum espaço nacional poderia oferecer tantos valores simbólicos quanto o Sertão: mítico, religioso, erudito e popular, com a civilização do cangaço, e, sobretudo, com a sua natureza épica, onde a própria existência é em si mesma heroica.

Sob o aspecto formal, os escritores da geração de 30 produziram as suas obras “quando a face mais agudamente destruidora dos modernistas de 1922 estava superada... aproveitando o terreno desentulhado, puderam iniciar logo seu trabalho de criação positiva”. (MELO NETO, 2009, p. 742). Aos escritores de 30 cabia inaugurar uma nova sensibilidade literária pois naquele momento coincidia a criação da literatura geracional com a criação de uma nova literatura nacional.

Iniciado por José Américo de Almeida, com *A Bagaceira* (1928), o movimento regionalista seguiu com nomes como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, tendo em comum, para além de profundo conhecimento da terra, alguma descendência da aristocracia açucareira.

Ao lado de *Vidas Secas*, o livro-insígnia da geração, outros exemplares da Geração de 30 costumam frequentar o índice das dez maiores obras nacionais, dentre as quais *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, e *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego. Do mesmo modo, a tradição ficcional sertaneja se manteria nas gerações seguintes com romances grandiosos como *Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna, e *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, entre outros.

Vale sublinhar *Morte e Vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto, um poema narrativo ambientado no Sertão que teve raro alcance popular e por isso mesmo costuma ser lembrado nestes inquéritos.

Também é fundamental reconhecer o pioneirismo dos romances regionalistas ou sertanistas de Bernardo Guimarães, de Visconde de Taunay e principalmente de José de Alencar, com *O Sertanejo* (1875). Entretanto, numa linhagem mais direta pelo determinismo do movimento naturalista, é Domingos Olímpio que, em seu *Luzia-Homem* (1903), pode ser apontado como precursor do Romance de 30, trazendo as pioneiras imagens do flagelo da seca.

Da mesma maneira que os grandes desertos e os polos gélidos, regiões extremas, os Sertões impõem ao homem condições adversas de existência. São lugares de uma natureza indômita e irreproduzível em ambientes controlados como os centros urbanos. Deste modo, o Sertão permaneceria como um espaço atópico, ou seja, “o espaço hostil, por ser o espaço desconhecido, da aventura, que atrai pelo fascínio e pelo mistério: é onde vive o inimigo da sociedade (florestas, montes, mares, cavernas). O atópico é o espaço do sofrimento e da luta” (D’ONOFRIO, 2007, p. 83).

O Sertão não fez parte da leva das grandes emigrações para o Brasil que, impulsionadas pelo fim do trabalho escravo e pelas guerras mundiais, ocorreram entre meados do século 19 e a primeira metade do século 20, como as dos espanhóis, turcos, alemães e italianos.

Em tese, o sertanejo é fruto da miscigenação entre portugueses, índios e africanos. Povos que fundam a nacionalidade, simbolizada pela Batalha dos Guararapes (1648 -1649), em que o líder indígena Filipe Camarão mais o filho de escravos Henrique Dias e os portugueses João Fernandes Vieira e André Vidal de Negreiros comandaram a expulsão dos holandeses de Pernambuco.

Ao longo da história, o Sertão tem sido o espaço dos excluídos, dos degredados, daqueles que foram perdendo território e empurrados do litoral, da zona da mata, do agreste até os confins da terra do sol.

Na literatura, num procedimento simbiótico, como reivindicam os naturalistas darwinistas, o homem tem sido produto do espaço, a exemplo da obra *O Cortiço*, em que o português Jerônimo, que chega à habitação carioca como um indivíduo íntegro, torna-se relapso e mundano, num procedimento de adaptação.

Mas essa força do meio sobre o homem é ainda mais exuberante na obra de Euclides da Cunha. No seu *Diário de uma Expedição*, para relatar as tropas do exército republicano em sua ambientação ao Sertão, o escritor precisa recorrer a um neologismo - “ajagunçar”, criando uma das grandes imagens da arte brasileira.

Não há um Sertão homogêneo e único no imaginário da literatura brasileira. Como espaço real e simbólico, o Sertão tem se prestado a variadas configurações. Nos antípodas, teríamos o Sertão realista, com contornos naturalistas, onde *Vidas Secas* é obra de referência; e o Sertão mítico, onde habitam nobreza e corte, heráldico e sebastianista, condensado na obra *Pedra do Reino*.

Numa outra breve analogia com a literatura lusa, poderíamos dizer que o Sertão está para a literatura brasileira assim como o mar está para a literatura lusa. Se é impossível pensar em uma sem o mar, sem *Os Lusíadas*, sem *Mar Português*, da mesma forma, é impossível pensar na outra sem *Os Sertões*, sem *Vidas Secas*, sem *Grandes Sertões*. A diferença parece ser que, em nosso caso, temos uma epopeia endógena, ou seja, uma viagem para dentro, até os confins de nós mesmos.

Do Cinema

A câmera é um olho sobre o mundo.
Glauber Rocha

Se o cinema não nasce do verbo (o cinema não descende da literatura) nem da representação, mas antes da imagem, “como algo que deve ser entendido fazendo parte de uma história da visão” (GRILLO, 2017, p. 33), uma cultura que se apropria da lupa, do telescópio, da máquina, homem cinematográfico, uma espécie de ciclope que rejeita todo o seu corpo, para olhar cada vez mais longe, paralisando todos os outros sentidos e macrocefalizando os olhos;

Se de acordo com Ricciotto Canudo, o cinema não só ascende ao patamar da sétima arte, mas de também superar todas as outras, por um processo de apropriação de todos os elementos estéticos, das artes do espaço (escultura, pintura) e das artes do tempo (música, dança, poesia, teatro) ele pertenceria, simultaneamente, a estas duas ordens, promovendo a sua síntese e fusão (quadros em movimento, arte plástica, desenvolvendo-se segundo as formas rítmicas);

Se é justo o conceito de Cinema puro ou de sinfonia visual de Germaine Dulac, ou seja, de um cinema da emoção, por oposição a um cinema teatral, um cinema que mais depressa se dirige à sensação e à sensibilidade do que ao sentimento; um cinema que com movimento e as suas combinações de imagens pode criar a emoção sem arranjos de fatos, sem peripécias, num cinema por ele mesmo, onde a personagem não é a coisa mais importante, mas sim a relatividade das imagens entre si, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma;

Também não há como pensar no cinema sem uma relação de mútua influência com a literatura.

De *A chegada do Trem na Estação* (1895), dos irmãos Louis e Auguste Lumière à *Viagem à lua* (1902) de Georges Méliès, o cinema fez mais do que um percurso ao satélite terrestre, fez uma transposição do real à ficção, consolidando deste modo a sua relação com a literatura. Entre as duas obras icônicas da gênese do cinema, há um salto que vai do documentário do cotidiano parisiense numa Gare à inspiração de obras literárias como *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne, e *Os Primeiros Homens na Lua*, de H. G. Wells.

O cinema sempre buscou contar as grandes histórias. Adaptações de Homero, Shakespeare, Nabokov, Thomas Mann, Herman Melville, entre outros, dividem as narrativas cinematográficas com os roteiros originais, os textos escritos originalmente para a grande tela.

E o cinema brasileiro praticamente adaptou toda a literatura nacional. De José de Alencar e Machado de Assis, os pais gênero no país, passando pelo romance de 30 até chegar a nomes contemporâneos que transitam pelos meios digitais e redes sociais como Daniel Galera e Clara Averbuck.

Desta forma, precisando delimitar um corpus para análise e voltado ao problema do cânon, direcionamos nossa atenção à lista publicada em 2016 pela Abraccine – associação brasileira de críticos de cinema.

Numa edição de luxo lançada durante o festival de Gramado, a obra listou os 100 melhores filmes nacionais a partir da inquirição dos seus membros, com o seguinte top 5:

1 – Limite (1931) de Mário Peixoto; 2 – Deus e o diabo na terra do sol (1964) de Glauber Rocha; 3 – Vidas secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos; 4 – Cabra marcado para morrer (1984) - documentário de Eduardo Coutinho; 5 – Terra em Transe (1967) de Glauber Rocha (ABRACCINE, 2016).

E aí àqueles três pontos que destacamos constituírem a alta literatura brasileira renovam-se aqui.

A relação do cinema com a literatura, notadamente do romance. É claro que, dentre os gêneros literários modernos, o cinema tem se apropriado mais do romance, um gênero dominante. A questão temporal de caberem calhamaços de laudas em duas horas de filme parece equacionada nas convenções de representação do cinema, na diegética fílmica. Uma imagem pode conter milhares de palavras de uma boa descrição, e o espaço-tempo pode ser recriado em analepses e prolepses infinitas do mesmo modo que em justaposições.

Do ponto de vista do fazer literário, no século XX parece haver uma espécie de síntese romancista-roteirista. De alguma forma já se escreve um livro com a cabeça no cinema. Entre outros exemplos que transitaram nos dois lados da moeda, teríamos Mario Puzo, Stephen King, Aldous Huxley, Kazuo Ishiguro.

O impacto do estilo ou da dicção cinematográfica é tão pujante que podemos falar de uma aculturação, em uma contaminação discursiva entre esta literatura e o cinema. De certa forma, toda uma narrativa literária depois da invenção do cinematógrafo está corrompida pelas convenções narrativas do cinema de massas, sendo uma espécie de literatura pós-cinema. Em mesmas palavras, seria preciso escrever ficção em outro planeta ou em outro tempo para não estar influenciado pelo cinema.

Para nos limitarmos à lista da Abraccine, temos cerca de 31 obras baseadas ou adaptadas da literatura, textos variados que não foram escritos originalmente para o cinema. Numa classificação por gêneros, teríamos: 19 filmes baseados em romances; 8 em peças de teatro; 3 filmes baseados em poemas; 2 filmes em contos e uma autobiografia.

A relação abaixo dos filmes adaptados de obras romanescas segue a ordem de entrada na lista da Abraccine:

- 3 – Vidas secas (1963) de Graciliano Ramos;
- 8 – Cidade de Deus (2002) de Paulo Lins;
- 10 – Macunaíma (1969) de Mário de Andrade;
- 12 – Pixote, a lei do mais fraco (1981) do livro *Infância dos Mortos* de José Louzeiro;
- 16 – Lavoura Arcaica (2001) de Raduan Nassar;
- 20 – São Bernardo (1972) de Graciliano Ramos;
- 30 – Tropa de elite (2007) de André Batista, Rodrigo Pimentel e Luiz Eduardo Soares;
- 36 – O invasor (2002) de Marçal Aquino;
- 39 – Dona Flor e seus dois maridos (1976) de Jorge Amado;
- 42 – A hora da estrela (1985) de Clarice Lispector;
- 58 – Abril despedaçado (2001) de Ismail Kadare;
- 61 - O Beijo da Mulher Aranha (1985) de Manuel Puig;
- 66 - O caso dos irmãos Naves (1967) de João Alamy;
- 72 - Bicho de Sete Cabeças (2001) de Austregésilo Carrano Bueno;
- 78 – Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (1976) de José Louzeiro;
- 79 – O Viajante (1999) de Lúcio Cardoso;
- 84 - Sargento Getúlio (1983) de João Ubaldo Ribeiro;
- 85 – Inocência (1983) de Visconde de Taunay;
- 95 – Carandiru (2003) de Dráuzio Varella.

Pela flexibilidade do gênero, o romance abarca desde a confissão e a filosofia, até a mais pura ficção; pela condição de gênero urbano das grandes cidades, de entretenimento da burguesia; pela condição do herói problemático tão comum aos nossos dias, é o substituto da narrativa épica; enfim, pelo seu domínio no campo literário contemporâneo

era natural que ao se apropriar do literário, entre as diversas formas, o romance fosse a mais presente.

Não há dúvidas de que o cinema pode ser a mais realista das artes, podendo como nenhuma outra exprimir ou dar ao seu público a experiência do real. Nesta busca pela realidade, o cinema nacional é acusado de ter perdido a medida do ficcional para ser um cinema da hiper-realidade, confrontando-se deste modo com o ideal de Georges Méliès, de cinema como ilusionismo, como fantasia.

Citando a si mesmo, num exercício metanarrativo em *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick, na voz do protagonista Alex DeLarge, o cinema dá o exemplo definidor da impressão de realidade propiciada por ele mesmo: “É curioso como as cores do mundo real parecem muito mais reais quando vistas no cinema”. (KUBRICK, 1971).

Essa dimensão de realidade torna-se flagrante quando comparada às outras artes. O cinema nasce como tecnologia e mesmo a fotografia, de quem descende, por sua imobilidade não pode dimensionar o real proposto pela sétima arte.

Outro grande pensador do cinema moderno Christian Metz em relação a cotejo realístico encerra:

De todos os problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo do real (METZ, 2019, p. 16).

Digamos que esta saga pela realidade quase documental no grande cinema brasileiro começou com *Rio 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, filme precursor do Cinema Novo. A seguir, Nelson Pereira, Glauber Rocha e outros cinemanovistas se voltam para a literatura nacional, com predileção para o espaço nordestino, trazendo princípios incorporados do Neorealismo Italiano de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Afinal, guardadas as devidas proporções, a miséria (squalore) da Itália do pós-guerra saindo do regime fascista possuía semelhança ao Nordeste.

Do mesmo modo como a Nouvelle vague francesa de Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard, uma geração formada nas cinematecas e pela Cahiers du Cinéma, boa parte dos cinemanovistas escrevem sobre cinema, tendo por princípio comum a transgressão às fórmulas do cinema comercial.

Assim como ensinamento dessas duas escolas Neorealismo - Nouvelle vague, e como uma reação a indústria cinematográfica americana teríamos: um cinema sem grandes orçamentos, sem estúdios, utilizando-se dos cenários in loco; sem grandes efeitos especiais ou montagem, com som direto, associação de atores profissionais à população local; quebra na linearidade narrativa. Mas, sobretudo, uma nova atitude política traduzida num cinema quase documental.

Mais do que todas as artes, o cinema fará uma autocrítica do Brasil, fugindo dos estereótipos de um Brasil feliz e pacífico, um produto exportação, *made in Brazil*, tipo carnaval, futebol e samba. O cinema brasileiro será uma arte política, com filmes

subversivos em plena ditadura militar, que sobe as favelas e vai aos recantos do país para mostrar a violência, a desigualdade e a miséria.

Diferentemente de um veículo de massa, como a televisão, o melhor cinema brasileiro projetou na grande tela uma série de protagonistas excluídos da sociedade brasileira. Assim, toda uma categoria de anti-heróis, oriundos das camadas populares, os apartados da sociedade desde os malefícios de uma colonização senhorial e escravocrata.

Deste modo, os Negros marginalizados da favela, a nova senzala, como um Tião Medonho em *O Assalto ao Trem Pagador* (1962); um Zé Pequeno de *Cidade de Deus* (2002). Os meninos de Rua, cheira cola, abandonados das grandes cidades, como em *Pixote* (1980). Da mesma forma, uma série de temas tabus: a transexualidade ou homoafetividade em *Tatuagem* (2013), *Carandiru* (2003), *Madame Satã* (2002), *O Beijo da Mulher Aranha* (1985).

Mesmo os índios que desde a visão utópica de um romantismo têm sido excluídos da nossa ficção, ganham protagonismo sobre um prisma quase documental em obras como *Serras da Desordem* (2006), com a denúncia do desmatamento e o genocídio indígena; ou *Iracema - uma transa amazônica* (2015), onde uma indígena que tem o mesmo nome da personagem de José de Alencar, em meio à desaculturação e à miséria, se prostitui.

Não raro o filme brasileiro, no período da ditadura por supostamente conter violência ou pornografia apresentava na legenda de classificação indicativa: “filme não recomendado para menores de 18 (dezoito) anos”.

E a terceira claro, ainda mais do que na literatura, o Sertão surge como o espaço da narrativa cinematográfica brasileira.

Retornando à lista da Abraccine, teríamos então: 2 – *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha; 3 – *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; e 4 – *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

Isto quer dizer que das cinco obras que encabeçam a listagem, apenas o Sertão aparece como lugar definido, já que em *Limite* (1931), de Mário Peixoto, o espaço é psicológico, é feito de flashbacks e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, tem como cenário um espaço fictício, a República de Eldorado, e foi gravado no Parque Lage, Rio de Janeiro.

No caso de *Cabra marcado para morrer*, o documentário que contextualiza o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, o espaço é memorialista, numa digressão que começa do Engenho Galileia, no município de Vitória de Santo Antão, zona da Mata de Pernambuco.

Mais do que isto, excluindo o prêmio simbólico dado a *Limite*, filme mudo de 1930, que em verdade deveria receber a distinção *hors concours*, podemos afirmar que as duas obras mais importantes do cinema brasileiro têm o Sertão como espaço.

Deus e o diabo na terra do sol, com roteiro original de Glauber Rocha e Walter Lima Junior, narra a história de Manuel e sua mulher Rosa, no árido Sertão Nordeste. Diante da seca e das injustiças do coronelismo, Manuel se revolta e se junta a um grupo de fanáticos religiosos que serão perseguidos pelos latifundiários.

O crítico de cinema Rogério Costa Rodrigues concebia o cinema e o Sertão de Glauber como barrocos. Um Sertão de excesso, de hipérboles, de ornatos e paradoxos. Um sertão que descende da linguagem de Gregório de Matos e da arte das Igrejas de Salvador. Enfim, um Sertão da poesia e do alegórico.

Em *Vidas Secas*, com o roteiro adaptado por Nelson Pereira dos Santos, a personagem Fabiano funciona como o oposto de Manuel, ou vice-versa, já que esta obra precede aquela. Fabiano é o sinônimo da resignação, da domesticação humana. Num enredo quase sem fala, o espaço Sertão como representação da realidade é protagonista. A obra por inaugurar um ciclo ganhará um enfoque mais particularizado nas próximas linhas.

Ainda nesta listagem dos 100, encerraríamos outras obras representativas do Sertão: 23 – *Os fuszís*, de Rui Guerra; 26 – *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; 34 – O dragão da maldade contra o santo guerreiro de Glauber Rocha; 58 – *Abril despedaçado* de Walter Salles; 76 – *Baile Perfumado* de Paulo Caldas e Lírio Ferreira.

Outras obras podem ser evocadas como o premiado 11 - *Central do Brasil* de Walter Salles, um *road movie* que transita da estação de trem do Rio de Janeiro a uma incursão pelo interior de Pernambuco.

Vidas Secas

Quando eu fiz o *Vidas Secas*, eu fui muito criticado por ser muito fiel ao livro.
Nelson Pereira dos Santos

Isto posto, e a partir destas listas, podemos fazer algumas considerações tendo como referência principal a obra *Vidas Secas*.

Graciliano Ramos, com *Vidas Secas*, não é apenas o primeiro na ordem de entrada das obras literárias adaptadas ao cinema, mas o único autor da literatura brasileira a ter três obras entre os cem melhores filmes nacionais em acordo com a Abraccine. Entre as seis primeiras obras adaptadas que lideram a série, duas são de Graciliano, já que *São Bernardo* (1972) aparece na sexta. *Memórias do Cárcere* (1984) fecha o cordão.

Podemos dizer, sem hesitação, que Graciliano Ramos é o melhor escritor brasileiro adaptado ao cinema. Os outros únicos autores a terem mais de uma obra citada são Nelson Rodrigues 52 - *Toda Nudez Será Castigada* (1973), 54 - *A Falecida* (1965) e de forma surpreendente Carlos Drummond de Andrade com o excelente *O padre e a moça* (1965) além de 91 - *Cabaret Mineiro* (1980).

Como exemplificação desta tese, do polo contrário, teríamos o gênio Machado de Assis com uma dezena de obras adaptadas ao cinema, mas nenhuma consta na lista da Abraccine. Nem mesmo quando dirigido pelo próprio Nelson Pereira dos Santos como em *Azyllo muito Louco* (1970), adaptação livre do conto “O Alienista”. Machado de Assis é o exemplo nacional de uma premissa já constatada pela indústria fílmica: não é um clássico literário que faz por si uma obra prima do cinema.

Ao mesmo tempo, *Vidas Secas* pode e deve ser considerado como um filme fundador, configurando um gênero dentro da cinematografia, descendendo em linha direta do Romance de 30.

Do latim *genus*, gênero significa família ou tipo. Desta forma, indica uma tipologia de obras com características semelhantes que se agrupam e se distinguem de outras, formando um padrão, uma iconografia, com temas, enredos, personagens e espaços.

Dentro do cinema sertanejo brasileiro há claramente duas tendências ou subgêneros.

O primeiro e mais popular é o do Cangaço, também conhecido como Nordestern, uma justaposição na relação direta com o gênero americano. Há quem ironize chamando de western feijoada fazendo uma paródia com o Spaghetti western, Faroeste macarrônico que é um subgênero western de produção italiana da década de 1960. Neste sentido, western mandioca nos parece mais apropriado.

Os enredos centram-se em anti-heróis, no banditismo, nos crimes de violência, na vida fora da lei. O exemplo mais ilustre do cinema brasileiro é obra *O Cangaceiro* (1953) da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que embora tenha sido um êxito de bilheteira e alcançado o mercado internacional, coleciona restrições quanto à identidade da obra.

O cangaço foi um fenômeno ocorrido em quase todo o Sertão entre o século XVIII e meados do século XX. Seus membros vagavam em grupos, atravessando estados e atacando cidades, onde cometiam pilhagens, assassinatos e estupros. Para muitos especialistas, o cangaço nasceu como uma forma de defesa ou de resistência dos sertanejos face aos graves problemas sociais. O mais famoso dos líderes do cangaço que inspirou algumas películas nacionais foi Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Em semelhança aos episódios históricos, as lendas e os temas religiosos, o cangaço tem sido mote frequente no romanceiro popular dos folhetos de cordel nordestino.

No romance regionalista está representado em *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Um romance histórico que narra a saga de José Gomes, um precursor do cangaço em Pernambuco e que na versão de Távora ganha contornos épicos.

Na lista da Abraccine, teríamos de forma simbólica 2 – *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha; e 76 – *Baile Perfumado* de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, que não apenas abrem e encerram a lista dos filmes de cangaço, mas revelam duas gerações ou movimentos, o Cinema Novo e o Cinema da Retomada, o que se revela como um cânone.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a figura do cangaceiro se encarna em Corisco (Othon Bastos), o diabo loiro, que pertenceu ao bando de Lampião. A cena em que ele rodopia, quando da sua execução por Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros representado por Maurício do Valle, talvez seja a cena mais representativa de todo o cinema brasileiro.

A personagem Antônio das Mortes ganharia continuação em 34 – *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, um filme de adoração de Martin Scorsese: “Naquela época, a cada dia, talvez eu esteja exagerando, estreava uma nova obra prima, italiana, francesa,

japonesa, coisas do mundo inteiro, e de repente estreia *O Dragão da Maldade* e ofusca aquilo tudo”. (SCORSESE).

Já o *Baile Perfumado* narra a história verídica do mascate libanês Benjamin Abraão que tendo sido secretário de Padre Cícero de quem Lampião era devoto, conseguiu se aproximar de Virgulino e é responsável pelas únicas imagens fílmicas do Rei do Cangaço e do seu bando no Sertão. O filme marca o Cinema da Retomada e a volta de um longa-metragem pernambucano depois de hiato de duas décadas.

A película, de certa forma, é um movimento do cinema pernambucano, agregando alguns dos nomes que formaria uma espécie de cinema novo do estado. Nela, as imagens do documentário do libanês Benjamin são inseridas juntamente com as imagens ficcionais.

A outra vertente como já dissemos parece ser inaugurada com *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos. É aquilo a que poderíamos chamar de *secamovie* que de certa forma se associa mais ao drama do que ao western, por exemplo, tendo quase todas as obras do gênero adaptadas de obras literárias. É um cinema do êxodo, da migração, da diáspora.

O drama de Fabiano é o mesmo de Severino em *Morte e Vida*, poema de João Cabral, que retrata a trajetória do homem, que na seca deixa o Sertão nordestino em direção ao litoral; que não por acaso é o mesmo de Chico Bento, personagem de o Quinze de Raquel de Queiros que com uma família ainda mais numerosa do que a de Fabiano deixa o Sertão cearense e fica preso num campo de concentração; e o mesmo de Valentin na Paraíba, pai de Soledade, em *A Bagaceira* de José Américo de Almeida.

Digamos que todos eles (Fabiano, Severino, Chico Bento, Valentin) são personagens da mesma linhagem, da mesma árvore genealógica. São “cabras marcados” que trabalham a terra dos outros e que sem posse de nada, vencidos pela seca, como bichos migratórios partem para outras paragens.

Vidas secas foi rodado em Minador do Negrão em e Palmeiras dos Índios, Alagoas, espaço semelhante ao ficcional da narrativa de Graciliano Ramos. A Grande questão da obra parece ser a solidão existencial, que ganha em complexidade pela destituição da linguagem. As personagens de tão rudimentares quase não falam.

Vidas Secas é um filme que como no livro instaura uma poética. Tudo ali é o menos, dos planos ao som e aos diálogos. Um cinema de economia de planos, de sequência, onde possivelmente, ao invés de uma sinfonia imagética, para usar a analogia com a música, ou de uma profusão de cores para usar um cotejo com as artes plásticas, teríamos o monocórdico e o monocromático.

De forma simbólica na película não há uma trilha sonora usual, mas uma espécie de ruído que simula o ranger do carro de boi ou do engenho da cana.

Vidas Secas estabelece assim pelo cinema uma estética da magreza, da secura, numa lição extraída da literatura de Graciliano Ramos, como podemos ver na poética das lavadeiras:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a

roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer... (RAMOS, 2015, p. 34).

Vamos dizer que Nelson Pereira dos Santos seguindo as lições de Graciliano Ramos pôs o filme o filme no varal, não antes de batê-lo nas pedras e de torcê-lo.

Ainda consoante a Abraccine, o cineasta possui quatro obras entre as cem mais importantes do cinema brasileiro. 3 – *Vidas secas* (1963); 27 – *Rio, 40 graus* (1955); 29 – *Memórias do Cárcere* (1984) e 49 – *Rio, zona norte* – 1957 ficando apenas atrás de Glauber Rocha, o seu discípulo com cinco.

Em seu currículo além das obras Graciliano Ramos e Machado de Assis constam adaptações do regionalista Jorge Amado, como *Tenda dos Milagres* (1977), *Jubiabá* (1987) e a experimentação de Guimarães Rosa, em *A Terceira Margem do Rio* (1984).

A entrada de Nelson Pereira dos Santos para a Academia Brasileira de Letras em 2006 pode ser lida como uma consagração simbólica dessa relação Cinema-Literatura que tem no Sertão sua maior insígnia.

Esta simbiose do cinema nacional e do Sertão com a sétima arte, poderia ser sintetizada pelas premiações no exterior:

Em 1953, *O Cangaceiro* ganha prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes; em 1962, *Vidas Secas* vence o OCIC (Office Catholique International du Cinéma); em 1962, *Os Fuzis* conquista o Urso de Prata do Festival de Berlim; e em 1969, com o *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* Glauber Rocha leva a premiação de melhor diretor no Festival de Cannes.

Ao mesmo tempo, há quem veja a partir do Cinema Novo com o seu realismo e intelectualismo literário a quebra de ligação com o público, e da própria indústria cinematográfica, sendo acusado de artesanal, que não é ilusão, nem entretenimento.

Cronologicamente o Cinema Novo fica entre os dos dois movimentos mais populares da história do cinema brasileiro e que agregavam ao título de forma pejorativa *chanchada*, em espanhol porcaria.

O primeiro, a Chanchada teve o seu apogeu nos anos 1950 com os musicais e comédias ligeiras e o segundo, a Pornochanchada na década de 1970 em que predomina o erotismo a partir do corpo feminino. Em ambos, pode-se se falar do cinema brasileiro se não como cultura de massa, mas como uma arte popular.

De certa forma, o cinema da seca, monotemático, é ainda mais do que a literatura, uma arte para iniciados. Filmes para críticos e cinéfilos, as películas do Cinema Novo, que encabeçam a lista dos melhores de nossa cinemateca, raramente entram em outra listagem, a de bilheteria.

Reza a lenda que Nelson Pereira dos Santos não precisou fazer roteiro. Foi seguindo os capítulos do livro que de certa forma encaminham os planos, as cenas e as sequências do filme. Mais do que um poeta (criador de imagens) Graciliano é um entalhador delas. Em certo sentido, é isto que também faz Nelson Pereira dos Santos.

Referências

- ABRACCINE. **100 Melhores Filmes Brasileiros**. Belo Horizonte: Editora: Letramento, 2016.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1900.
- AZEVEDO, Aluísio de **O Cortiço**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BLOOM, Harold. **Elas não são idiotas**. Entrevista à revista Época em 03/02/2003.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**, 2008.
- CANUDO, Ricciotto, **L'Usine aux Images**. Paris, Séguier Arte Éditions, 1995.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões, Campanha de Canudos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Pequena enciclopédia da cultura ocidental**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2005.
- FISCHER, Luís Augusto. **Literatura Brasileira: Modos de Usar**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.
- GRILO, João Mário. **As Lições do Cinema**. Lisboa: Edições Colibri, 20017.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- OLIMPIO, Domingos. **Luzia Homem**. São Paulo: Editora Três, 1973.
- RAMOS, Guimarães. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.
- ROSA, Guimaraes. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Livraria J. Olímpio Editora, 1978.
- SUASSUNA, Ariano. **A pedra do reino**. São Paulo: José Olympio, 2007.

TÀVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Editora Ática, 1981.

Referências Fílmicas e Online

Acerca do Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. Martin Scorsese. YouTube. Acesso em: 07 de fevereiro de 2021.

Baile Perfumado. Paulo Caldas e Lírio Ferreira. RioFilme, 1966.

Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho, 1984.

Deus e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha. Copacabana Filmes, 1964.

Laranja Mecânica. Stanley Kubrick. Warner Bros. Entertainment, 1971.

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat. Louis e Auguste Lumière. 1895.

Le Voyage dans la Lune. Georges Méliès. 1902.

Limite. Mário Peixoto. Cinédia, 1931.

O Cangaceiro. Lima Barreto. Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953.

O Dragão da maldade contra o santo guerreiro. Glauber Rocha, Mapa Filmes do Brasil, 1969.

Terra em Transe. Glauber Rocha. Mapa Filmes do Brasil, 1967.

Vidas secas. Nelson Pereira dos Santos, 1963.