

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

MARCUS VINÍCIUS MARTINS BARBOSA

IMAGENS E NARRATIVAS DE SERTÃO EM *CIPRIANO*:

Uma etnografia fílmica

TERESINA

2017

MARCUS VINÍCIUS MARTINS BARBOSA

IMAGENS E NARRATIVAS DE SERTÃO EM *CIPRIANO*:

Uma etnografia fílmica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, na linha de pesquisa Memória e Territorialidades, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Maria Dione Carvalho de Moraes

TERESINA

2017

MARCUS VINÍCIUS MARTINS BARBOSA

IMAGENS E NARRATIVAS DE SERTÃO EM *CIPRIANO*:

Uma etnografia fílmica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, na linha de pesquisa Memória e Territorialidades, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Maria Dione Carvalho de Moraes

Teresina, 01/07/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Maria Dione Carvalho de Moraes (UFPI/PPGANT – Presidente)

Prof. Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior (UFPI/PPGPP – Examinador Externo)

Prof. Dr. Raimundo Nonato Ferreira do Nascimento (UFPI/PPGANT – Examinador Interno)

Prof. Dr^a. Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa (UFPI/PPGANT – Suplente)

À minha filha Isadora, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Isadora e Marilene, pelo apoio, carinho, atenção e, sobretudo, paciência diante dos inúmeros momentos de ausência e introspecção. O amor de vocês me fez continuar.

A meus pais, Quirdson e Cleide, pela dedicação, amor, lições de vida e esforços para que eu pudesse trilhar este caminho. Não há palavras suficientes para traduzir minha gratidão. Esta vitória é, sobretudo, de vocês.

A Maria Dione Carvalho de Moraes, orientadora e inspiradora deste trabalho, por acreditar em mim, pelo exemplo intelectual, humano, ético. Rigorosa, mas sem perder a ternura. “Palavras duras em voz de veludo” como poetou Herbert Vianna. Obrigado pelo respeito às minhas muitas limitações, pela amizade, pelo estímulo, críticas e ensinamentos que me acompanharão por toda a vida.

A minha família, cuja lista completa daria uma outra dissertação, que sempre acreditou no meu potencial e compreendeu as minhas constantes ausências. Espero me organizar melhor para estar mais tempo entre vocês. Obrigado pelo apoio, respeito e carinho.

A amigos e amigas “sobreviventes” nesta fase de ausência prolongada.

A/os amigo/as e colegas do Instituto Federal do Piauí – Campus Floriano, pelo apoio. Estas pessoas se tornaram uma família para mim e, ao invés de fazer aqui uma lista quilométrica, prefiro homenageá-lo/as desta forma, para não correr o risco de omitir distraidamente alguém.

Aos professores Francisco de Oliveira Barros Júnior, Raimundo Nonato Ferreira do Nascimento, que participaram de minha Banca de Qualificação. A professora Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa que se dedicou à análise deste trabalho. Obrigado pela leitura inspirada, atenta e crítica do texto, e pelas ideias apresentadas para melhorá-lo.

Aos colegas da 2ª turma do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia (André, Daniela, Carlange, Joyce, Daniel, Eugênio, Marcela, Julimar, Clarissa, Thais), pela amizade, angústias e saberes partilhados.

Aos colegas da 7ª turma do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (Nayra, Ravena, Vagner, Caio, Sérgio, Luciana, Kelly, Tâmara, Daniela, Ianne, L'hosana, Jordana), pela vivência qualitativa.

A demais professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, que trabalham arduamente para torná-lo cada dia melhor.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, representada pelo professor Raimundo Nonato Ferreira do Nascimento, pela condução responsável e dedicada.

A Natanael, dedicado e competente colaborador.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, e ao Instituto Federal do Piauí, pelo apoio a esta pesquisa.

Nesta solidão dos sertões os caminhos parecem ser os mesmos. As veredas são as mesmas. As folhas não se movem. E ela anda e anda e se enterra em seu silêncio, em suas memórias distantes. Eu me passo, me distraio... crio meu mundo e venho vez em quando visitá-la. O pai é dela, não meu. Eu não quero ser seu filho e por não querer não sou. Ele sonha, eu vivo. Eu gosto da Bigail... e com ela fico. (Vicente, em Cipriano)

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. (Guimarães Rosa)

RESUMO

Este trabalho percorre algumas trilhas e veredas de sertão, busca dialogar com seus enredos, signos e símbolos no sentido de desvendar marcadores identitários a partir de mitos de origem, com o auxílio da narrativa cinematográfica. Partindo do pressuposto de que nascemos como “pátria piauiense”, pensada a partir da colonização portuguesa, dos caminhos do gado, desbravados pela aventura bandeirante, e de que temos elementos suficientes para pensar nossas identidades à luz da categoria sertão, etnografo imagens e sentidos de sertão no filme *Cipriano*, de Douglas Machado, produzido no Piauí e lançado em 2001. Tomar este filme como objeto de análise apresenta-se como possibilidade de apreender imagens e narrativas de sertão construídas com a contribuição de pessoas que atuam como formadoras de opinião – a exemplo de diretores e roteiristas de cinema, os quais, por seu turno, sintetizam, interpretam, representam o imaginário de sertão. Nesta direção, a ideia é buscar compreender como mitos de origem são manuseados e manifestam-se no discurso fílmico. O objetivo da pesquisa é identificar, em *Cipriano*, signos e símbolos ativos no imaginário de sertão que interpelam subjetividades e produzem sentidos para a “nação piauiense”.

Palavras-chave: Cinema. Narrativa. Sertão. Memória. Identidade.

ABSTRACT

This work traverses some trails and paths of *sertão*, seeks to dialogue with its entanglements, signs and symbols in the sense of unveiling identity markers from myths of origin, with the aid of cinematographic narrative. Starting from the assumption that we were born as a "*piauiense* homeland", thought from the portuguese colonization, the cattle paths, pioneered by the bandeirante adventure, and that we have enough elements to think our identities in the light of *sertão* category, I do a ethnography of images and senses of *sertão* in Douglas Machado's film *Cipriano*, produced in Piauí and launched in 2001. To take this film as an object of analysis presents itself as the possibility of apprehending images and narratives of *sertão* constructed with the contribution of people who act as opinion makers – the example of directors and screenwriters, who, in turn, synthesize, interpret, represent the imaginary of *sertão*. In this direction, the idea is to seek to understand how myths of origin are manipulated and are manifested in the filmic discourse. The aim of the research is to identify, in *Cipriano*, signs and symbols active in the imaginary of the *sertão* that interpellate subjectivities and produce meanings for the "*piauiense* nation".

Keywords: Cinema. Narrative. *Sertão*. Memory. Identify.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem cinematográfica de Cipriano.	13
Figura 2 – Imagem cinematográfica da legenda de incelências e benditos.	27
Figura 3 – Imagem fotográfica do cartaz do filme <i>Cipriano</i> .	43
Figuras 4, 5, 6 e 7 – Imagens cinematográficas: tessitura imagética de uma “paisagem barroca”.	68-69
Figura 8 – Imagem cinematográfica: não há em Cipriano uma espaço-temporalidade pré-definida, convencional.	70
Figura 9 – Imagem fotográfica das Velha rezadeiras.	71
Figura 10 – Imagem fotográfica de Cipriano, Bigail e Vicente.	141
Figuras 11, 12, 13 e 14 – Imagens cinematográficas: o “nascimento” de Vicente.	144
Figuras 15, 16, 17 e 18 – Imagens cinematográficas: aspectos da moradia.	146
Figuras 19,20 e 21 – Imagens cinematográficas: fragmentos de um modo de vida.	147-148
Figura 22 – Imagem cinematográfica de Vicente e Bigail.	149
Figuras 23, 24 e 25 – Imagens cinematográficas de Cipriano.	150-151
Figuras 26, 27, 28 e 29 – Imagens cinematográficas de corpos e objetos – significantes culturais de sertão em <i>Cipriano</i> .	153
Figura 30 – Imagem cinematográfica da legenda do primeiro sonho.	155
Figuras 31 e 32 – Imagens cinematográficas dos Demônios gêmeos.	156
Figuras 33, 34 e 35 – Imagens cinematográficas do início da travessia/peregrinação.	157
Figura 36 – Imagem cinematográfica da legenda do segundo sonho.	158
Figuras 37, 38, 39 e 40 – Imagens cinematográficas da dança da Morte e da alma do velho vaqueiro.	159
Figura 41 – Imagem cinematográfica da legenda do terceiro sonho.	160
Figuras 42 e 43 – Imagens cinematográficas da procissão imaginária de Vicente e da Santa Beata.	161
Figura 44 – Imagem cinematográfica da legenda do quarto sonho.	161
Figuras 45 e 46 – Imagens cinematográficas: pai e filho no cemitério em frente ao mar.	163
Figura 47 – Imagem cinematográfica da legenda do quarto sonho.	163
Figuras- 48, 49, 50 e 51: Imagens cinematográficas – morte e vida no sertão.	165

Figura 52 – Imagem cinematográfica de xilogravura que representa o velho vaqueiro e título do filme. 170

Figura 53 – Imagem cinematográfica de Vicente e Bigail. Recomeço? 176

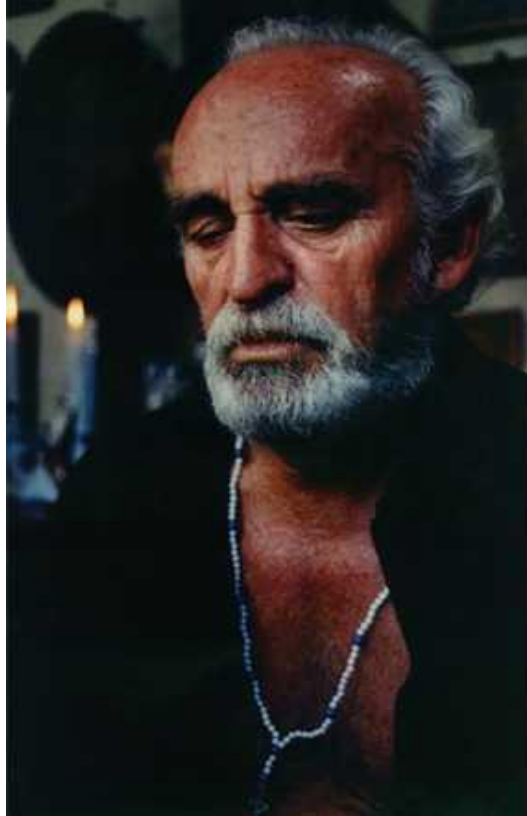
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: TRAILLER OU A ORIGEM DO PROBLEMA	13
Primeiros passos: <i>insights</i>	14
Contexto histórico	23
Ficha técnica	25
Sinopse	26
<i>Teaser</i>	27
Abordagem metodológica ou bastidores da pesquisa: <i>making of</i>	29
CAPÍTULO I – PRIMEIRAS CENAS	43
1.1 Antropologia e imagem	44
1.2 Narrativas cinematográfica e fílmica	54
1.3 Narrativa de sertão em <i>Cipriano</i>: um desafio etnográfico	63
CAPÍTULO II – LUZ, CÂMERA, SERTÃO!	71
2.1 Considerações sobre as representações de Sertão-Brasil	72
2.1.1 De pátria geográfica à comunidade imaginada: sertão como mito fundacional	82
2.2 Representações de Sertão-Nordeste	90
2.2.1 Tipos humanos	98
2.3 Sertão-Piauí	113
2.4 Sertão interpela cinema no Brasil	123
2.5 Sertão interpela cinema no Piauí	132
2.6 Douglas, cinema, sertão... Travessias...	138
CAPÍTULO III – CIPRIANO: UMA PEREGRINAÇÃO MACHADIANA PELOS SERTÕES PIAUIENSES	141
3.1 Observações de um antropólogo espectador	142
3.1.1 Primeiras cenas: ambiente físico, atores sociais e signos do sertão machadiano	142
3.2 Os sonhos de Cipriano	154
3.3 Sobre o sertão sonhado por Cipriano e Douglas Machado	166
CONCLUSÃO	176
REFERÊNCIAS	180

INTRODUÇÃO: *TRAILER*¹ OU A ORIGEM DO PROBLEMA

Vocês estão aqui é pra eu falar de Cipriano. Pai que eu tinha renegado, mas que sobrevivendo à sua sina hoje guardo em memória curada. Minha voz já é essa voz que se entende, meu corpo já se controla em calmarias... roupa de promessa que eu usava já deixei queimar. E com isso posso voltar ao passado e de lá contar pra vocês a história de Cipriano como presente fosse. História que também é minha... e de minha irmã (Vicente, em Cipriano).

Figura 1² - Imagem cinematográfica de Cipriano.



¹ *Trailer* é um videoclipe construído com o intuito de anunciar um filme. Ele é organizado a partir de trechos significativos ou impactantes apresentados com frases de efeito ou por um narrador que tenta motivar o público a assistir ao filme.

² Disponível em: < https://trincafilmes.files.wordpress.com/2012/02/filmecipriano_02-acervo-trincafilmes.jpg> Acesso em 16 ago. 2012.

Primeiros passos: *insights*³

O homem cria instrumentos e depois molda-se à imagem deles. A realidade é fabricada pelo homem. O universo é uma invenção, uma metáfora. [...] Em vez de máquinas, nós nos vemos como um processo de informação. A metáfora muda continuamente. Seja qual for a linguagem descritiva a que tenhamos chegado, o compreender a realidade torna-se a realidade. Não dizemos que o coração parece uma bomba. Ele é uma bomba (BROCKMAN, 1988, p. 11).

Travessia. Com essa palavra propositalmente enigmática o escritor João Guimarães Rosa encerra o seu *Grande sertão: veredas*. O cineasta Douglas Machado inicia o filme *Cipriano* com uma proposta que pode ser lida a partir do sentido enigmático da travessia.

Um homem velho, de nome Cipriano, está prestes a morrer. Ele passou a vida inteira atormentado por sonhos e agora vaga solitário em um deles. Seus filhos, Bigail e Vicente, buscam um cemitério de frente ao mar, onde ele deve ser enterrado. Vida e morte. Contos, sonhos e religiões. Uma viagem no imaginário latino-americano através de uma longa peregrinação pelos sertões piauienses⁴ (CIPRIANO, 2001).

O filme, lançado em 2001, é um marco na produção cinematográfica piauiense. Trata-se do primeiro longa-metragem idealizado e feito no Piauí, com a ajuda de uma equipe composta em grande parte por piauienses⁵. Traz à tona questões relativas ao que Moraes (2006) denominou sertanezidade piauiense, expondo leituras de marcadores identitários⁶ acionados para compreender a existência da nação piauiense⁷. Por que falar de sertão ao

³ Neste trabalho, a palavra *insights* é utilizada como sinônimo de intuições.

⁴ Texto do roteiro do filme *Cipriano*, publicado em 2001.

⁵ Vale ressaltar que a realização deste filme só foi possível graças à parceria técnica e financeira com uma equipe de colaboradore/as sueco/as, citado/as adiante no item *Ficha técnica*, nesta dissertação.

⁶ Refiro-me a marcadores identitários como atributos e elementos que caracterizam determinados grupos e expressam suas identidades, produzidos ou construídos através das relações sociais, que expressam “relações de poder geradoras de estratificação, hierarquização e localização, mas também, por vezes, de transgressão social” (ENNES; MARCON, 2014, p. 286).

⁷ Hobsbawn (1990) afirma que a categoria nação “pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o ‘Estado-nação’; e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação. Além disso [...] eu enfatizaria o elemento do artefato, da invenção e da engenharia social que entra na formação das nações” (p. 19). Para este autor, o nacionalismo vem antes das nações. “As nações não formam os Estados e os

lançar um olhar socioantropológico ao filme *Cipriano*? Qual a relação entre este filme, sertão e processos identitários referentes ao Piauí?

Como dizem Werney e Lima (2008), trata-se de uma narrativa sobre um homem que deseja morrer perto do mar. E sua filha Bigail e seu filho Vicente procuram realizar esse desejo do pai. Este roteiro aparentemente simples aciona um conjunto de imagens de sertão. Assim, este trabalho percorre algumas trilhas e veredas de sertão, buscando dialogar com enredos, signos e símbolos no sentido, e desvendar algumas de nossas máscaras sociais⁸ a partir de nossos mitos de origem⁹, com o auxílio da narrativa cinematográfica. É atravessado por inquietações e sentimentalidades de quem precisa – para ter ou aprimorar seu *anthropological blues*¹⁰ (DAMATTA, 1978) – estranhar aquilo que lhe parece familiar (VELHO, 1978).

nacionalismos, mas sim o oposto (HOBSBAWN, 1990, p. 19). Anderson (2008) define nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (p. 32). Bhabha (2013) evidencia “a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa. Como aparato de poder simbólico, isto produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou ‘diferença cultural’ no ato de escrever a nação. O que é revelado neste deslocamento e repetição de termos é a nação como medida de liminaridade da modernidade cultural” (p. 229). Neste trabalho, utilizo a categoria nação como invenção, construção política, imagética, narrativa e simbólica, fruto de disputas e correlação de forças que, ora homogeneizam ora particularizam e evidenciam diferenças e deslizamentos na tessitura de marcadores identitários. Nesse sentido, esta categoria é acionada, com base em Moraes (2000, 2005, 2006), como metáfora para referir o Piauí. A metáfora, nesta abordagem, ganha sentido pelo acionamento da categoria sertão.

⁸ “De uma simples mascarada à máscara; de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo; deste a um ser com valor metafísico e moral; de uma consciência moral a um ser sagrado; deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação; foi assim que o percurso se realizou” (MAUSS, 2003, p. 397). O autor chama a atenção para as diversas formas através das quais cada grupo ou sociedade impõe aos indivíduos usos rigorosa e coletivamente determinados de seus corpos, bem como da construção de máscaras sociais que se sobrepõem aos indivíduos, inclusive, como marcadores identitários. Para mostrar como a ideia de máscara social percorre tanto a perspectiva maussiana de fato social total quanto situações sociais específicas, evoco a leitura que Alba Zaluar faz do “método dos casos desdobrados”, de Max Gluckman – tendo como interlocutores Victor Turner, Van Velsen e Epstein –: “ao invés de focalizar sistemas sociais totais, a análise focalizaria ‘situações sociais’ ou ‘dramas sociais’ em que se observaria o comportamento e as verbalizações de indivíduos ou grupos específicos. [...] o pesquisador não estará [...] preocupado com os casos que ‘tiverem mais claro esquema mental’, nem o informante sábio [...]. todos os seus atores, receberão igual atenção [...]. Os sujeitos da pesquisa seriam concebidos [...] mais como atores do que como informantes” (ZALUAR, 1980, p. 16). Refiro-me às máscaras sociais como importante imagem socioantropológica que obteve ênfase em Zaluar (1980) ao tempo em que me aproximo da perspectiva mencionada pela referida autora.

⁹ Refiro-me a mito no sentido antropológico, “[como] solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade” (CHAUI, 2004, p. 9). “Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede de lidar com ela” (CHAUI, 2004, p. 9).

¹⁰ DaMatta (1978) define *anthropological blues* como uma etapa ou processo subjetivo pelo qual passa o etnógrafo em seus itinerários, incorporando e analisando diversas situações que ocorrem em campo (e que não adquirem visibilidade no trabalho etnográfico) e trazem à tona o “lado humano e fenomenológico da disciplina” não devendo, portanto, ser ignorados se há qualquer intenção de “assumir o ofício de etnólogo integralmente”.

Pesquisar é uma tarefa que nos proporciona trilhar esses caminhos e compreender alguns de seus desdobramentos. Também exige imaginação, humildade, perseverança e paciência, além de produzir autoconhecimento, num exercício contínuo de encantamento, desencantamento e, mesmo reencantamento, do mundo. Clarice Lispector, numa reflexão sobre o ofício de escritora, diz

o processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era ‘nada’ era o próprio assustador contato com a tessitura de viver (LISPECTOR, 1999, p. 245).

Perplexidade, inquietação, o assustador contato com a tessitura de viver marcaram a minha passagem pelo Mestrado em Antropologia e as lacunas – fundamentais, espero – que compõem essa pesquisa e certamente potencializarão seus desdobramentos.

A propósito, o discurso do/a cientista social “se contamina com estilos de linguagem e de escrita provenientes de outros campos: da literatura, do teatro, do mito, da poesia, da linguagem comum” (COLOMBO, 2005, p. 268). O discurso científico é construído a partir de escolhas individuais, retóricas e estilísticas.

Todo trabalho de pesquisa carrega algo das nossas experiências individuais. A cada dia é mais inviável almejar a neutralidade tão visada como critério de cientificidade. Nessa travessia, algumas paixões são cultivadas e passam a ocupar lugar de destaque em nossas trajetórias acadêmicas – se é que podemos separar nossas experiências de forma tão conclusiva em campos distintos.

Construir um objeto de estudo implica aceitar o desafio da diversidade de olhares, da polifonia discursiva, da intersubjetividade e suas múltiplas faces. O fato de escolher um dentre tantos temas disponíveis é algo permeado por experiências, inquietações, paixões e demais forças que nos movem.

Max Weber não demonstrava repulsa ao fato de um/a pesquisador/a assumir as dimensões valorativas de sua produção intelectual, desde que procurasse associá-la à racionalidade científica, tendo em vista que

não existe qualquer análise puramente ‘objetiva’ da vida cultural [...] que seja independente de determinadas perspectivas especiais e parciais, graças às quais estas manifestações possam ser, explícita ou implicitamente,

Não se trata, no entanto, de minimizar a importância do rigor científico, mas “percebê-lo enquanto objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa” (DAMATTA, 1978, p. 43).

consciente ou inconscientemente, selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, enquanto objeto de pesquisa (WEBER, 1991, p. 87).

Cada pesquisador/a vivencia a arte de pesquisar pessoal, afetiva e emocionalmente. A pesquisa é um processo que surge de nossas experiências, preocupações e paixões que nos levam à busca, nos põem em movimento. A partir de tais reflexões, tento desvendar meus próprios itinerários de pesquisa acadêmica.

Ingressei¹¹ no curso de ciências sociais da Universidade Federal do Piauí (UFPI) por convicção e alguma afinidade com disciplinas como Sociologia, História, Literatura, Geografia e Filosofia, dentre outras. Minha integração às atividades propostas pelo Departamento e Coordenação de Ciências Sociais sempre foi muito intensa. Participava de eventos científicos diversos (promovidos pelo Departamento e Coordenação de Ciências Sociais e demais departamentos do Centro de Ciências Humanas e Letras) e tive a oportunidade de conhecer excelentes profissionais que por lá atuam e que me ajudaram (e ajudam) a construir o que hoje chamo de minha identidade profissional.

A inquietação que o estudo da Antropologia me proporcionou durante esse percurso fez com que eu me visse imerso em suas questões teórico-metodológicas, seus cânones e crises¹². Por influência da ideia de interdisciplinaridade¹³, não fui vítima da especialização precoce que assola os departamentos de Ciências Sociais, Brasil afora. Tanto a Sociologia quanto a Ciência Política são igualmente importantes para a minha formação, sem falar na História, Filosofia, etc.

Nessa jornada, pude deliciar-me com novas leituras, diálogos, chaves de pesquisa, e as lacunas, os vazios mencionados por Larrosa (2004). Eis que os estudos sobre culturas e identidades me capturaram a atenção e despertaram em mim aquilo que Freire (2000, p. 48) chamou de “curiosidade epistemológica”. Resolvi então participar da seleção para o Programa

¹¹ Opto aqui, com base em Colombo (2005), por uma narração, em parte processual, em parte reflexiva, alternando discursos em primeira e terceira pessoa, que põe em diálogo a interpretação do pesquisador e outras interpretações no sentido de dessacralizar a neutralidade do discurso científico. Trata-se de privilegiar um tipo de escrita que “não se exime da tentativa de oferecer uma descrição e uma análise o mais fiel e documentada das relações e dos acontecimentos assim como foram percebidos e [...] construídos pelo pesquisador” (p. 283).

¹² A intersubjetividade e a busca pelo rigor fazem da Antropologia uma ciência em constante “crise”, no sentido de se abrir ao “fogo amigo” e permitir exercícios constantes de reflexividade, no sentido de Bourdieu (1989). Um dos aspectos positivos desse quadro é a possibilidade de estabelecer diálogos que adensam o que Oliveira, R. C. (2006) define como trabalho do/a antropólogo/a.

¹³ Para Edgar Morin, as disciplinas da forma como estão organizadas só servem para desconectar os objetos de seu meio e isolar partes de um todo, o que não condiz com a realidade cada vez mais dinâmica, global. Este autor afirma que “a inteligência parcelada, compartimentada, mecanicista, disjuntiva e reducionista rompe o complexo do mundo em fragmentos disjuntos, fraciona os problemas, separa o que está unido, torna unidimensional o multidimensional” (MORIN, 2000, p. 43). Daí a necessidade da reorganização de saberes à luz do pensamento complexo.

de Pós-Graduação em Antropologia tendo como alvo um aprofundamento de estudos e a possibilidade de estabelecer diálogos interdisciplinares, além da possibilidade de contribuir para a produção de conhecimento acadêmico no e sobre o Estado do Piauí.

Uma disciplina especial figura em minha memória sentimental como divisora de águas, no que diz respeito às minhas intenções de pesquisa: *Imagens e Narrativas de Sertão*, idealizada e ministrada pela professora doutora Dione Morais, ainda na graduação. A partir daí eu havia sido, irremediavelmente, interpelado pelos símbolos, signos, mitos e representações de sertão. A disciplina *Antropologia, Cinema e Psicanálise*, ministrada pela professora doutora Lídia Noronha também aguçou minha curiosidade quanto às potencialidades de diálogo via narrativa cinematográfica. Outro projeto bastante interessante, *Tela Sociológica*, idealizado e realizado pelo professor doutor Francisco Júnior, que procura dar à intertextualidade lugar central na aventura socioantropológica cotidiana de compreensão da realidade social, também marcou meus itinerários.

Pude, a partir desses encontros e alguns desencontros, trabalhar aquilo que o sociólogo estadunidense Charles Wright Mills chamou de “imaginação sociológica” (dialogismo¹⁴ entre as experiências individuais, as instituições sociais e a história da humanidade).

O primeiro fruto dessa imaginação – e a primeira lição da ciência social que incorpora – é a ideia de que o indivíduo só pode compreender sua própria experiência e avaliar seu próprio destino localizando-se dentro de seu período; só pode conhecer suas possibilidades na vida tornando-se cômico das possibilidades de todas as pessoas, nas mesmas circunstâncias em que ele. Sob muitos aspectos, é uma lição terrível; sob muitos outros, magnífica. Não conhecemos os limites da capacidade que tem o homem de realizar esforços supremos ou degradar-se voluntariamente, de agonia ou exultação, de brutalidade que traz prazer ou deleite da razão. Mas em nossa época chegamos a saber que os limites da ‘natureza humana’ são assustadoramente amplos. Chegamos a saber que todo indivíduo vive, de uma geração até a seguinte, numa determinada sociedade; que vive uma biografia e que vive dentro de uma sequência histórica. E pelo fato de viver, contribui, por menos que seja, para o condicionamento dessa sociedade e para o curso de sua

¹⁴ O conceito de dialogismo (BAKHTIN, 1986) aponta para o fato de que todo enunciado ou texto existe em relação ou para relação de outros enunciados. Assim, todo discurso traz algo do discurso de outrem e ao mesmo tempo é atravessado, realizado e absorvido para outros e por outros. O termo circularidade, de inspiração bakhtiniana (de acordo com Carlo Ginzburg), pode ser compreendido a partir do seguinte contexto: “entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2006, p. 10). Trata-se, portanto, da possibilidade de influxo recíproco entre culturas subalternas e hegemônicas. Pode-se afirmar então que um enunciado ou discurso não pode ser compreendido se não levarmos em consideração seu aspecto dialógico. “O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural [...]. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc.” (STAM, 2003, p. 230).

história, ao mesmo tempo em que é condicionado pela sociedade e pelo seu processo histórico. A imaginação sociológica nos permite compreender a história e a biografia e as relações entre ambas, dentro da sociedade. Essa é sua tarefa e sua promessa. A marca do analista social clássico é o reconhecimento delas [...] (MILLS, 1975, p. 11-12).

Consciência do seu tempo e imaginação são condições essenciais para uma boa prática científica. É a imaginação que permite transitar nas intempéries da criação. Afinal de contas, sem imaginação, que utilidade teria a inteligência? A imaginação é o que permite a artistas e cientistas conceberem possibilidades fecundas que antes ninguém concebera; possibilidades que ajudam a alargar a compreensão e o conhecimento.

Mas tais possibilidades devem proporcionar múltiplos olhares sobre a realidade, adensando nossos saberes e a nossa compreensão. Sem a capacidade para imaginar caminhos possíveis, não há argumentação densa, raciocínio ou pensamento complexo. A imaginação empobrece sem a perseverança, e é irônico que as duas noções sejam entendidas como incompatíveis. Sem perseverança, desiste-se de continuar a tentar ideias melhores. Também é falso pensar que a imaginação é o mero engendrar de novidades bombásticas. É também o caminho para rever “velhos” objetos.

Assim, já no Mestrado em Antropologia, formulei um problema de pesquisa que reflete estas experiências e inquietações. A ideia inicial fazia jus à euforia dos neófitos: o objetivo da pesquisa era compreender signos e símbolos ativos no imaginário de sertão interpeladores de subjetividades e produtores de sentidos para a nação piauiense na produção cinematográfica local, de 1990 aos dias atuais. No entanto, percebi, com o auxílio de minha orientadora que, apesar de plausível, tal ideia não poderia ser executada em tempo hábil – obedecendo às limitações estabelecidas pelo Programa de Pós-Graduação – com o rigor necessário para tanto.

Partindo do pressuposto de que nascemos como nação piauiense, pensada a partir da colonização portuguesa, pelos caminhos do gado desbravados pela (sem exaltação) aventura bandeirante, conforme narra, dentre outros, João Capistrano de Abreu, e temos elementos suficientes para pensar nossas identidades à luz da categoria sertão, resolvi focalizar, especificamente o filme *Cipriano*, de Douglas Machado, como uma narrativa particular de sertão.

Tomar este filme como objeto de análise apresenta-se como possibilidade de apreender imagens e narrativas de sertão construídas com a contribuição de pessoas que atuam como formadoras de opinião – a exemplo de diretores e roteiristas de cinema, os quais, por seu turno, sintetizam e interpretam elementos do imaginário de sertão. Nesta direção, a

ideia é buscar compreender, em *Cipriano*, como mitos de origem são acionados e manuseados, e manifestam-se no discurso fílmico.

Assim, estamos no terreno da cultura, termo este que – como conceito científico – é uma invenção da Antropologia para designar formas de existência do outro, e que acumulou diferentes definições à medida em que a reflexão sobre a vida em sociedade e a consequente produção de sentidos e de narrativas sobre identidade e diferença¹⁵ vem-se sofisticando e interpelando múltiplas dimensões de nossos itinerários.

Fio condutor na tessitura de polifonias discursivas (caracterizadas pela manifestação da intertextualidade, provocada pela inserção do autor numa trama que já inclui textos anteriores que lhe interpelam, inspiram ou influenciam), lembro que o termo cultura assumiu diferentes significados ao longo da história. Associada ao ato de cultivar a terra (séc. XIII), passando pela oposição à natureza (consequentemente ajudando a consolidar aquilo que se queria “essencialmente”¹⁶ humano, no séc. XVI) quando cultivar já se referia às coisas do espírito, no sentido da busca de uma sofisticação que apontava para o campo das artes e das ciências.

Com a consolidação das revoluções burguesas (séc. XIX) e a gradual sistematização das Ciências Sociais, a definição de cultura sofre profundas mudanças, passando a representar, como conceito científico, um sistema simbólico que orienta a vida social e detentora de um caráter prescritivo e/ou normativo. Um “todo complexo” de composição descomunal que abrange leis, valores, crenças, artes, técnicas e uma infinidade de elementos que a princípio são levados em consideração para estabelecer diferenças entre nós (ocidentais) e os outros.

Tal oposição leva-nos a estabelecer singularidades que nos identificam em contraposição a culturas “exóticas”. Foi possível concluir então pela existência de culturas particulares, classificáveis a partir de um parâmetro (arbitrário): a cultura ocidental representada pelos povos brancos, europeus, “civilizados”.

Desde a abordagem evolucionista¹⁷, passando pelo funcionalismo¹⁸, estruturalismo¹⁹, nas tradições da Antropologia Cultural e da Antropologia Social, e pelas respectivas críticas a

¹⁵ Sobre a temática identidade e diferença, ver entre outro/as, Hall (1998, 2000, 2003), Oliveira, R. C. (2005), Silva, T. T. (2000) e Woodward (2000).

¹⁶ Vale ressaltar que o termo em destaque se encontra entre aspas por acionar uma ideia de essencialismo (ou essencialidade) em voga no período mencionado (século XVI), e que atualmente é alvo de críticas no âmbito das Ciências Sociais, a exemplo de Hall (1998), Bauman (2005) e Rouanet (2009).

¹⁷ Representada por autores como Lewis Henry Morgan, John Wesley Powell, Friederich Engels, Edward Burnett Tylor, James George Frazer, Robert Ranulph Marett, dentre outros.

¹⁸ Representado por autores como Bronislaw Malinowski, Alfred Reginald Radcliffe-Brown, Émile Durkheim, Talcott Parsons, Louis Althusser, Nikos Poulantzas, Niklas Luhmann, dentre outros.

estes modelos, a Antropologia dedica-se a um processo de sistematização e “amadurecimento” da reflexão sobre a ideia de cultura, inclusive, pela própria crítica ao conceito.

Vale ressaltar a contribuição da Antropologia Interpretativa de Clifford Geertz, de inspiração weberiana²⁰, para o qual cultura é uma teia de significados que nós mesmos ajudamos a tecer, e que deve ser lida e interpretada como a um texto. “A cultura de um povo é um conjunto de textos, eles mesmos conjuntos, que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem” (GEERTZ, 2008, p. 212). Partindo desse pressuposto, o autor defende a ideia de que antropólogo/as devem observar, numa determinada realidade cultural, quem os indivíduos pensam que são, o que fazem, e como interpretam aquilo que fazem, para, a partir daí, compreender como signos e símbolos são acionados e agenciados nesse complexo processo de construção da realidade social.

A propósito, Roy Wagner afirma que

como Geertz e outros observaram nos últimos anos, a constituição física do homem e seus atributos “culturais” evoluíram juntos, evoluíram um por meio do outro, por assim dizer. Suas ferramentas o modelavam ao mesmo tempo que ele modelava suas ferramentas. No entanto, mais importante ainda que essa adaptação de longo prazo à própria cultura é o fato de que a autocriação do homem é constante e completa. Não apenas ele se adapta à cultura que cria, como usa essa criação externa como um controle ao forjar suas próprias agressividades, desejos e impulsos; ademais, boa parte do “inato” é criada da mesma maneira transitória, repetitiva e estilisticamente condicionada com que são criadas pontas de flechas, refeições e festividades. A natureza constitucional e comportamental do homem não é simplesmente a parceria um tanto letárgica de sua criação deliberada, de sua “cultura”: seu envolvimento é mais imediato e mais complexo do que isso (WAGNER, 2012, p. 318).

Cultura, como objeto de análise sociológica, apresenta-se em autores considerados clássicos que refletiram em seus estudos (de forma mais ou menos direta) sobre o protagonismo desta categoria para a compreensão da vida social. Émile Durkheim e Marcel Mauss perceberam que a integração social é assegurada pelas formas simbólicas nas quais se incluem as instituições sociais. Max Weber, por seu turno, reflete sobre a significação cultural dos fenômenos. Karl Marx estabeleceu o vínculo entre a produção da vida material e suas tensões (luta de classes) e a fabricação de bens culturais que refletem a exploração e alienação do proletariado que, entorpecido pela ideologia dominante, vive no mundo do fetiche da

¹⁹ A Antropologia Estrutural tem em Claude Lévi-Strauss seu representante mais notório.

²⁰ Declarada pelo próprio Clifford Geertz, referindo-se à epistemologia de base interpretativa da sociologia de Max Weber.

mercadoria²¹. Georg Simmel afirma que a monetarização das relações sociais é responsável pela “tragédia da cultura” (processo de alienação).

Muitos foram os desdobramentos²², no campo socioantropológico, das teorias da cultura, da perspectiva funcionalista, passando pela estruturalista, pela interacionista, pela interpretacionista, à crítica pós-moderna²³.

Um desdobramento importante é o surgimento dos estudos culturais e pós-coloniais, que trazem para o debate uma crítica à sociedade burguesa, colonial, e principalmente ao diálogo sobre culturas e identidades, no sentido de pulverizar a relação identidade – alteridade e focar análises na produção das diferenças (HALL, 1998, 2000, 2003; SILVA, T. T., 2000; e WOODWARD, 2000), em perspectivas não eurocêntricas e na complexidade que a globalização conferiu a processos de socialização e de identificação (BHABHA, 2013). Negociações e redimensionamento de papéis, estratégias identitárias, pertencimentos e fronteiras, consumo, ideia de nação como comunidade imaginada e hibridismos culturais, estão na ordem do dia desses estudos.

Dialogando com essas fontes, sobretudo, na perspectiva interpretacionista, esta dissertação tem como objetivo identificar, no filme *Cipriano* – um produto típico da era da reprodutibilidade e da indústria cultural – signos e símbolos ativos no imaginário de sertão que interpelam subjetividades e produzem sentidos para a nação piauiense, como ocorreu com a nação-Brasil. Este filme é aqui tomado como direcionado a um público específico e como uma linguagem que organiza imagens, narrativas e marcadores identitários (peculiaridades), da nação piauiense e dialogam com jogos de poder sutis, mas de efeitos significativos.

Nesta direção, vale lembrar que cinema e Antropologia

têm estabelecido um intenso diálogo ao longo de suas histórias. Desde o nascimento da linguagem e da disciplina até os dias de hoje, muitas foram as aproximações. Uma delas tem sido no sentido de compreender as relações

²¹ Convém lembrar que a tensão na teoria marxiana, entre estrutura e superestrutura, situa uma possível teorização sobre cultura no campo do que esta mesma teorização define como ideologia. Na tradição marxista, autores como Antônio Gramsci tomam a superestrutura como ponto de partida, provocando desdobramentos cuja influência incide sobre importantes áreas de estudos da cultura, como a dos Estudos Culturais da Escola de Birmingham.

²² Vale destacar a produção da Escola de Frankfurt que tematizou (inspirada na teoria marxiana) a indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 2002), questionando, dentre outras coisas, a reprodutibilidade da obra de arte (BENJAMIN, 1993). Na crítica à indústria cultural, a percepção de que toda criação humana faz parte do “reino da mercadoria” inspirou uma série de leituras contemporâneas acerca do conceito de cultura. Vale mencionar os escritos (muito atuais) de Pierre Bourdieu sobre o poder simbólico (BOURDIEU, 1989), as contribuições foucaultianas sobre as dimensões do poder na sociedade contemporânea (FOUCAULT, 1984), dentre outras.

²³ Não cabe, nos limites desta dissertação, uma abordagem detalhada destas tradições do pensamento científico. Remeto o/a leitor/a para algumas sínteses como as de Cuche (2002) e Layton (2001).

entre a produção imagética de uma sociedade e sua própria vida social. Sem cair ingenuamente no engano de considerar o cinema como espelho da vida, procuram-se caminhos para desvendar essa complexa relação entre arte e vida. O cinema é um artefato cultural. Artefato cuidadosamente manufaturado, buscando propiciar ao seu público um misto de identificação e distanciamento. O filme carrega, desde sua concepção até sua exibição pública, intenções e cargas simbólicas que são oferecidas ao espectador que as degusta conforme suas próprias intenções e competências simbólicas. Ao colocar o espectador numa posição privilegiada, na qual observa todos os acontecimentos narrados, mas sem o envolvimento real, o cinema pode empreender seu jogo de revelação e engano. E, através desse jogo, pode desencadear uma relação entre tempo e memória, entre imagem e imaginário, dando um novo significado ao presente vivido. (BARBOSA, A. C. M. M., 2000, p. 275).

Tendo o cinema como artefato cultural que potencializa uma ideia de patrimônio como visão metafísica do ser nacional em suas origens míticas, de acordo com Canclini (2008), quais imagens e narrativas podemos identificar no discurso fílmico em *Cipriano* que versa diretamente sobre temas profundamente imbricados na construção de nossa identidade nacional, regional, local em termos históricos e culturais?

Começemos pelo contexto, seguido da ficha técnica, sinopse e *teaser* do filme *Cipriano*.

Contexto histórico

O primeiro ano do século XXI, foi marcado por eventos importantes. Os atentados em solo estadunidense mostraram ao mundo uma nova face do terror, com indivíduos e grupos hiperconectados e adeptos, para além dos fundamentalismos já conhecidos, de estratégias de ação e tecnologias oriundas do ciberespaço. A possibilidade de clonagem humana despertava debates acalorados. No Brasil, vivíamos o risco iminente de interrupções pontuais na produção e distribuição de energia elétrica (eventos popularmente conhecidos como apagões), escândalos de corrupção, e uma efervescência de diálogos e construção de alianças visando às eleições de 2002. Na música, perdíamos Cássia Eller e George Harrison. No cinema, dois filmes brasileiros destacaram-se: *Bicho de sete cabeças* (2000), de Laís Bodanzky, e *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. Vivíamos ainda os resquícios das comemorações alusivas aos quinhentos anos de “descobrimento” do Brasil, eventos que resultaram tanto em possibilidades de problematização de marcadores identitários e mitos de origem que versam

sobre a invenção da nação, quanto em momentos de “carnavalização” e celebração da cultura brasileira. No Piauí, o governador Francisco de Assis de Moraes Souza teve seu mandato cassado pelo Tribunal Superior Eleitoral por abuso de poder econômico na eleição de 1998. Em seu lugar assumiu interinamente Kléber Eulálio, então presidente da Assembleia Legislativa; depois, quem assumiu o cargo foi Hugo Napoleão do Rego Neto, segundo colocado no pleito de 1998. A cidade de Teresina celebrava a aproximação de seu sesquicentenário, e incluía em sua agenda uma série de festividades alusivas ao evento. Douglas Machado, um jovem cineasta teresinense lançava o filme *Cipriano*, considerado o primeiro longa-metragem “genuinamente” piauiense.

Como podemos observar, a virada de século representou a possibilidade de acentuar disputas ideológicas presentes nas diversas interpretações de Brasil, inclusive no campo das artes. Silva, J. L. O. (2013) diz que, quanto ao filme de Douglas Machado, lançado em meio a este turbilhão de expectativas e reflexões sobre identidades *do* e *no* Brasil, vale ressaltar:

Primeiramente, embora o lançamento de *Cipriano* só tenha ocorrido em 2001, a imprensa local passa a noticiar e agenciar expectativas a seu respeito desde 1997, e estende seus comentários até, pelo menos 2003, quando ocorre sua estreia no Canal Brasil. [...] As datas revelam pouco, ou quase nada, quão fértil em termos de disputas ideológicas foram esses anos que marcaram o final do século XX e o início do XXI. Em nível nacional, houve uma política de celebração dos 500 anos do descobrimento do Brasil que, por sua vez, fez surgir discursos e iniciativas de valorização da memória e da identidade nacional. Por outro lado, também em nível nacional, a partir de meados da década de 1990, houve euforia no que concerne às possibilidades da produção cinematográfica brasileira.

No Piauí, os anos entre 1997 e 2003 não se mostraram menos férteis em expectativas e discussões. Primeiramente, os setores responsáveis pelo financiamento e divulgação dos bens culturais no estado, tanto da iniciativa pública quanto privada, cuidaram de acompanhar a valorização da memória e da identidade nacional, com o diferencial de buscarem, no interior desses discursos da nação, marcar as particularidades da memória e da identidade do Piauí do seu povo e da sua cultura. Em segundo lugar, constata-se, no Piauí o surgimento de uma situação bem particular: ao mesmo tempo em que a década de 1990 marcou a criação de novos e o fortalecimento de antigos conglomerados de comunicação no estado – estes sempre preocupados em exaltar as belezas naturais, as potencialidades econômicas e as riquezas culturais do lugar –, a população e o poder público local passam a se ressentir, com mais frequência, das imagens negativas sempre vinculadas ao estado e ao seu povo pela imprensa nacional (SILVA, J. L. O., 2013, p. 20-21).

A importância de evidenciar especificidades do contexto no qual o filme foi produzido é perceber que, entre os interesses que motivaram seus idealizadores e as expectativas de diversas camadas sociais que podem receber este produto da indústria cultural, há

inúmeras possibilidades de interpretação, sobre as quais não exercemos o menor controle, posto que, quando transformo uma narrativa fílmica em objeto de pesquisa, devo estar ciente que este é de domínio público, dada sua natureza, reprodutibilidade e finalidade. Trata-se de um objeto tão delicado que as intenções e discursos de seus realizadores podem sofrer modificações de acordo com a recepção do filme, tanto pelo “público”²⁴ em geral, quanto pela imprensa e crítica especializada. Este é o mote do trabalho do autor supracitado. O que faço aqui, no entanto, é interpelar diretamente a narrativa fílmica em busca de imagens e narrativas de sertão utilizadas no processo de fabulação da pátria piauiense. Observar, etnografar uma fabulação sobre a travessia de uma família do Sertão do Piauí, que levava consigo uma grande carga de tensão vivenciada em um universo sertanejo repleto de referências aos caminhos do gado, ao misticismo do catolicismo popular, a sonhos, vida e morte, foram os grandes desafios impostos a este neófito em suas primeiras aventuras socioantropológicas.

Ficha técnica²⁵

Cipriano é filme de ficção²⁶, lançado em 2001, com duração de setenta minutos (se levarmos em consideração cenas de *making of* exibidas ao final do filme), em cores, e de classificação livre.

²⁴ Sobre a emergência do termo público relacionado à cultura, ver Certeau (2003).

²⁵ Disponível em <<https://trincafilmes.wordpress.com/download/>> Site da produtora TrincaFilmes, da qual Douglas Machado é sócio fundador. Para não tornar a ficha técnica no corpo do texto muito longa e de leitura cansativa, enumero parte da equipe envolvida no processo de construção de *Cipriano* e, para não obliterar as demais participações, tão importantes para o resultado final quanto as supracitadas, tomo a liberdade de mencioná-las nesta nota de rodapé: Walter Cruz (assistente de som), Bibiana Elice de Sousa, Maria Josefa da Conceição e Rosa Rodrigues Lima (benditos, incêndios e terços), Douglas Machado e Áureo Tupinambá Júnior (gravação das rezas – áudio), Manuel Oliveira (aboio do Vaqueiro *Cipriano*), Edilson Melo (operador de som – voz em *off* de Vicente), José de Ribamar Soares (finalização digital), Regis Pires (edição do *Making of* e Créditos Finais), João Brito (maquiador), Abdala Jorge Cury Filho (assessoria jurídica), Leonardo Carrero (continuista), Astrolábio “Totó” Filho (assistente de figurino), Francisco Oliveira (coordenador de locação), Jaqueline Lustosa (taxidermista), Simone Máximo (assistente de produção), Marden Machado, David Cury, Antonio Luiz Mendes, Áureo Tupinambá Júnior, Sérgio Roizenblit e Anália Amorim (acompanhamento de roteiro), Rogervaldo “Toquinho” Cunha (*in memoriam*) e Emerson Montanha (assistentes de locação), Francis R. de Amorim e Luciano Feijó Juvêncio (motoristas), Zélia de Brito, Maria dos Remédios Silva, Maria Clotildes Batista e Helena Lima Silva (cozinheiras).

²⁶ De acordo com Nichols (2009, p. 66), em filmes de ficção “desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós”.

Roteirizado e dirigido por Douglas Machado, o filme foi realizado pela Trinca/Filmes (produtora da qual Douglas é sócio fundador). A produção local é de Douglas Machado, Gardênia Cury, Cássia Moura e Suzane Jales.

A equipe de colaboradore/as sueco/as é composta por: Mattias Högberg (produção e direção de fotografia), Bo Johanson (som direto), Peter Lloyd (trilha sonora), Jonas Jersild (som de pós-produção), Helena Fredrikson (assistente de produção), Paul Blomgren (assistente de iluminação), Martin Nisser (assistente de câmera), Johan Högberg (contra-regra) e Maria Liljeblad (fotógrafa de *Still*).

O elenco²⁷ conta com: Tarciso Prado (Cipriano), Chiquim Pereira (Vicente), Vilma Alcântara (Bigail), Fernando Freitas (Morte), Dona Rosa, Dona Maria e Dona Cotinha (Anjos da Guarda), Jorge Sankler Carvalho e Jorge Luciano Carvalho (Demônios).

A direção de arte e figurino é de Áureo Tupinambá Júnior, a montagem é de Mauro Adamczyk, a coreografia da Morte (tema que retomo adiante) é de Marcelo Evelin e as xilogravuras são de Gabriel Archanjo.

Sinopse²⁸

Um homem velho, de nome Cipriano, está prestes a morrer. Ele passou a vida inteira atormentado por sonhos e agora vaga solitário em um deles. Seus filhos, Bigail e Vicente, buscam um cemitério frente ao mar, onde ele deve ser enterrado. Vida e morte. Contos, sonhos e religiões. Uma viagem no imaginário latino-americano através de uma longa peregrinação pelos sertões piauienses.

²⁷ Além dos atores e atrizes já mencionado/as, há aquelas que fazem parte da cena da procissão: Virgínia Cury (Santa Beata), Bárbara de Araújo Mendes, Elina Carvalho dos Santos Brito, Josefa de Melo Lustosa, Francisca Martins de Oliveira, Francisca de Melo Medeiros, Maria Cardoso de Macedo, Maria da Conceição Andrade, Maria José de Melo Freitas, Maria José de Freitas, Maria Pontes de Brito, Maria Zélia de Brito e Raimunda Francisca Medeiros (*in memoriam*) (Rezadeiras).

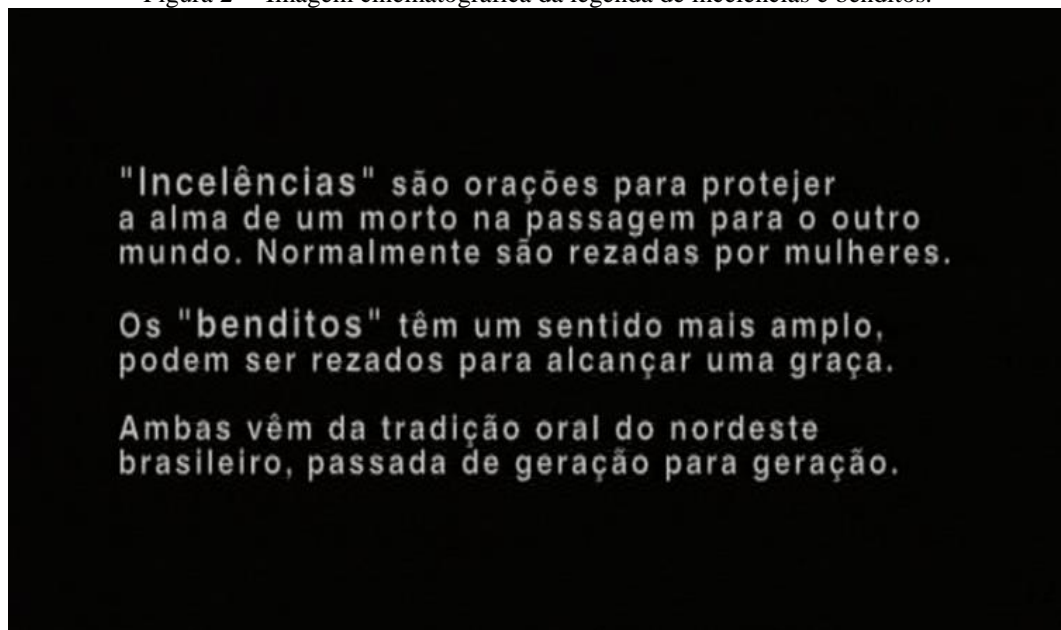
²⁸ Disponível em <<https://trincafilmes.wordpress.com/download/>> Site da produtora TrincaFilmes, da qual Douglas Machado é sócio fundador.

*Teaser*²⁹

O velho Cipriano que previu sua morte nos sonhos, dela não mais conseguiu sair. Previu as andanças de seus filhos em busca de um cemitério frente ao mar (encontro quase sempre presente nas representações de sertão), onde devia ser enterrado. Cantou sua morte enquanto sua morte ocorria (CIPRIANO, 2001).

Trata-se da história de uma família sertaneja cujo patriarca, o vaqueiro Cipriano está pronto para morrer. Tanto que já havia manifestado o desejo de ser enterrado em frente ao mar, num cemitério de pescador. Atormentado por sonhos, tem sua jornada espiritual preparada por orações, “incelências” e “benditos” (Figura 2), ouvidas copiosamente durante o filme.

Figura 2³⁰- Imagem cinematográfica da legenda de incelências e benditos.



²⁹ O *teaser* é uma estratégia de *marketing* utilizada para chamar a atenção para uma campanha publicitária. Intenciona aumentar o interesse do público alvo pela sua mensagem e possíveis desdobramentos. As informações veiculadas têm, geralmente, caráter enigmático.

³⁰ A maioria das imagens cinematográficas do filme *Cipriano* apresentadas nesta dissertação foram recortadas por mim com a ajuda da Ferramenta de Captura (*Snipping Tool*) da *Microsoft*.

Religiosidade sertaneja híbrida em seu diálogo capaz de reunir santos, anjos e demônios num mesmo universo simbólico. O filho e a filha de Cipriano, Vicente e Bigail, têm a missão de guiá-lo em sua última viagem.

Vale observar que os tipos humanos presentes nesta narrativa fílmica estão impregnados de densidade narrativa e potencial dialógico que extrapolam a ausência de falas mais longas e não os coloca em segundo plano diante do que parece ser o personagem principal da história: os sertões piauienses.

Vicente é o narrador da história (voz em *off*³¹), tão atormentado quanto o pai, nega-o. Enquanto Cipriano sofre em silêncio, somos interpelados pelas angústias de Vicente, mergulhamos em seu mundo, e inquietamo-nos enquanto somos por ele ciceroneados pelos sertões. Bigail é a representação da figura materna do sertão patriarcal, que assumiu a posição de matriarca nos cuidados com o pai e o irmão após a morte de Germana, sua mãe.

As rezadeiras (Anjos da Guarda) têm a função de preparar e proteger a alma de Cipriano em sua passagem para o outro mundo, cantando incências e benditos que acompanham a travessia. Os Demônios e a Morte materializam-se em corpos humanos e habitam os sonhos do patriarca.

A narrativa está (des)organizada em torno de cinco sonhos que atormentavam Cipriano (*Demônios, Morte, Procissão, Cemitério e Oração das Piedades*) e que guiam o/a espectador/a na jornada dos personagens.

Que imagens e narrativas de sertão Douglas Machado aciona? Por enquanto, vale destacar que somos carregados até um sertão rico em imagens simbólicas, religiosas, fantásticas e introspectivas. Vagamos por um mundo de cânticos, lendas, fábulas e de formas peculiares de lidar com os sonhos e com a morte.

Em *Cipriano*, as imagens mostram ambiguidades da relação entre vida e morte numa perspectiva um tanto surrealista³², misturando razão e loucura, sonho e realidade. A obra afasta-se da narrativa tradicional (linear) e faz uso de um discurso fragmentado e poético. O

³¹ Voz exterior à cena, que (des)organiza, narra ou comenta os acontecimentos.

³² Por surrealismo, diz-se de uma manifestação artístico-literária originada na França durante a década de 1920, e que trouxe para o campo da arte o diálogo com a psicanálise freudiana pois, segundo seus principais representantes (André Breton, Antonin Artaud, Luis Buñuel, Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, etc.), a arte deveria privilegiar o inconsciente, sua matéria-prima, em detrimento da razão. Partindo desse pressuposto, artistas ligados ao surrealismo tanto eram interpelados quanto expressavam em suas obras elementos de fantasia, devaneio e loucura. O surrealismo “leva primeiramente a um subjetivismo total, surgindo a linguagem como uma propriedade essencialmente pessoal, a que cada um pode usar como bem entende. O mundo exterior é negado em proveito do mundo que o indivíduo encontra em si e que quer explorar sistematicamente: daí a importância dada ao inconsciente, e às suas manifestações, que se traduzem numa nova linguagem, liberada. Assumindo uma visão mais aguda de seu ser, o surrealista se opõe ao mundo e pretende dobrar este aos desejos” (NADEAU, 1985, p.166).

rótulo de sertão da seca é subjugado e dá lugar à representação de um sertão inteiro – que simplesmente é – sem apelos, nem bandidos, nem mocinhos.

Melancólico e triste, não por ser vítima ou coisa que o valha, sertanejo/as teriam na alma e nas práticas cotidianas uma tristeza que não buscam justificar, tampouco, mudar. Ela se faz presente na relação conflituosa com a morte, nos sonhos proféticos e na visão de mundo peculiar, nas relações familiares vividas como destino. Os sonhos são uma rota de fuga ou se dão nos limites do fado sertanejo? Eis uma questão de matiz existencial que o filme deixa entrever.

Cada personagem sente e vive sertão de maneira ímpar. O pai, vaqueiro, calado e duro, sertanejo pronto para morrer, catatônico e suicida. A filha, jovem, maternal e conciliadora e o filho, parcialmente cego, atormentado e passional. Multiplicidade na aparente unidade. Sertão... Sertões... Sertanejos... Sertanejas...

Obra cinematográfica densa, o filme supõe o visível e o invisível, e traz à tona a construção identitária de um grupo sobre si mesmo. Permite múltiplos olhares sobre sertão, seus “seres” e “estares”. E, como lembram Barbosa e Moraes (2010), para usar um termo quase-riobaldiano³³, seus “significares”. Travessias...

Abordagem metodológica: *making of*³⁴

[...] a criação de objetos teóricos está cada vez mais vinculada à criação ou potenciação de sujeitos sociais e, conseqüentemente, à destruição ou degradação dos sujeitos sociais que não podem investir no conhecimento científico ou apropriar-se dele. Em suma, a subjetividade social é cada vez mais o produto da objetivação científica (SANTOS, 2000, p. 15).

As discussões sobre os usos, (des)usos, prática e práxis científicas há muito percorrem os textos de epistemologia e hermenêutica tanto no campo das ciências naturais quanto das

³³ Barbosa e Moraes (2010) referem-se a Riobaldo, personagem do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, lançado em 1956.

³⁴ Em se tratando de meios de produção audiovisual em geral, *making of* é um termo que designa um documentário de bastidores que registra em imagem e som o processo de concepção, produção, realização e repercussão de um produto audiovisual, ou seja, o “como”.

ciências humanas e sociais. Deste modo questiona-se o próprio fazer científico e suas especificidades.

Em se tratando de Ciências Humanas e Sociais alguns questionamentos são sempre retomados: o que fazemos é ciência? O que fazer para adensar o grau de cientificidade de nossas pesquisas? Há um modelo único de cientificidade? Assim, como cientistas sociais, penetramos num debate acalorado sobre o fazer científico na atualidade com a intenção de perceber que o conceito de ciência – assim como o conceito de cultura para os antropólogos – pode e deve ser usado no plural, denunciando uma polifonia discursiva tão cara à pós-modernidade³⁵.

O suscitar de muitos debates (e embates!) e abordagens na discussão mais ampla, epistemológica, sem dúvida, faz com que se repense o processo da ciência (ou ciências?) de olhar para dentro de si e questionar sua função, classificação e métodos. Tal exame passa tanto pela construção de uma relação especialização/interdependência entre os conhecimentos, por um lado, e, por outro, pela própria construção do conhecimento científico, sua legitimidade e finalidade.

Tal deve ser considerado como um saber histórico e social, produzido nas relações sociais assim como todos os demais tipos de saber. Este conhecimento é dotado de universalidade por um lado (saber científico), mas particularizado por outro (cada ciência com suas particularidades). O campo da cientificidade é assim um todo que se divide em partes, que se querem inter e até transdisciplinares. Haveria, pois, um polo da unidade e um polo da diversidade neste campo, como disse Ladriere (1991).

O que se convencionou chamar de método científico em um discurso autoritário, historicamente construído, constitui-se em sua fonte de autoridade e legitimidade, mesmo quando se observa que cada área de conhecimento das ciências busca seus próprios métodos.

³⁵ Frederic Jameson considera os anos 1960 como o início da pós-modernidade, compreendida como lógica cultural do capitalismo tardio. Para Jean-François Lyotard, “o pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era [pós-industrial], caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes” (LYOTARD, 1986, p. 8). No entanto, Jürgen Habermas que compreende a modernidade como um “projeto inacabado”, sugere que “deveríamos aprender com os desacertos que acompanham o projeto” (HABERMAS, 1992, p. 118). Processo, ruptura ou rupturas dentro de um processo? Para David Harvey o “pós-moderno” representa alguma espécie de reação ou afastamento do “moderno” (1992, p. 19). Krishan Kumar chama a atenção para a ambiguidade assumida pelo prefixo “pós”, de pós-modernidade: pode significar um novo estado de coisas, no sentido do que vem *a posteriori*; ou pode ser usado como o *post de post-mortem*, sugerindo fim, término (KUMAR, 1997, p. 79). De acordo com Zygmunt Bauman, a principal questão em relação ao conhecimento, na pós-modernidade, é aquela que “desafia o direito de a ciência validar e invalidar, legitimar e deslegitimar – em suma, de traçar a linha divisória entre conhecimento e ignorância” (BAUMAN, 1999, p. 257). Mike Featherstone afirma que a condição pós-moderna traz a consciência da incerteza e da ambivalência. Mal-estar diante do caos. “A cultura já não pode mais proporcionar uma explicação adequada do mundo que nos permita construir ou ordenar nossas vidas” (FEATHERSTONE, 1997, p. 15).

É nesse rigor da investigação que ora se faz positivista ora interpretativista, que repousa a confiabilidade atribuída ao saber produzido pelas ciências sociais.

Nesta direção, Clifford (2002) questiona a autoridade dos discursos etnográficos. Será salutar a discussão sobre quem fez o trabalho mais verdadeiro? Será esta a função do conhecimento científico? Há um tipo ímpar de resposta? O autor sugere haver pontos de inflexão e reflexão que condicionam nosso olhar, o que não impossibilita o diálogo entre diferentes leituras de um mesmo grupo ou realidade específica. Questiona também a autoridade do trabalho de campo, não negando, mas sugerindo que outros diálogos são possíveis (e fundamentais!) para adensar ou ir “além do trabalho de campo”, como sugere Giumbelli (2002), e como entendo nesta pesquisa.

Aliás, como defende Santos (2000), a relação da ciência com o senso comum e as pseudociências, no dizer da Sagan (2006), deve ser repensada. Não podemos resumi-la à negação, mas pensar sobre as interações entre estes tipos de conhecimento em interdependência salutar que feita de modo rigoroso, criativo e responsável tende a engrandecer a pesquisa.

A ciência é um processo social de grande dinâmica, que acontece e se constitui tendo como princípio, segundo Sagan (2006), o ceticismo e a admiração. Baseando-se na dúvida e no erro, volta-se ao questionamento da realidade e à desconstrução de verdades. Não o inverso disso. O conhecimento científico deve ser visto não como verdade definitiva, mas na perspectiva relativista de “crise de paradigmas” (KUHN, 1996) o que, certamente, inclui a possibilidade de refutação³⁶ (POPPER, 2006).

No que diz respeito às Ciências Sociais (especificamente à Antropologia), restam dificuldades quanto ao que se considera como grau de cientificidade.

O homem está em condições de estudar cientificamente o homem, isto é, um objeto que é de mesma natureza que o sujeito? E nossa prática se encontra novamente dividida entre os que pensam, com Radcliffe-Brown (1968), que as sociedades são sistemas naturais que devem ser estudados segundo os métodos comprovados pelas ciências da natureza, e os que pensam, com Evans-Pritchard (1969), que é preciso tratar as sociedades não como sistemas orgânicos, mas como sistemas simbólicos. Para estes últimos, longe de ser uma “ciência natural da sociedade” (Radcliffe-Brown), a antropologia deve antes ser considerada como uma “arte” (Evans-Pritchard) (LAPLANTINE, 2007, p. 26).

³⁶ Falseabilidade, falsificabilidade ou refutabilidade, do ponto de vista lógico, é um conceito-chave na filosofia da ciência de Karl Popper que propõe um enfrentamento do chamado problema da indução (ideia de que se pode partir de uma série de enunciados particulares para um enunciado ou lei universal) (POPPER, 2006).

Tal dificuldade se traduz, muitas vezes, em tentativas reducionistas de desqualificar as Ciências Sociais, colocando-as em segundo plano diante de saberes supostamente bem estruturados (Ciências Naturais). Cito como exemplo Marcelo Bortoloti, quando questiona a obrigatoriedade do ensino de Sociologia e Filosofia no currículo de ensino médio no Brasil, pois tais disciplinas “abusam de conceitos rasos e tom panfletário”.

Ao obrigar as escolas a ensinar sociologia e filosofia a todos os alunos, o Brasil se junta à maioria dos países da América Latina - e se distancia dos mais avançados em sala de aula, que oferecem essas disciplinas apenas como eletivas. Deixá-las de fora da grade fixa é uma decisão que se baseia no que a experiência já provou. Resume o economista Claudio de Moura Castro, articulista de VEJA e especialista em educação: "Os países mais desenvolvidos já entenderam há muito tempo que é absolutamente irreal esperar que todos os estudantes de ensino médio alcancem a complexidade mínima dos temas da sociologia ou da filosofia - ainda mais num país em que os alunos acumulam tantas deficiências básicas, como o Brasil". Em outros países da América Latina, esse tipo de iniciativa também costuma resvalar em aulas contaminadas pela ideologia de esquerda, preponderante nas escolas. Não será desse jeito que o Brasil dará o necessário passo rumo à excelência (BORTOLOTI, 2010, p. 1).

De fato, as ciências humanas carregam, desde o seu nascimento (século XIX), uma tensão, um diálogo ora rejeitado ora estimulado entre valores iluministas (racionais, objetivos) e românticos (no sentido de dar vazão às subjetividades, às idiosincrasias).

A Antropologia traz consigo traços desse embate, manifestos de modo paradigmático, que configuram uma diversidade de esforços de compreensão, e que põem em diálogo (ou confronto) um leque de correntes filosóficas da modernidade e os mais diversos sistemas simbólicos.

Esse leque sempre abrangeu desde propostas mais ‘positivistas’ (que valorizavam o cientificismo), como as que se acredita serem características do sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917) ou do cientista social britânico Alfred Radcliffe-Brown (1881-1955), até propostas mais ‘interpretativas’, simbólicas, como as do sociólogo e economista político alemão Max Weber (1864-1920), do antropólogo britânico Edward Evans-Pritchard (1902-1973), do antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1926-2006) ou, mais recentemente, as do antropólogo estadunidense Marshall Sahlins (1930-) (DUARTE, 2011).

Com isto, rejeito a ideia reducionista de ornamentalidade atribuída a áreas como Sociologia, Filosofia, Antropologia, História e Literatura, o que empobrece diálogos disciplinares que poderiam ser bastante férteis. E aqui, insiro o próprio tema desta pesquisa.

Pode-se, por exemplo, estudar a sociedade brasileira a partir de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em transe*, de Glauber Rocha ou *Cipriano*, de Douglas Machado. Teatro, artes plásticas, música e literatura são alguns dos meios que podem tanto ampliar a formação de estudantes de Ciências Sociais quanto consolidar o caráter polifônico³⁷ de nossa produção intelectual à luz do pensamento complexo³⁸.

Literatura, poesia, cinema, psicologia, filosofia deveriam convergir para tornar-se escolas de compreensão. A ética da compreensão humana constitui, sem dúvida, uma exigência chave de nossos tempos de incompreensão entre estranhos, mas também entre membros de uma mesma sociedade, de uma mesma família, entre parceiros de um casal, entre filhos e pais. É o caso de se perguntar se as chaves psicopsicanalíticas, difundidas de forma dogmática e reducionista em nossa cultura (complexo de inferioridade, de Édipo, paranoia, esquizofrenia, sadomasoquismo etc.) não agravam a incompreensão, criando a ininteligibilidade reducionista (MORIN, 2009, p. 51).

A Antropologia, que se lançou ao desafio de compreender a diversidade e a alteridade cultural por meio do diálogo e do estranhamento, construiu uma “complexa trama de hipóteses, modelos e interpretações” (DUARTE, 2011) que tem renovado as críticas daquele/as que optaram por ler o mundo com as lentes da objetividade cega, reducionista.

A reflexividade³⁹ é, então, aspecto recorrente nas mais diversas áreas do conhecimento. Não constitui, portanto, privilégio das Ciências Humanas. A metalinguagem, a subjetividade não afastam o/a pesquisador/a da ciência. Pelo contrário, trata-se de uma tendência em vias de generalizar-se.

O desafio de compreender esta ciência pós-moderna (SANTOS, 2000) não é específico das Ciências Sociais, mas uma questão abrangente (em termos de alcance histórico) que envolve nossa percepção de significação, de sentido, de conhecimento.

³⁷ Polifonia é a manifestação da intertextualidade, provocada pela inserção do autor numa trama que já inclui textos anteriores que lhe interpelam, inspiram ou influenciam (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1986).

³⁸ “A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas [...] é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico [...] se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... Por isso o conhecimento necessita ordenar os fenômenos rechaçando a desordem, afastar o incerto [...] Mas tais operações, necessárias à inteligibilidade, correm o risco de provocar a cegueira, se elas eliminam os outros aspectos do complexus; e efetivamente, como eu o indiquei, elas nos deixaram cegos” (MORIN, 2007, p. 13-14).

³⁹ “Trata-se da tentativa de conjugar a especificidade e a legitimidade de um discurso especializado [...] sem deixar de lado a consciência de que tal discurso é inevitavelmente posicionado e parcial, resultado de um olhar sobre a realidade *from somewhere*” (COLOMBO, 2005, p. 283).

Daí não haver possibilidade de estabelecer nesta pesquisa uma hierarquia entre saberes, linguagens, e documentos, mas sim de tentar capturar particularidades que possam adensar a própria interpretação do fenômeno, no sentido geertziano.

Nesta abordagem metodológica da pesquisa, entendo assim como Woortmann (1990, p.17) que “modelos implicam em recortes, o que significa subjetivar o objeto, em si mesmo construído e não empiricamente dado [...]. [Afinal,] todo modelo teórico implica em recortar o concreto para poder construir o real”. Assim, o aprofundamento no universo da pesquisa científica é orientado por uma série de aportes teóricos e metodológicos que permite realizar um recorte temático para construir uma interpretação sobre o real, que não pode ser confundida com a realidade.

A partir da leitura de Geertz (2008), posso afirmar que as ciências – em especial as Ciências Sociais – operam construindo e apresentando interpretações para os discursos e ações que são produzidos num determinado contexto.

Destaco alguns desafios, para falar dos bastidores deste investimento antropológico. Um de cunho epistemológico e teórico, no que tange à questão central do tema: falar de um Piauí como sertão, inclusive “na cajuína cristalina em Teresina, como poetou Caetano Veloso” (MORAES, 2006a, p. 15) ou de sertão no Piauí? A resposta a esta pergunta implica em desdobramentos singulares. O outro é de cunho metodológico. Tomar apenas o filme como um texto? Interpelar o diretor, atores e atrizes, equipe de produção, público, crítico/as?

As informações aqui apresentadas constituem resultado de pesquisa bibliográfica e documental (GOLDEMBERG, 2001) – a primeira com a finalidade de construir e discutir teoricamente o objeto de estudo e a segunda com o intuito de trabalhar informações baseadas em documentos diversos – associado⁴⁰ às impressões do diretor Douglas Machado, com o qual tive a oportunidade de dialogar na tessitura desta dissertação. No entanto, tais impressões não adquirem centralidade nesta pesquisa. Assim, recorro a fontes primárias (o próprio diretor e o filme) e secundárias (pesquisa bibliográfica e documental) e a técnicas distintas de construção de dados com destaque para entrevistas⁴¹ não diretivas⁴² realizadas com o diretor Douglas

⁴⁰ A necessidade da triangulação metodológica (GOLDEMBERG, 2001), impõe-se com técnicas complementares entre si.

⁴¹ A entrevista é definida por Haguette (1997, p. 86) como um “processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado”. A entrevista como técnica de construção de dados é bastante utilizada no trabalho de campo. Através dela, pesquisadores/as buscam obter informações, ou seja, construir dados objetivos e subjetivos.

⁴² O objetivo é superar as amarras presentes em entrevistas com questões fechadas ou diretivas, pois “a informação conseguida pela entrevista não-diretiva é considerada como correspondendo a níveis mais profundos, isto porque parece existir uma relação entre o grau de liberdade deixado ao entrevistado e o nível de profundidade das informações que ele pode fornecer. A liberdade deixada ao entrevistado (sendo a não-diretividade todavia relativa) facilita a produção de informações sintomáticas que correriam o risco de serem

Machado, além daquelas concedidas em outras mídias (jornais, revistas e programas de TV) – a fim de apreender como ele foi interpelado pelos signos e símbolos de sertão. E à análise do filme, alicerçada por questões ligadas à narrativa cinematográfica, representações sociais, memória e imaginário de sertão.

Destaco a importância de perceber que, no trabalho de campo, nem tudo acontece como previsto. As interações com Douglas Machado foram bem diferentes daquilo que eu havia planejado. As primeiras entrevistas, por exemplo, aconteceram via *e-mail* (por sugestão do entrevistado, que estava envolvido em gravações de um novo projeto). Além disso, ele enviou-me três entrevistas⁴³ suas já publicadas (para evitar questões repetidas ou indesejadas?), o que aumentou certo tom de frieza em nossos contatos.

Resolvi então mudar os rumos daquilo que havia planejado para o desenvolvimento da pesquisa. A ideia era, com o auxílio das entrevistas e interações com o diretor de *Cipriano* e com alguns membros da equipe responsável pelo filme, delinear o sertãomundo⁴⁴ de Douglas Machado. No entanto, à medida que amadurecia o trabalho, percebi que o meu campo⁴⁵ e meus informantes eram outros.

O filme enquanto campo. Suas trilhas e enredos, personagens, desdobramentos e diálogos como informantes. Uma etnografia experimental. Assim, dialogando com Canevacci (1990), percebo a interpretação semiótica do filme como caminho a seguir. Descrevê-lo e interpretá-lo como a um texto, no sentido atribuído por Geertz (2008).

Massimo Canevacci chama a atenção para a importância da análise antropológica do cinema.

O cinema – como subcultura interna ao sistema das novas ideologias – tem necessidade de reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre sua relação entre máquina-cinema e as modificadas categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, o rito, a fábula, a vida, o riso, o comportamento na sala, o trabalho, o corpo, a morte, as classes sociais. E, por isso, uma nova tentativa de compreensão do cinema pode ser colocada num plano antropológico [...] (CANEVACCI, 1990, p. 29).

censuradas num outro tipo de entrevista” (MICHELAT, 1987, p.193). A entrevista não-diretiva pode, portanto, trazer à tona idiosincrasias que não podem ser acessadas diretamente.

⁴³ Os arquivos fornecidos pelo autor estavam assim intitulados: Entrevista – Revista *De Repente*, Entrevista – Revista *Terra Querida* (2010) e Entrevista – UESPI.

⁴⁴ Com este trocadilho, faço alusão ao documentário *O sertãomundo de Suassuna* (2003), dirigido por Douglas Machado.

⁴⁵ Elemento basilar na compreensão do fazer antropológico, o trabalho de campo (em sentido lato) supõe imersão e diálogo com a realidade e situações observadas, o que impacta na percepção do/a etnógrafo/a. De acordo com Oliveira, L. R. C. (2007, p. 8) “o antropólogo precisa estabelecer uma conexão com a visão do grupo estudado ou com o ponto de vista nativo, produzindo assim uma fusão de horizontes, para conseguir dar sentido ao que está sendo observado”.

Estabelecido o desafio, pus-me a dialogar com meus informantes, ou seja, assisti inúmeras vezes ao filme, ora registrando impressões e leituras diversas, ora apenas observando detalhes específicos como a trilha sonora, os desdobramentos de cada personagem, as técnicas corporais (no sentido maussiano do termo), enquadramentos, planos e demais itens da montagem do filme. As perguntas que guiavam meu olhar eram: Como *Cipriano* tematiza sertão? O que podemos identificar no filme como marcadores identitários?

A primeira vez em que vi o filme foi em 2008. Na ocasião, cursava uma pós-graduação em História Cultural pela Universidade Federal do Piauí e fui aluno de Douglas Machado numa das disciplinas do curso. Fiquei bastante impressionado com o entusiasmo que o diretor transmitia ao falar de sua grande paixão: o cinema. Curioso, procurei conhecer os trabalhos daquele cineasta e me deparei com uma cópia em DVD do filme *Cipriano*.

Lembro também que, a época de seu lançamento, em 2001, nos cinemas de Teresina, havia uma grande expectativa sobre como seria o primeiro longa-metragem feito no Piauí por piauienses (pelo menos a maior parte da equipe era composta por piauienses). Também lembro de um *outdoor* que promovia o filme como se fosse um faroeste, o que me deixou impressionado, infelizmente não a ponto de ir ao cinema conferir.

Enfim, voltando à primeira impressão sobre o filme, percebi que definitivamente não se tratava de um faroeste, tampouco como narrativa de fácil compreensão, principalmente para aquele/as que, como eu, tiveram durante muito tempo seu olhar (des)educado pelos “enlatados dos USA”, como disse o cantor e compositor Renato Russo. *Cipriano* desafia nossa percepção, sugere outras formas de olhar, causa estranheza, desconforto, inquietação e, ao mesmo tempo, familiaridade⁴⁶, aproximação, identificação.

Não sei dizer ao certo quantas vezes vi o filme, mas recuperando algumas anotações de cadernos de campo, registrei anotações em pelo menos trinta e cinco datas diferentes. Nessas ocasiões posso afirmar que vi o filme sozinho, às vezes em DVD, outras em arquivos de vídeo salvos no *notebook*⁴⁷, em ambientes que pudessem proporcionar sossego e concentração para interpelar meus informantes.

Outras vezes, assisti com familiares e amigos que, em sua maioria acharam o filme muito hermético, distante das narrativas dos filmes de entretenimento consagrados pela

⁴⁶ Para exemplificar, lembro o comentário do professor Luiz Gustavo Pereira de Sousa Correia, que coordenou o GT Antropologia e Cinema: entre Narrativas, Políticas e Poéticas, durante a V Reunião Equatorial de Antropologia / XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste, em 2015. Enquanto eu apresentava uma cena em que aparecia detalhes da casa em que Cipriano e sua família moravam, ele comentou que fora transportado imediatamente à casa da avó. Portanto, ressalto a familiaridade e aproximação que o filme provoca, dentre outras situações.

⁴⁷ Douglas Machado, através de sua produtora Trinca Filmes, disponibiliza a maioria de seus filmes, incluindo *Cipriano*, para *download*, além dos respectivos roteiros.

indústria cultural. Quase sempre havia comentários nada animadores, que consideravam o filme “chato”, repetitivo (por conta dos cânticos religiosos e de algumas falas de Vicente), pouco atrativo e de narrativa lenta, apesar de sua curta duração para um longa-metragem (pouco mais de sessenta minutos).

Também tive a oportunidade de assistir ao filme em momentos diferentes com aluno/as no Instituto Federal do Piauí – Campus Floriano, instituição em que trabalho desde 2011. Nestas ocasiões tivemos a oportunidade de estabelecer debates no sentido de perceber em Cipriano algumas imagens e narrativas de sertão consagradas pelo pensamento social brasileiro. Embora tais interações tenham trazido momentos de grande riqueza e troca nos debates, percebo que o fato de estar ali como professor muitas vezes fez com que eu me preocupasse muito mais em dizer algo sobre sertão do que ouvir o que o/as aluno/as tinham a dizer ou provocar que o fizessem, o que não me impede de rever esta postura e investir em novas interpelações, exposições e debates, posto que as idas a campo não cessaram.

Outro ponto a destacar nesta pesquisa é a necessidade de diferenciar análise fílmica da crítica de cinema. Enquanto a primeira consiste em um esforço intelectual e metodológico, que busca certo grau de rigor científico, a segunda

tem como objectivo⁴⁸ avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme – trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade, ...) (PENAFRIA, 2009, p. 2).

Além disso, em se tratando de uma etnografia fílmica, algumas especificidades devem ser evidenciadas: a possibilidade de retroceder, pausar e rever as cenas, (re)interpelando-as sempre que necessário, o que não é possível numa etnografia clássica, no dizer de Giumbelli (2002), de inspiração malinowskiana. Tais características, ao invés de desabonar, tornam a etnografia fílmica um empreendimento peculiar capaz de produzir análises, interpretações e, como diz Geertz (2008), descrições densas, além de lançar luzes sobre as singularidades e potencialidades do diálogo entre Antropologia e cinema. Diálogo esse que, como veremos adiante nesta dissertação, não se trata de fenômeno recente.

Não há consenso ou metodologia predominantemente aceita para conceber a análise de filmes, no entanto, de acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2002), é possível perceber neste empreendimento duas etapas importantes: primeiro, a decomposição, ou seja, a descrição do

⁴⁸ O texto foi escrito em português de Portugal. Daí a existência de algumas palavras grafadas de forma diferente da norma culta praticada no Brasil.

filme para em seguida proceder a interpretação, ou seja, estabelecer nexos e compreender as relações entre elementos decompostos. Trata-se de tarefa árdua, quase interminável, cujo principal problema

é o facto do filme não ser citável; por exemplo, na análise/crítica literária são usadas palavras que se referem a palavras, na análise/crítica de filmes são usadas palavras que se referem a imagens e sons. Outros problemas que a actividade de análise coloca prendem-se com a relação que o analista estabelece com o filme. Se o analista racionalizar demasiado o visionamento de um filme o mesmo passa a ser um objecto sobre o qual é exercido controlo [sic] e a afectação emocional poderá sair prejudicada por esse processo racional. O analista poderá considerar-se autor do filme e daí saírem prejudicadas as possíveis observações sobre o lugar que o filme instaura/reserva para o espectador. O analista poderá considerar-se um interpretador livre, mas a partir desta sua posição o realizador, na sua legítima situação de criador, é deixado de lado (PENAFRIA, 2009, p. 5).

A autora destaca ainda alguns tipos de análise para demonstrar como a análise fílmica engendra possibilidades inesgotáveis de diálogo com o objeto de estudo.

A análise textual “considera o filme como um texto [...] e tem como objectivo decompor um filme dando conta da estrutura do mesmo” (PENAFRIA, 2009, p. 5). Leva em consideração a capacidade do/a espectador/a em reconhecer objetos na tela, interpretar o que vê de acordo com sua cultura e identificar, a partir de recursos cinematográficos, sutilezas e oscilações na estrutura narrativa.

A análise de conteúdo “considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (PENAFRIA, 2009, p. 6). Faz-se necessário identificar o tema do filme, resumí-lo e decompô-lo “tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema” (p. 6).

A análise poética “entende o filme como uma programação/criação de efeitos” (PENAFRIA, 2009, p. 6). Deve-se identificar sensações, sentimentos e sentidos que o filme pode gerar para, a partir daí, chegar à estratégia.

A análise da imagem e do som “entende o filme como um meio de expressão” (PENAFRIA, 2009, p. 7). Concentra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos técnicos do universo cinematográfico.

Assim, percebe-se que cada análise pode levar a resultados específicos e, em igual medida, a grandes lacunas geradas pela impossibilidade de conseguir desvendar um filme em sua totalidade. Diante de tais problemas e possibilidades, na tessitura desta dissertação, indaguei por diversas vezes: quais procedimentos adotar nesta etnografia fílmica?

O objeto desta análise é uma representação fílmica. Especificamente, uma narrativa cinematográfica com especificidades que a diferem da literatura. Portanto, tais singularidades devem produzir leituras diferenciadas, pois a representação no cinema, além de ressignificar imagetivamente um dado horizonte cultural, conta com a peculiaridade narrativa audiovisual, elaborada a partir de um *modus operandi* característico do cinema (montagem, ângulo de cena, planos, enquadramentos, etc.).

Intenciono aqui apresentar algumas reflexões sobre a representação fílmica de sertão, e percebo que os sentidos de sertão presentes em *Cipriano* não são definitivos, como se estivessem à espera de um/a intérprete, mas elaborados à medida em que se entra em contato com a obra, no diálogo entre o que se diz (narrativa) e as possíveis leituras e interpretações do/a analista (RICOEUR, 1994).

Dessa forma, posso atribuir sentidos à obra que escapem ao imediatismo e permitam desvendar alguns significados próprios do tempo que permitiu sua tessitura. Esta análise, portanto, não se dirige às críticas de cinema que têm como objeto o filme, às falas do diretor, etc., mas ao próprio filme selecionado, aos sentidos que emergem de sua estrutura.

Compreendo que a etnografia fílmica proporciona o acesso do/a pesquisador/a a tensões, conflitos, sociabilidades, individualidades, estratégias de elaboração e atribuição de sentidos característicos de um tempo, ainda que sejam próprias do filme e do mundo que ele constrói.

Falar sobre imaginário via narrativa cinematografia é algo pertinente, posto que representar é, sobretudo, um ato político. Quando privilegio determinada linguagem para manifestar algo estou organizando um discurso, a partir de categorias que dão sentido à minha sobrevivência e à sobrevivência de meu grupo.

Lera (1996) propõe um método, um modelo de análise fílmica dividido em quatro etapas. Primeiro, devo apreender as referências históricas e sociopolíticas do período representado, assim como do momento da produção do filme. Depois, entender o processo de criação, produção artística, financiamento e distribuição. Em seguida, tem-se a análise do filme propriamente dita, quando tento perceber as proposições ideológicas, os elementos estéticos, as mensagens e a recepção pública do filme. Por último, devo avaliar o impacto do filme, sua repercussão imediata e em longo prazo.

Ante as dificuldades para desenvolver esse processo, o autor admite que alguns desses aspectos podem ser desenvolvidos de forma mais superficial ou mesmo serem excluídos do processo, desde que não prejudique os objetivos da pesquisa. A proposição deste autor pode ser vista na perspectiva de que

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por papel conjurar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2001, p. 7).

Nesta perspectiva, minha proposta leva em consideração, com maior ênfase, pelo menos três dos quatro aspectos propostos por Lera (1996). Não abrange, portanto, o último aspecto mencionado pelo autor, que é a avaliação do impacto do filme.

Na urdidura do capítulo um procuro compreender como a narrativa cinematográfica transforma-se em um elemento fundamental de análise socioantropológica, sendo responsável pelo surgimento de subáreas específicas no âmbito das Ciências Humanas. A ideia é partir de leituras mais abrangentes sobre linguagem e narrativa cinematográfica em seus diálogos interdisciplinares, com atenção especial à interface com as Ciências Sociais. Ainda neste capítulo, tento mostrar como se deu o a concepção e execução deste longa-metragem, com atenção especial às perspectivas, influências estéticas mescladas a aspectos mais técnicos como produção, financiamento e distribuição.

No capítulo dois, trabalho os diversos contextos e cenários histórico, sociopolítico e cultural, que dialogam simbolicamente com a narrativa de *Cipriano*, e permitiram a concepção e produção do filme. Para além, procuro perceber as múltiplas dimensões de sertão e os modos como elas são incorporadas às narrativas que versam sobre a invenção de uma nação, e que rompem os limites da geografia, evidenciando nação como comunidade imaginada⁴⁹, de acordo com Anderson (2008). Procuro mostrar também como o cinema apropria-se das diferentes imagens e narrativas de sertão das quais emerge ora um Brasil plural, complexo, de múltiplos significados, ora um país que reforça estereótipos que reduzem sertão à seca, fome, violência, dentre outros rótulos inferiorizantes.

No terceiro capítulo, a intenção é perceber como este imaginário de sertão apresenta-se na narrativa fílmica em *Cipriano*, analisando o filme no sentido de descobrir quais as

⁴⁹ Anderson (2008) define nação como comunidade socialmente construída, imaginada. O autor acentua o caráter inventivo, deliberado, orquestrado e estratégico pelo qual indivíduos criam e reforçam narrativas capazes de aproximá-los enquanto membros de um mesmo grupo. O modo como se constrói a categoria nação está intimamente ligado aos anseios de seus inventores. Daí a diversidade de símbolos e signos ora exaltados ora marginalizados em nossos mitos de origem (CHAUÍ, 2004). Tais representações evidenciam desde a miscigenação e seus desdobramentos (sertanejos, crioulos, caipiras, caboclos, gaúchos, matutos e gringos) (RIBEIRO, 2008) até as favelas e as múltiplas formas de urbanização. Boa parte dessas narrativas se concentrou em categorias espaciais, como forma de evidenciar a singularidade do Brasil. Sertão, em sua multiplicidade discursiva, se consolidou enquanto categoria fundamental para pensar a nação, em possibilidades que extrapolam a geografia, tornando-se elemento essencial no processo de invenção do Brasil.

imagens e narrativas de sertão evidenciadas, percebidas, construídas e ressignificadas na construção simbólica do Piauí.

Esta estruturação decorre de uma decisão de arremontar elementos da relação entre Antropologia, cinema e sertão, em múltiplas linguagens, para ao final, no último capítulo, interpretar *Cipriano*, com o foco nas representações de sertão.

Filmes, da mesma forma que fotografia e outras artes, oferece uma representação do mundo. As paixões, os interesses e posturas ideológicas da equipe de produção colocam diante do espectador visões de mundo, controladas, selecionadas, organizadas, redistribuídas e encadeadas em teias narrativas, imagens e sons.

Para o/a antropólogo/a, tão importante quanto reconhecer a lógica do discurso e a intencionalidade na produção de um filme, rompendo com a noção cristalizada de verdade e assumindo a metáfora como construtora de mundos, é reconhecer o trabalho da memória⁵⁰, também, como construção social.

Esse trabalho de construção

se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos (POLLACK, 1989, p. 11).

O desejo de compreender configurações de localidade, temporalidade e sentimentalidade da nação piauiense impulsiona esta aventura antropológica de etnografar o pensamento social expresso em *Cipriano* e desvendar como a narrativa fílmica constrói uma fabulação da nação piauiense na relação com um sertão encantado.

Como diz Giumbelli (2002), o trabalho do/a antropólogo/a não se resume à etnografia clássica, no sentido malinowskiano. Clifford (2002) questiona a autoridade etnográfica e sugere haver pontos de inflexão e reflexão que condicionam nosso olhar, o que não impossibilita o diálogo entre diferentes leituras de um mesmo grupo ou realidade específica.

⁵⁰ A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 2003, p. 469-470).

Relativizar a autoridade do trabalho de campo – sem negar sua importância – sugere que outros diálogos são possíveis (e imprescindíveis!) no âmbito da Antropologia. Afinal de contas “é a partir da aceitação de cada limite do método que o cientista social pode ter condição, também, de entender os limites do dado que ele colhe [sic] [constrói] do real” (HAGUETTE, 1997, p. 76).

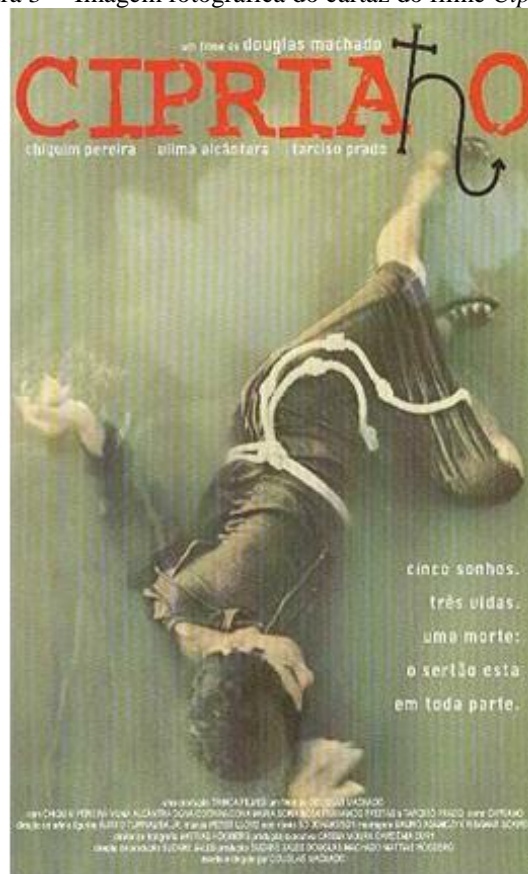
Com o intuito de tecer uma descrição densa, recorro a Geertz (2008) no sentido de desvendar a significância cultural do filme *Cipriano* por considerar, como o autor, a arte como manifestação de uma sensibilidade coletiva, que não se reduz a uma questão meramente estética.

O resultado desta etnografia inclui especificidades de um olhar preñado de curiosidade epistemológica que, cada vez que interpela seus/suas informantes, ao assistir ao filme, atento a situações, imagens, narrativas, diálogos e possibilidades que o estar em campo proporciona. Muda o olhar, mudam as perguntas, e permanece a disposição de, observando o familiar, transformando-o em exótico, afinar meu *anthropological blues*, que, neste caso bem poderia ser um baião, ou os acordes dissonantes da sanfona de Vicente.

CAPÍTULO 1 – PRIMEIRAS CENAS

*Cinco sonhos.
Três vidas.
Uma morte:
O sertão está em toda parte*
(CIPRIANO, 2001).

Figura 3⁵¹- Imagem fotográfica do cartaz do filme *Cipriano*.



⁵¹ Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-204887/>> Acesso em 16 ago. 2015.

1.1 Antropologia e imagem

Entre outras coisas, o cinema é – por sua “natureza” – antropológico, na medida em que não lhe é estranha a possibilidade de representar qualquer momento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção bem superior às anteriores formas de narração (CANEVACCI, 1984, p. 25).

Estabelecer, no âmbito da Antropologia, uma área dedicada à imagem não é um debate emergente, pois acontece há pelo menos quarenta anos, embora não tendo produzido sequer esperança de unanimidade. Antropologia visual? Da imagem e do som? Da imagem? Audiovisual? Do cinema? Fílmica?

Todas elas guardam um pouco das facetas da longa discussão acerca desse assunto: a imagem (fotografia, cinema ou vídeo) como uma questão de método; a imagem pensada como artefato cultural e por isso passível de se transformar em objeto da antropologia; a linguagem audiovisual como um caminho possível para a elaboração e divulgação dos resultados de pesquisa, constituindo-se em alternativa à etnografia clássica; e ainda a utilização do debate em torno da imagem, realizada em qualquer um desses casos, como subsídio para uma discussão epistemológica da prática antropológica (BARBOSA, A., 2006, p. 7).

Artistas criam, ao longo da história, estratégias para que sua arte seja cada vez mais abrangente e sedutora. Tal sedução atravessa barreiras geográficas, políticas, econômicas e culturais. Percebo a arte como expressão de idiosincrasias humanas, algo que não se limita (ou pelo menos não deveria se limitar) a regras e normas, apesar de muitas vezes assumir posturas bem delineadas que contribuem para a construção de dogmas. Foi Riccioto Canudo quem, em 1911, em seu *Manifesto das Sete Artes*,

primeiro designou o cinema como sétima arte, uma arte que surgia com a síntese das artes do espaço e das artes do tempo. [...] discute o cinema como a Arte da vida [...] como a expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos e capaz de emocionar a todos por se tratar de uma linguagem

universal capaz de colocar em tela quer o mundo exterior, quer o mundo interior (PENAFRIA, 2009, p. 4).

Rosenfeld (2002, p. 33), por seu turno, apresenta leitura crítica de cinema como arte:

pode-se escrever a “História do Cinema” como se escreve a história de determinada arte, à semelhança da “História da Pintura”, por exemplo, ou da “História da Música”? Evidentemente, o cinema pode ser arte, mas abordá-lo exclusivamente sob este prisma seria, sem dúvida, uma limitação extrema. Pois a imagem móvel é, antes de tudo, um meio de comunicação e reprodução, como a impressão tipográfica ou o disco; e como tal, ela pode visar a divulgação de dados variados sem que a preocupação fundamental seja de ordem estética.

Cineastas, desde muito tempo, compreenderam a força do cinema em capturar, sensibilizar o/a espectador/a. Aumont (2002) mostra que cineastas russos, na década de 1920 já refletiam sobre esse tema, com o cinema soviético funcionando não só como meio de expressão e comunicação, mas de educação e propaganda⁵². Na história do cinema, em diferentes contextos históricos, movimentos estéticos exploraram exaustivamente essa faceta. Acontece que o cinema – assumindo publicamente ou não essa finalidade – exerce grande influência em espectadore/as.

Vale lembrar que o discurso, de acordo com Fiorin (1999)

não é único e irrepitível, pois um discurso discursa outros discursos. Nessa medida, o discurso é social. Na verdade, se um discurso mantém relações com outro, ele não é concebido como um sistema fechado em si mesmo, mas é visto como um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se, pois ele se transforma, ao mesmo tempo, num espaço conflitual e heterogêneo e num espaço contratual (p. 35).

Então, filmes, como outros discursos, estão impregnados de representações e ideologias, fazendo do cinema um importante meio de comunicação, expressão, representação e significação. Além disso, é importante perceber que o cinema também incorpora a todo instante novas tecnologias que interferem diretamente no resultado final do filme. A montagem, por exemplo, pode determinar a significação de um filme, suas intenções, posturas políticas e ideológicas, além do que, o modo de organizá-la diferencia os diversos movimentos estéticos de produção fílmica. A montagem “é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 2002, p. 62).

⁵² Aqui, vale lembrar esse uso pelo nazismo, na propaganda política do regime.

Como cinema e Antropologia se encontram?

Antropologia e cinema nascem quase simultaneamente. Durante todo o século XX e atualmente (século XXI) têm dialogado intensa e constantemente. Desde muito cedo, antropólogo/as perceberam o potencial e alcance da linguagem cinematográfica. Não é à toa que há tempos verificamos a preocupação em potencializar o trabalho de campo com o uso de imagens. Para além da fotografia, antropólogo/as tornam-se cineastas e produzem filmes etnográficos, adensando o campo da Antropologia Visual.

E na seara do estudo antropológico da imagem, percebemos que a maioria dos trabalhos são dedicados à análise e produção de filmes etnográficos. No entanto, Hikiji (1998, p. 91) lembra que o século XX “revela, além do antropólogo-cineasta, o antropólogo-espectador. Este vê o cinema não como meio, mas objeto da pesquisa. Diante da imagem, dedica-se à decifração”. Identifico-me, assim como a autora, com a figura do “antropólogo-espectador”, tomando o cinema como campo, e filmes como objetos passíveis de investigação e interpretação antropológica.

Mencionei que cinema e Antropologia têm origem na mesma época (final do século XIX). As primeiras exposições públicas organizadas pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, em 1895, apresentavam caráter etnológico, obviamente de forma não deliberada. Apresentavam cenas do cotidiano que evidenciavam gestos, costumes e valores. Os primeiros trabalhos antropológicos com imagem fílmica⁵³, estes, sim, eram deliberadamente etnológicos e etnográficos, fundamentais para a consolidação da Antropologia como disciplina acadêmica alinhada, a princípio, a interesses do colonizador europeu.

O estudo antropológico de filmes de ficção tem início nos Estados Unidos, durante a II Guerra Mundial. O intuito era conhecer o “inimigo” (Alemanha e Japão, em especial) através das narrativas fílmicas produzidas por ele, diante da impossibilidade de realizar trabalhos de campo no período de guerra. Não por coincidência, “a análise fílmica antropológica seria

⁵³ Hikiji (1998) afirma que, em 1895, Félix Louis Regnault, membro da Sociedade de Antropologia de Paris, registrou, com a ajuda de um cronofotógrafo, técnicas corporais de membros dos grupos Peoul, Wolof, Diola e Madagascan, no continente africano. “Em 1898, são realizados os primeiros filmes etnográficos, [...] durante a Cambridge University Expedition to Torres Straits, organizada por A. C. Haddon, da qual participaram C. G. Seligman e W. R. Rivers, entre outros pesquisadores. Em 1901, a Companhia de Edson faz um acordo com o Bureau of American Ethnology para filmar os trabalhos, distrações e as cerimônias dos Pueblo e outras tribos, e, no mesmo ano, W. B. Spencer filma as cerimônias dos aborígenes australiano” (HIKIJ, 1998, p. 92). Ruth Benedict, Margaret Mead, Rhoda Métraux, Martha Wolfenstein, Jane Belo, Geoffrey Gorer, Vera Schwarz, Gregory Bateson e John Weakland, por exemplo, diante da impossibilidade de realizar trabalhos etnográficos (etnografia clássica) no período da Segunda Guerra Mundial, empreenderam os chamados “estudos de cultura à distância”, que viam na análise de filmes produzidos por outras sociedades (propagandas, filmes de ficção, novelas, dentre outros), então inacessíveis à observação direta, ferramenta metodológica fundamental para o estudo do “caráter nacional” (HIKIJ, 1998). Menciono também as importantes realizações de Robert Flaherty e Jean Rouch, cujos desdobramentos são de grande importância para o fortalecimento da Antropologia Visual.

estimulada pelo interesse norte-americano na compreensão do outro, que devia ser conquistado, ou derrotado” (HIKIJ, 1998, p. 93). Esta autora transita pela história do pensamento antropológico a fim de dar visibilidade ao uso da imagem, em especial, àquele dedicado à análise fílmica, como componente fundamental das mais diversas “antropologias”.

Esta característica evidencia-se à medida em que

Nota-se um fator comum ao cinema e à antropologia: são fenômenos contemporâneos. Franz Boas desembarcou no Ártico para passar dois anos com os Inuit, em 1883, na mesma época em que Jules Marey apresentou a primeira chapa fotográfica realizada em um cronofotógrafo (primeiro protótipo de câmera cinematográfica). As vinculações entre cinema, fotografia e a antropologia serão muitas, a partir daí. Do próprio Boas a Bronislaw Malinowski, passando por Gregory Bateson e Margaret Mead, foram muitos os que buscaram uma unidade dessas formas de expressão (PEREIRA, 2000, p. 52).

Na aproximação entre cinema e Antropologia, Hikiji (1998) e Pereira (2000) abordam, ainda, o fato de que antropólogos/as buscam compreender textos e formas culturais não necessariamente atrelados ao outro “exótico”, como, também, “do lado de cá”. Observar o “familiar” põe-nos em diálogo com diversas formas de representação (literatura, cinema, cordel, dentre outro/as). “Os ‘problemas antropológicos’ podem ser encontrados em Bali, na Indonésia, mas podem estar no Brasil, em Brasília e, por que não, no Departamento de Antropologia” (PEREIRA, 2000, p. 57).

Podemos identificar na linguagem fílmica as formas pelas quais uma sociedade, ou parte dela, representa-se, buscando o que Segato (1995, p. 420) definiu como “núcleo de preocupações ou temas em torno dos quais são construídas partes significativas de seus sistemas simbólicos”, posto que há imagens e narrativas estrategicamente inventadas para representa-la (a sociedade) e formas consagradas de fazê-lo.

Imagens (gráficas, cartográficas, fotográficas, fílmicas, televisivas, informáticas) permitem compreender a história de uma sociedade (situações, estilos de vida, gestos, atores sociais, rituais, expressões estéticas e artísticas). Portanto, a análise de imagens e discursos visuais representa possibilidades de interpretação das regras e códigos dessa cultura. Através das imagens, podemos acessar “formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos” (BARBOSA, A., 2006, p. 54).

Samain (1998) afirma que as imagens “povoam o universo da comunicação humana desde a fala até a informática” (p. 54). No entanto, há variações quanto à sua natureza de acordo com o meio de comunicação que lhe serve de veículo. Para o autor, é fundamental

conhecer os tipos de imagens com as quais podemos dialogar. A propósito, apresenta, a partir da leitura de Philippe Dubois, tipos de imagens e seus suportes técnicos, os quais trazem informações importantes para uma melhor compreensão da natureza das diferentes imagens.

A **imagem fotográfica** é uma inscrição, [...] uma pequena queimadura de luz sobre nitratos de prata; sempre o índice de um real, e que não existiria sem o seu referente. Posso tocar a imagem fotográfica[...]. Ela tem [...] uma materialidade. A **imagem fílmica** não é somente uma imagem em movimento em relação a uma imagem fixa; uma imagem em trânsito em relação a uma imagem parada, congelada e cristalizada. [...] Embora se origine de fotogramas, a imagem cinematográfica é singularmente abstrata, intocável e inacessível. Duplamente imaterial, ela só toma ‘corpo’ quando é projetada e quando é refletida. Podemos não gostar de um filme e, até, rasgar a própria tela, mas nunca conseguiremos atingir a imagem fílmica. O que dizer da **imagem televisiva**, eletrônica? Ela é uma imagem de signos essencialmente móveis, o rastreamento gerado por um feixe de elétrons correndo em alta velocidade sobre uma tela fosforescente, varredura que faz surgir na tela do monitor uma aparência de imagem, pois sabemos que essa imagem não existe a não ser sob a forma de pontos luminosos que se sucedem indefinidamente. Ela é [...] uma imagem fantasma e fantasmagórica, desprovida de toda realidade concreta que faria dela uma matéria no espaço do visível. [...] Com a chegada das **imagens informáticas**, [...] o processo de maquinização da imagem salta mais adiante e chega a um ponto limite. Desta vez é o próprio real eu se torna ‘maquinal’. [...] o objeto a ser representado faz parte da ordem das máquinas e fica gerado, constituído, nas entranhas dos programas nelas embutidos. [...] A imagem de síntese é uma imagem do possível, uma imagem ontologicamente latente, sempre pré-vista de um programa (SAMAIN, 1998, p. 54-55, grifos meus).

Ressalta, ainda, que somos provocados a representá-las, mesmo no campo da oralidade ou da escrita, que configuram “outras imagens: imagens adestradas, domesticadas, codificadas, lineares, signos imagéticos” (SAMAIN, 1998, p. 54). E, neste sentido, antropólogo/as devem estar atento/as à especificidade do olhar. Diferentemente da visão, enquanto competência física do corpo humano, o olhar possui força de significação. E as diferentes formas de olhar são construções sociais e culturais. A análise antropológica de imagens representa então um dialogismo, uma polissemia discursiva que envolve o cruzamento de várias intencionalidades.

Gilles Deleuze apresenta, em seus trabalhos dedicados aos estudos sobre cinema, uma tipologia das imagens cinematográficas alicerçada em dois grupos: a imagem-movimento, que remete ao cinema clássico (DELEUZE, 1983), e a imagem-tempo, que abrange o cinema moderno (DELEUZE, 2005).

Imagem-movimento é a imagem que inaugura o cinema, e apresenta uma narrativa cujo desenvolvimento pode ser classificado como linear e teleológico. Assim, a narrativa fílmica apresenta sistematicidade e relações de causa e efeito facilmente perceptíveis em sua trama, e personagens cujas ações são orientadas por situações específicas.

Quanto à imagem-tempo, há uma ruptura da linearidade (estrutura causal). A montagem tem como principal característica a descontinuidade, a impressão de uma narrativa (des)organizada em espiral, de difícil ou frágil associação, com planos que aparentam gozar de certa autonomia. As relações de causalidade são fragmentadas, pouco óbvias ou mesmo inexistentes, com soluções de continuidade um tanto quanto caóticas, que resultam em soluções ou situações óptico-sonoras peculiares.

Neste trabalho, destaco um tipo específico de imagem evidenciado por Deleuze: os mnemosignos ou imagens-memória e os onirosignos ou imagens-sonho, que se relacionam à memória e ao sonho⁵⁴. No primeiro grupo (imagem-movimento), os mnemosignos e onirosignos estão ligados ao *flashback* ou ao sonho. Já no segundo (imagem-tempo), apontam para a dificuldade em diferenciar real e imaginário, presente e passado.

Psicanalistas também têm estado atento/as às narrativas fílmicas e observado a especificidade do olhar. Cinema e Psicanálise são invenções modernas e têm dialogado ao longo da história. Tania Rivera observa algumas características fundamentais da imagem fílmica:

Dois tipos de experiências são, tradicionalmente, ligados à invenção do cinema: o sonho e a viagem de trem. O trem, que surgiu e se desenvolveu mais ou menos ao mesmo tempo em que a fotografia, vem na primeira metade do século XIX oferecer um modelo de sucessão de imagens em

⁵⁴ Gilles Deleuze percebe, no cinema moderno (imagem-tempo), uma ruptura na forma de conceber o tempo, em relação ao cinema clássico (imagem-movimento). “O esquema sensório-motor e as noções e reações de causa e efeito são rompidas para dar lugar a situações óticas (opsignos) e sonoras (sonsignos) puras. [...] Nasceram assim, as seguintes imagens-tempo: 1) Imagem-sonho (onirosignos): apresentam potenciais ou qualidades do presente (caráter atual) sem correlações ou determinações fixas. O passado se atualiza constantemente, como numa face especular na ação presentificada, sem necessariamente, a intermediação entre o lembrado (virtual) e o atual. [...] Estes circuitos de sonhos permitem tecer possíveis linhas de fuga para uma espacialização do tempo, devido às suas anamorfozes. Entra em jogo o ‘devir’ que pode prosseguir ao infinito. Neste tipo de imagem os objetos e os meios adquirem (in)consistência de um (a)realidade material autônoma, sem compromisso com o ‘real’. No campo técnico, as imagens são impregnadas, na montagem, com a sobriedade da montagem-*cut*, por exemplo, dos cortes abruptos e ilógicos entre um quadro e outro [...]; 2) Imagem-lembrança (mnemosignos) – nesta perspectiva cada imagem atualiza a precedente e é atualizada pela seguinte [...]. No campo técnico sobressai-se o *flash-back* como fio condutor da narrativa[...]” (WOSNIAK, 2014, p. 282). A narrativa fílmica, objeto desta dissertação, está repleta dessas imagens categorizadas por Gilles Deleuze. “O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual. Os dados coletivos que a língua sempre traz em si entram até mesmo no sonho (situação-limite da pureza individual). De resto, as imagens do sonho não são, embora pareçam, criações puramente individuais. São representações, ou símbolos, sugeridos pelas situações vividas em grupo pelo sonhador: cuidados, desejos, tensões...” (BOSI, 2004, p. 56).

velocidade constante, enquadrando na moldura de suas janelas a paisagem que ele atravessa. Já o sonho apresenta uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral, acompanhadas de uma forte impressão de realidade. O termo grego *eidolon* (“imagem”) conota a aparição suscitada por um deus e o fantasma de um defunto, mas também significa a imagem do sonho. Se a origem do termo “imagem” é apontada em geral como oriunda da máscara mortuária, confeccionada no leito de morte do homem célebre, temos também nela a presença do sonho, essa curiosa produção de imagens estritamente singulares, na medida em que são vistas apenas pelo sonhador e, no mais das vezes, de forma particularmente efêmera e condensada no lapso de tempo em que ocorre o sonho, para a partir daí ser retomada, não sem alguma modificação, pela memória incerta do que dele resta (RIVERA, 2008, p. 19).

A autora chama a atenção para o fato de a Psicanálise ter expandido seu campo de atuação para além da compreensão de patologias específicas (psiconeuroses) a partir da publicação de *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud. Salienta também que, de acordo com este pensador, o sonho é “uma realização disfarçada de um desejo inconsciente” (RIVERA, 2008, p. 20).

Trata-se, no sonho como no cinema, de apresentar figurativamente pensamentos ou ideias abstratas – ou melhor, de acordo com Jean-François Lyotard, parece que a linguagem do sonho não seria outra senão a da arte, “combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando a golpes de coisas, fazendo figura com as palavras” (RIVERA, 2008, p. 21).

Este diálogo entre o trabalho da memória e o universo onírico, em destaque tanto em Gilles Deleuze quanto na Psicanálise, que se põem a interpelar cinema na tentativa de compreender a produção de sentido via narrativa fílmica, assume posição de destaque neste trabalho, posto que a narrativa em *Cipriano* é (des)organizada pelas memórias de Vicente e os cinco sonhos do velho vaqueiro.

Vale ressaltar também que observar o contexto de construção e articulação das imagens é fundamental para a compreensão de seus significados. O contexto contribui para adensar as possibilidades de análise, evitando articular significados de forma isolada. Quais as representações possíveis na produção cinematográfica? Quais elementos se integram às representações? Como elas se tornam coletivas? “Trabalhar com filme exige saber que se está trabalhando com a representação de um imaginário cotidianamente recriado e em movimento” (BARBOSA, A., 2006, p. 55).

Neste sentido, Graeme Turner enfatiza que observar a relação entre cinema, cultura e sociedade é fundamental para uma compreensão mais densa das narrativas fílmicas, posto que

em sua abordagem, cinema é tomado como prática social, portanto, é relacional e contextual. Assim, o cinema

não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua **sobre** os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido **por** esses sistemas de significado (TURNER, 1997, p.128, grifos do autor).

O cinema, como objeto de estudo, é algo relativamente subutilizado nas Ciências Sociais. Apenas mais recentemente tem-se dedicado, nesta área, maior atenção a possíveis diálogos com a linguagem cinematográfica. Ocorre que abordar imaginários, memória, linguagens, representações, estereótipos, identidades, territorialidades, símbolos e signos de modos de vida, a partir dessa polifonia discursiva pode trazer à tona aspectos e singularidades de um grupo a partir de articulações e olhares de grande potencial socioantropológico.

A transdisciplinaridade presente nesse encontro representa um grande leque de possibilidades analíticas no sentido de perceber que a realidade pode ser compreendida a partir de elementos presentes, inclusive, em filmes de ficção – vistos por muito/as pesquisadore/as como objetos desimportantes – que ajudam no exercício cotidiano de desvendar máscaras sociais.

Um olhar bastante comum sobre a relação entre cinema e sociedade é aquele que define o filme (ou o cinema como um todo) como um reflexo dela (sociedade). No entanto, podemos observar que cinema

é, sim, produto das formas pelas quais uma sociedade constrói suas representações. Um filme opera os códigos culturais da sociedade da qual ele é originário. Ele faz parte de um contexto. Mas esse mesmo filme, por sua característica de interação com o indivíduo por meio de sua linguagem, possibilita um retorno, de forma “digerida” ou “ressignificada”, dessas representações para a sociedade. O cinema faz parte da realidade social contemporânea e, como parte irredutível do social, constitui uma dimensão pela qual os homens constroem a percepção de si mesmos e do mundo (BARBOSA, A., 2006, p. 56).

Não há neutralidade no cinema, assim como não há em toda produção humana. Filmes são prenhes de significados, imersos em subjetividade. São textos específicos e singulares. São selecionados (temas, estética, roteiro, etc.), editados e parciais. Por essa razão, cinema é maior que qualquer recorte, e ajuda a compreender diversas realidades sociais e culturais. E,

se a arte faz parte de um processo complexo de interpretação do mundo, cinema, esta linguagem visual de síntese também referida como “ sétima arte”, constrói leituras de mundo, em processos de reelaboração visual, sonora, estética e simbólica. Assim, a análise antropológica de filmes permite acesso à história cultural de grupos sociais, tradições, costumes, dinâmicas, representações, imaginários, enfim, a cultura(s).

Imagens podem trazer à tona estratégias identitárias empregadas na tessitura da memória de grupos estudados, em abordagens que permitem aprofundar a compreensão de universos simbólicos, e revelando aspectos fundamentais de sociedades e modos de vida, como uma fala, um texto. Nesta direção,

A inventividade sempre esteve presente, e a incorporação da imagem, seja ela fotográfica ou em movimento, ao processo de construção da prática antropológica constitui, assim, não mera questão de método, mas sobretudo uma questão epistemológica. Não se trata, portanto, de um novo meio para simplesmente produzir dados de pesquisa ou de estabelecer contatos e vínculos no campo, mas de propor, a partir da inclusão da imagem, novas questões e novos problemas (BARBOSA, A., 2006, p. 60).

É fundamental não perceber cinema como recurso didático ou ilustrativo, simplesmente, e sim como artefato cultural: “uma visão de mundo de diferentes diretores e que tem uma linguagem que performa uma inteligência verbal e, ao mesmo tempo, uma linguagem diferente da linguagem verbal” (ALMEIDA, 2004, p. 8).

Mesmo que o/a cientista social não tenha obrigação de se tornar um crítico de cinema ou cineasta para analisar filmes, ele/a deve ser capaz de compreender os recursos narrativos e metafóricos que um filme traz para perceber o que tal obra revela sobre o tema em questão.

Filmes devem ser vistos como parte importante do universo documental utilizado por pesquisadore/as. Fortalecer o diálogo entre Ciências Sociais e cinema é preocupação contemporânea, pois coincide com uma época em que a própria noção de documento histórico sofreu intensas mudanças, com o debate sobre história oral, memória e monumentos.

São transformações que incidem na ressignificação da ideia de documento – que deixou de ser um dado “colhido” e interpretado pelo/a cientista social e passou a ser visto como uma forma de interpretação do mundo e de construção de memória. Todo e qualquer documento é produzido em momentos e mundos sociais, em diferentes concepções de cultura e traduzindo diversas leituras de mundo.

Partido dessa perspectiva, a própria ideia de patrimônio⁵⁵ requer revisões. É atual a discussão sobre patrimônio e seus múltiplos significados representados pelos mais diversos olhares sobre esta categoria estratégica para entender um mundo hodierno em toda sua complexidade (CANCLINI, 1995). Diante disso, torna-se pouco usual uma ideia globalizada de patrimônio, sob pena de não contemplar a densidade conceitual e os diversos contextos que contribuíram (e contribuem) para a construção desta categoria tão cara às ciências de maneira geral.

A reflexão sobre patrimônio tornou-se objeto de conhecimento, sobretudo a partir da década de 1960, com a transição da noção romântica de monumento para uma noção de complexidade e densidade tão caras à contemporaneidade (CHOAY, 2000). Patrimônio sugere, pois, uma relação dialógica entre os mais diversos saberes acadêmicos – História, Arquitetura, Antropologia, Arqueologia, Sociologia, Educação Patrimonial, dentre outras – reforçando o caráter polifônico das discussões atuais.

A propósito, Choay (2000) tenta imprimir um caráter didático à discussão associando ao romantismo gerado pelas Revoluções Francesa e Industrial o incremento das ideias sobre preservação e restauro. Dois conceitos-chave são trabalhados pela autora: monumento e monumento histórico. Não seriam todos os monumentos históricos? Não necessariamente. A distinção entre eles percorre o campo da intencionalidade. Quem constrói um monumento o concebe como tal. O monumento é pensado como tal desde sua concepção. Quanto ao monumento histórico, os significados são atribuídos *a posteriori*, de acordo com aquilo que se convencionou como relevante para determinada sociedade. A arqueologia trabalha nesta perspectiva. Contudo, a sucessão desses acontecimentos no tempo não é bastante para o entendimento da matéria, tal qual é articulada pela autora. Assim, temos mais uma questão: como definir a historicidade de um monumento?

A partir da Revolução Francesa houve a incorporação do termo patrimônio ao direito e a normatização referente às propriedades pertencentes à nação, incorporando bens do clero e da monarquia principalmente. É importante perceber que o processo de construção da nação passa, como lembram Hobsbawm e Ranger (1997), pela construção de um novo passado, de uma tradição que a legitime.

⁵⁵ A ideia de patrimônio cultural sugere reconhecimento e solidariedade que aproxima indivíduos por meio da construção de bens e práticas comuns, o que produz uma sensação de pertencimento e cumplicidade (CANCLINI, 1994). Cultura nacional é uma construção simbólica, contextual, que confere – através da invenção, incorporação e reconhecimento de elementos como território, população e costumes – sustentabilidade a ideia de nação (ANDERSON, 1989; CANCLINI, 1994).

À luz das reflexões sobre documento e patrimônio, convém questionar: não seriam os filmes em certo sentido – como documentos cada vez mais presentes nas pesquisas antropológicas – monumentos peculiares? Quando a narrativa cinematográfica é construída e veiculada, possibilitando inúmeras formas de interpretação, o que se faz de fato?

A ideia trabalhada nessa pesquisa admite o pressuposto de que todo filme – ou a produção responsável por ele – apodera-se de signos, símbolos, discursos e mitos e traduz, interpreta, reconstrói, reinventa aspectos culturais da sociedade com ou sobre a qual se quer dialogar. Afinal de contas, não se pode admitir erroneamente que todo filme é um simples reflexo da sociedade. Trata-se de uma realidade específica.

Ferro (1992) mostra que o filme não deve ser apreendido em seu aspecto sociológico, estético ou artístico, mas como um produto com significações que extrapolam tais aspectos. Podemos então identificar em um filme, por exemplo, elementos que ajudam a compreender a sociedade para além dos discursos elaborados pelos grupos dominantes, pois o filme extrapola todos os controles existentes.

Filmes, então, podem ser ter significativa importância para a compreensão socioantropológica ou historiográfica da experiência humana, como elementos de intertextualidade ou como matéria-prima dotada de sentidos, historicidade e imaginação que faz transitar entre o empirismo e a especulação, num exercício de intersubjetividade que torna mais complexo o desvendar de máscaras sociais.

A experiência do cinema pode significar o alargamento dos horizontes antropológicos no tocante à percepção de espaço-tempo. Assistir filmes é uma prática sociocultural intensa desde o final do século XIX e fazer filmes é uma forma de intervenção na vida social, assim como interpretá-los.

1.2 Narrativas cinematográfica e filmica

A noção de imaginário nos auxilia a pensar o cinema. O cinema é uma representação de imagens em movimento, imagens que colocam em relação o real e o imaginário através de um mecanismo que permite uma dupla articulação da consciência, no qual o espectador percebe a ilusão, mas também o dinamismo da realidade. A imagem em movimento relativiza o tempo histórico, dando-lhe um caráter atemporal. Ela torna-se um suporte que conecta o

espectador ao tempo do filme, enfatizando o vivido e buscando, para significá-lo, elementos do simbólico. Dito isso, é possível verificar dois eixos de compreensão que, ao interagirem, buscam apreender a complexidade do imaginário cinematográfico: um deles, da ordem da pragmática, permite perceber o cinema como produto de um meio cultural no qual está inserido; o outro, lhe condiciona a um determinado processo que é da ordem do subjetivo, que “projeta”, por meio da representação, mitos e símbolos, produtos deste imaginário do qual nos fala Durand. O cinema torna-se, assim, lugar de recepção e de revivificação do símbolo (CODATO, 2010, p. 53).

Na análise do processo de atribuição e recriação de sentidos, podem-se compreender diferentes formas de construção da realidade, no plano das representações⁵⁶, pela reflexão sobre e interpretação da produção/reprodução de sentidos. Na Antropologia⁵⁷, em especial, representação constitui categoria referida ao plano simbólico que expressa, justifica ou critica a realidade.

Tais expressões são fundamentais para a compreensão das mais diversas sociedades, construídas e se manifesta de diversas formas (palavras, sentimentos, condutas, imagens, etc.) instituídas e instituintes⁵⁸, no que tange à vida sociocultural, fundando/mantendo/rompendo tradições, grupos, e comportamentos sociais.

Para Chartier (1990), representação é uma espécie de presentificação do ausente, transformando em familiar aquilo que se encontra distante e assumindo, assim, poderes e efeitos referentes ao que está longe. De acordo com Ginzburg (2001), a representação é um relacionamento bastante complexo entre ausência e presença.

Por um lado, a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto evoca a ausência; por outro lado, torna visível a realidade representada e, portanto, evoca a presença; por outro, torna visível a

⁵⁶ Em amplos diálogos entre Antropologia, Sociologia, Filosofia, História Cultural e Psicologia Social, esta, representada por autore/as como Serge Moscovici e Denise Jodelet, e em diálogos ainda com os temas da ideologia em Karl Marx e da representação coletiva em Émile Durkheim.

⁵⁷ Com destaque para a Antropologia do Imaginário, em cujo âmbito Durand (1998), observa que embora imaginário e razão ocupem lugares diferentes no entendimento da “verdade” (sentido filosófico), desde a oposição entre as filosofias de Platão e Aristóteles, imaginário é parte das realidades humanas.

⁵⁸ Como diz Cornelius Castoriadis (1982) quando aborda o que denomina imaginário radical. Este filósofo distingue sua abordagem do sentido corrente de imaginário como falso, invenção. Para ele, imaginário é algo incontornável quando se trata de seres humanos: ser humano implica em imaginário. Assim, diz ele, tudo o que é instituído (o que se fala, o que se apresenta) ancora-se em uma rede simbólica que também é instituinte. Para este autor, mesmo símbolos institucionais não são instituídos apenas racionalmente nem “naturalmente”. Assim, o que se considera como não redutível ao simbólico, está necessariamente associado a ele. Como se vê, há diálogos, aqui, com Pierre Bourdieu (1989) quando este autor trata do poder simbólico.

realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, p. 85).

E como diz Codato (2010), representar contém, em si, o ato de criar ou recriar, dando nova significação, novo sentido a determinado objeto ou situação, lembrando que para Denise Jodelet, representações, além de formarem um sistema, possibilitam visão mais ou menos consensual da realidade, quando (com)partilhadas por membros de um grupo.

O lugar próprio de articulação das representações é desempenhando, no cinema, pela câmera. A esta apreensão correspondem imagens as quais, no estatuto da imaginação, representam mundos imaginados/significados/representados. Como diz Deleuze (2005, p. 87): “o cinema não apresenta apenas imagens. Ele as cerca com um mundo”.

Nesta direção, analiso sertão, em *Cipriano*, como uma representação com possibilidade não apenas de reproduzir uma realidade, mas de (re)criá-la. E lembro com Lima, L. C. (2000) que a representação interpela o seu referente de múltiplas formas. Uma dessas possibilidades destaca-se quando o assunto é análise fílmica: a “representação-efeito”, que não se limita a uma simples relação de semelhança com o referente, pois está inserida num contexto (ou horizonte cultural específico) em uma determinada época.

Lima, L. C. (2000) parte do pressuposto de que os nossos sentidos em relação a um objeto específico são construções sociais, signos e símbolos inventados e compartilhados no âmbito da cultura. Pressupõem, assim, o que o autor denomina como um “horizonte cultural de expectativas”. Da mesma forma Ricoeur (1994) apresenta a ideia de que o horizonte de um texto e suas referências estão intimamente relacionados. Assim, percebe-se que representações construídas numa determinada época não influenciam diretamente a realidade sociocultural, mas as expectativas (temores, anseios, autocríticas, etc.) que os indivíduos tecem sobre si, em situações de verossimilhança.

A linguagem, como forma de conhecimento e interação social, atua como mediadora dessas representações (BAKHTIN, 1986), apesar de traduzir, muitas vezes, pensamentos de forma fragmentada e possuir formas diversas de aproximação com a realidade. Resultado da vivência das contradições cotidianas dos grupos sociais, constitui elemento crucial para a manutenção dos diversos pactos sociais metamorfoseados em acordos e formadores das instituições sociais.

O que se define como realidade social também é representada, produz representações, e dá sentido à vida de sociedades e grupos, com aspectos positivos de transformação e

resistência. Devem, portanto, ser analisadas criticamente, associadas que estão ao próprio cotidiano. Assim, diferentes visões de mundo dos mais diversos grupos sociais expressam conflitos e contradições. Tanto o “senso comum” quanto o “bom senso” representam, de acordo com Gramsci (1981), sistemas de representações sociais empíricos e observáveis, com ferramentas que lhes possibilitam revelar a natureza contraditória da organização social.

Algumas representações são abrangentes e conseguem articular determinada visão de mundo de uma época, como as concepções das classes dominantes ao longo da história de uma sociedade, como se lê na literatura sociológica, sobretudo, do campo identificado como marxista. Tais ideias conservam elementos de passado na sua conformação e projetam o futuro em termos de reprodução da dominação (GRAMSCI, 1981). Nem sempre são conscientes – podem ser construídas por ideólogos ou filósofos, por exemplo – mas atravessam a sociedade como algo que se reproduz a partir de estruturas e categorias dos diversos grupos. Por isso essas categorias podem conter ideias das elites, das grandes massas e das filosofias correntes, expressando dimensões contraditórias das relações sociais de produção, o que se pode perceber na ideia de circularidade⁵⁹ referida por Ginzburg (2006). Cada fração da sociedade faz uma representação particular, de acordo com seus interesses diante do conjunto da sociedade, no entanto, elas se interpenetram.

Por concentrarem características tão contraditórias, as representações podem ser consideradas elemento essencial para a compreensão do social – e sua transformação, por que não? – pois retratam e refratam a realidade de determinado segmento da sociedade. Não devem ser vistas como verdades científicas, pois reduziria a realidade à concepção que os indivíduos fazem dela. Mas são orientadoras da ação social.

Mikhail Bakhtin afirma que “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 1986, p. 36). As palavras são tecidas a partir de uma imensidão de fios ideológicos que servem de matéria-prima para as relações sociais em todos os âmbitos. A palavra é o espaço onde se confrontam interesses contraditórios em vinculação dialética com a realidade. Sua compreensão exige a compreensão das relações sociais que ela expressa. Cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso, articulados a relações de produção, à estrutura sociopolítica e às representações.

Sobre a especificidade da linguagem cinematográfica Xavier diz que

⁵⁹ O conceito de circularidade encontra-se em nota de rodapé na página 14 desta dissertação.

No cinema, as relações entre o visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações engendram-se menos por força de isolamentos e mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (XAVIER, 2003, p. 33).

Tomando cinema como representação e linguagem, esta parte, historicamente, da forma de captura e registro de imagens em movimento, para a ênfase na narratividade. Atualmente, é sinônimo de história narrada. Aumont (2002) aponta para algumas razões que possibilitaram esse encontro entre imagem e narratividade.

Para o autor, cinema, enquanto forma de registro, constrói uma imagem figurativa que representa aquilo que é capturado, ou seja, a imagem reproduzida torna o objeto perceptível. Assim, representar um objeto implica construir um discurso sobre ele. De forma velada, há a associação de um enunciado sobre o objeto em foco. Ao mostrar um objeto qualquer, não é somente o objeto que é mostrado, mas algo como “isto é uma pedra” ou “eis uma pedra”, fazendo com que o objeto em questão tenha um significado a mais do que ser simplesmente representado. O objeto vira metáfora. Afinal, não foi seguindo tal lógica que Carlos Drummond de Andrade transformou uma pedra em poema? Sabe-se que todo e qualquer objeto pode possuir uma diversidade de valores em uma sociedade, e a partir e de acordo com esses valores, representa ou narra algo – “o objeto já é um discurso em si” (AUMONT, 2002, p. 90). Dessa forma, um objeto tende a recriar, a dialogar diretamente com um determinado sistema em torno do qual gravita. Qualquer representação deste objeto vai necessariamente remeter a algum discurso, a alguma narração dele. O autor relaciona a narração de um objeto a um retrato fotográfico, ambos vistos como pequenas narrativas.

Quanto à imagem figurativa cinematográfica, esta, por assumir um caráter dinâmico, permanece em constante transformação. A imagem em constante estado de mudança expõe a passagem de uma simples coisa representada a algo carregado de sentidos e prenhe de significados. “Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação” (AUMONT, 2002, p. 91). Tudo o que é representado no cinema é, de fato, um vir a ser. Desta forma, a imagem em movimento oferece a sucessão (mais ou menos encadeada) de estados, construindo assim a narrativa.

Outros elementos, além da imagem devem ser levados em conta no sentido de compreender a construção de uma narrativa cinematográfica.

A narrativa é o texto em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica (AUMONT, 2002, p. 106).

Jogo de cena e efeitos visuais e sonoros proporcionam o desenrolar da ação e compõem os procedimentos narrativos secundários, no dizer de Martin (1990). Contribuem para dar ênfase, dramaticidade, significação e vazão ao “conteúdo mental das personagens” (p. 183).

Ao contar uma história, o cinema traz à tona o processo de construção imagética dessa história e quais os sentidos atribuídos a ela. Tal significado é construído no processo de filmagem, de concepção, na tecnologia empregada e nos limites e possibilidades da inteligência e da técnica num contexto histórico específico. “O significado de um filme não é linear, é corporal, conflituado, não leva a uma conclusão inequívoca” (ALMEIDA, 2004, p. 11).

Diante do filme, o/a espectador/a está muito próximo da dinâmica da oralidade⁶⁰: enquanto a história acontece, os significados são construídos e desconstruídos. Todas as vozes, sons e imagens participam desse processo. “O significado do filme não está no resumo que eu faça dele depois, mas no conjunto de sons e imagens que, ao seu término, compõem um sentimento e uma inteligência sobre ele” (ALMEIDA, 2004, p. 10). Pode-se utilizar categorias comuns à história, à língua e à literatura (dentre outras possibilidades) para falar de filmes. No entanto, deve-se perceber que a relação entre filme e linguagem não é puramente funcional ou análoga a alguma outra. Há um amálgama entre filme e linguagem/oralidade em que pessoas e situações diversas compõem um universo simbólico.

⁶⁰ Comparado com a história oral, por exemplo, podemos perceber que os documentos não estão cristalizados como arquivos à espera de acesso. Eles são elaborados à medida que o diálogo entre narrador/as e pesquisador/as se desenrola. Aquilo que o/a narrador/a evidencia só é possível porque há interesse do/a pesquisador/a em determinado tema. A memória social, por sua vez, não se reduz apenas a algo definido ideologicamente, embora assuma constantemente esse papel. É uma experiência dialógica que aproxima teorias, experiências, saberes e discursos diversos, respeitadas as devidas temporalidades e espacialidades. E como dizem Bakhtin e Volochinov (1986), e Ginzburg (2006), o dialogismo e a circularidade são uma constante no processo de construção da memória social, dos mitos de origem aos discursos modernizadores.

Quando se usa a expressão “linguagem do cinema” está se procurando aproximar o entendimento do cinema ao que já se presume entender de algo conhecido: a língua. Uma tentativa de ver no cinema um sistema simbólico de produção/reprodução de significações acerca do mundo, em que ambos os termos de comparação veem-se reduzidos. Mas pode-se tentar. O filme, como um texto falado/escrito, é visto/lido. Como num texto/fala que à primeira letra/som sucedem-se outros, formando palavras que se sucedem em frases, parágrafos, períodos, até lermos/ouvirmos a última letra/som e termos o texto/fala completo, o primeiro quadro, os seguintes, as cenas, as sequências, o filme completo. O significado de um texto/filme é o todo, amálgama desse conjunto de pequenas partes, em que cada uma não é suficiente para explicá-lo, porém todas são necessárias e cada uma só tem significação plena em relação a todas as outras. No entanto, essas relações são hierarquizadas; algumas mais significativas que outras, dependentes que são da escritura/montagem (ALMEIDA, 2004, p. 28-29).

Assistir filmes, analisá-los, desconstruí-los ajuda a compreender a sociedade massificada e a sua relação incipiente com a memória da escrita. Uma sociedade que tem nas imagens e sons seus principais meios de educação, deixando em último plano o contato com a escrita, com a memória escrita, com a reflexão pela escrita. Na busca de compreender o mundo através da narrativa cinematográfica, cinema pode ser visto como estrutura complexa que envolve produção, consumação, hábitos, criatividade, valores simbólicos, e imaginários de um determinado grupo ou sociedade. Assim, uma dentre as inúmeras possibilidades de estudar cinema lança seu olhar sobre os aspectos socioculturais de sua produção, distribuição e consumo. Portanto, cinema pode ser visto como objeto de comunicação relacional através da ideia de representação e construção da realidade, inserindo-se em uma rede midiática em plena ebulição de ordem econômica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica.

Até a década de 1960, a representação fílmica assumia o papel de mediadora entre realidade e imagem. A característica mimética dos filmes faz parte das reflexões sobre cinema desde a década de 1920. Rudolf Arnheim – psicólogo alemão que defendia a ideia de que o pensamento era algo eminentemente visual – via na ascensão do cinema hollywoodiano o comprometimento da autonomia artística do filme. Nas décadas de 1940 e 1950, André Bazin e Siegfried Kracauer – críticos e teóricos do cinema, numa perspectiva realista, defendiam a ideia de um cinema-olho – uma apreensão da realidade em detrimento da lógica hollywoodiana convencional e mediada pela mentalidade do pós-guerra – que buscava associar autonomia artística e capacidade mimética. Tal postura intensificou a relação entre teoria, experiência fílmica e contexto histórico – fato que possibilitou, na década de 1960, o surgimento do Neorealismo e do Cinema Novo. A década de 60 também é marcada por um

adensamento das reflexões acadêmicas sobre cinema e suas especificidades, que assumem um caráter científico através dos teóricos da comunicação e da linguagem que refletiam sobre novas e velhas mídias numa sociedade cada vez mais informatizada (GUTFRIEND, 2006).

Christian Metz – outro crítico e teórico do cinema – propôs um amálgama entre estudos de cinema e linguística, tornando cinema um objeto de estudo da semiologia (linguística do cinema). Nas décadas de 1970 e 1980, a reflexão sobre o cinema passa a dialogar com outras áreas de estudo como a psicanálise, por exemplo. Havia uma atenção especial dispensada ao cinema nas teorias narrativas, e o adensamento da relação entre cinema e história e subáreas dedicadas a tal diálogo (a Sociologia do Cinema, por exemplo). Tem-se na produção de Gilles Deleuze, Henri Bergson, Merleau-Ponty e Walter Benjamin – na relação que estabelecem entre o discurso filosófico e as imagens – exemplo essencial dessa abertura que influencia vários campos do saber quando se veem trabalhando com cinema (GUTFRIEND, 2006).

A teoria do terceiro sentido de Barthes (2009) leva a perceber três níveis de imagem fílmica: informativo (que leva em consideração cenários, personagens, figurinos, dentre outros aspectos técnicos), simbólico (símbolos, autores e seus referenciais) e obtuso (sensibilidade, emoção, afetividade). O autor tentou de fato compreender as projeções elaboradas por espectador/as e o aspecto duplo da imagem, trabalhando a representação em sua dimensão simbólica e afetiva. Lyotard (2005) também trabalhou nessa perspectiva, trazendo à tona a ideia de “acinema”, que é a construção de imagens fílmicas daquilo que é irrepresentável. É a disjunção entre a realidade e o seu duplo em função da repressão de um em favor do outro. Para o autor, o cinema é seletivo na medida em que isola determinados aspectos (irrepresentáveis) por não serem recorrentes.

De representação passamos à apresentação daquilo que está em evidência. Aumont (2002) observa que o mundo – tal qual é representado no cinema – é uma construção realizada a partir da relação entre um objeto produzido em condições específicas e a autonomia do filme enquanto obra de arte, que adquire significado específico e produz efeito sobre o/a espectador/a.

O cinema é sempre ficção. Ficção engendrada pela verdade da câmera, verdade das possibilidades técnicas da reprodução do movimento das pessoas, das coisas, da natureza. [...] O espectador nunca vê cinema, vê sempre o filme. O filme é sempre um tempo presente, seu tempo é o tempo da projeção. [...] O cinema existe antes e depois da projeção do filme. A indústria, o mercado de filmes, o roteiro, argumento, locações, autores, produção e tantas outras coisas fazem parte do cinema. E também as interpretações, as conversas depois do filme são coisas do cinema. Os que produzem e os que consomem encontram-se na sua projeção. Momento

estético em que um objeto artística e tecnicamente produzido vai ao encontro do imaginário do espectador, relacionar-se intimamente com seus desejos, ressentimentos, vontades, ilusões, raivas, prazeres, traumas, vivências, e sobre o qual só teremos nossa objetividade restituída após o término da projeção. Só então discutimos e falamos sobre ele, como cinema, não mais como filme, longe dele, como memória, inextricavelmente ligado à nossa história, à história do mundo em que vivemos, à história do cinema (ALMEIDA, 2004, p. 40-41).

Morin (1970) compreende cinema como diálogo entre uma determinada organização sociocultural e o imaginário. O autor define cinema como mecanismo que captura a existência e a devolve como tal, levando em consideração a subjetividade do indivíduo. Portanto, o cinema constrói imagens a partir da interação com o/a espectador/a, exigindo sua participação cada vez mais intensa. Essa subjetividade é algo essencial na construção do imaginário e se desenvolve em dois níveis. A subjetividade nos leva ao mundo vivido, fruto das experiências e imaginação do/a autor/a representada na película. Por esse motivo dispensamos atenção especial ao enredo, ao conteúdo do filme. Também a relação entre o/a espectador/a e o filme deve ser levada em consideração, despertando o interesse pela estrutura da imagem fílmica e as reações que ela pode provocar.

As discussões sobre as diversas formas de representação levam a perceber cinema como fenômeno social essencial para a compreensão, inclusive, de marcadores identitários na contemporaneidade. Hoje, somos capazes de compreender cinema de forma complexa, para além da artificialidade e da ornamentalidade a que fora relegado em outros tempos. O interesse pelo conteúdo do filme persiste como parte da vida cotidiana através da representação de mitos, signos e símbolos, ou como produto do imaginário. O cinema possibilita olhar o mundo através de outras lentes, e tem sua especificidade fundada no diálogo entre realizador/a e espectador/a, realidade e imaginário. Podemos afirmar que, hoje, o cinema pode incorporar diferentes discursos, reinventando sua linguagem e estabelecendo o diálogo entre novas e velhas formas de narrativa cinematográfica. É dessa forma que ele se mantém como forma específica de arte.

1.3 Narrativa de sertão em *Cipriano*: um desafio etnográfico

Não pretendo uma simples associação entre Antropologia e cinema, tampouco antropologizar o “cinema piauiense”. Etnografar os sentidos de nossa sertanezidade, no filme *Cipriano* é o motor da análise, tomando este filme como construção narrativa que engendra uma série de representações de sertão. Com quais imagens e narrativas de sertão *Cipriano* nos põe em diálogo? E com quais imagens o filme dialoga, na sua própria fabulação?

A compreensão desta narrativa peculiar – principalmente por estar inserida num cenário caracterizado por uma produção cinematográfica fora do eixo dominante, como referido, instiga a compreender como o filme acessa/interpreta/constrói marcadores de uma identidade sertaneja piauiense. Estudos que tematizam sertão não representam preocupação recente; mas os que têm o cinema com fonte de reflexão sobre sertão são raros. E boa parte peca ao tentar acessar alguma suposta essência, como se houvesse respostas e identidades definitivas de um determinado grupo, povo ou nação. Assim, longe de buscar imagens de alguma identidade piauiense “autêntica”, “verdadeira”, “ímpar”, importa perceber como o filme *Cipriano* dialoga, constrói, desconstrói e ressignifica a sertanezidade piauiense, acionando tipos humanos, ambientes, paisagens, práticas e discursos.

Surgem então alguns questionamentos mais específicos, a partir do momento em que me ponho a analisar a produção machadiana: ao focalizar o tema morte, axial no filme, a narrativa fílmica mostra que Cipriano está mesmo morto? De que tipo de morte se está falando? Não seria a morte um devir, um desejo construído a partir do ressentimento e da relação edipiana com o filho Vicente? Qual a causa da renúncia de Vicente em relação ao pai? É algo intencional ou uma rota de fuga diante daquilo que parece ser inevitável? Estaria ele rompendo estruturas que lhe aprisionavam ou apavorado diante da iminente perda de referências? Qual o pacto de Bigail com a Morte?

Podemos tomar essas e outras questões sobre o filme em diálogos com temas como subjetividade e marcadores identitários tão somente piauienses (se é que existem), ou, nos deparamos com temas universais? Este pode ser um ponto de partida para tomar a película como representação da cultura local, no diálogo entre o universal e o particular, para além de estigmas, clichês e determinismos que nos remetem a uma origem sertaneja que requer para si uma “autenticidade” característica dos mitos de origem? Tal representação foi estrategicamente elaborada pelo criador ou equipe envolvida na produção do filme? Ou seria a personificação de um diálogo com outras produções culturais e contextos que marcaram o

período de concepção da obra? Afinal, que sertão é esse, machadiano? Muito provavelmente, eu não consiga respostas para todas estas questões motivadas por este filme – que me interpela, também como espectador, e como piauiense, não somente como pesquisador.

Ambientado no interior e no litoral do Piauí, nas cidades de Piripiri (situada a 160 km da capital Teresina), Piracuruca (a 196 km da capital) e Parnaíba (a 336 km da capital), este filme se (des)organiza em torno da representação de uma família sertaneja “tradicional”, cujas precárias condições materiais de sobrevivência assemelham-se a de tantas outras deste imenso Sertão-Brasil. Esta família parte de algum lugar do Sertão-Piauí rumo ao litoral com o intuito de realizar o desejo do velho patriarca que gostaria de ser enterrado num “cemitério de pescador”, em frente ao mar. A travessia em questão não é apenas a geográfica, tecnicamente medida quando se parte de um determinado ponto em direção a outro, mas simbólica, humanista, existencial, que nos remete a sertão enquanto comunidade imaginada, como diz Anderson (2008), presente em nossas memórias não como algo relativo ao passado real, mas a marcadores identitários que historicamente nos concebem como membros de uma “nação nordeste”⁶¹ – são evidentes as referências a *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto – e da referida nação piauiense.

Etnografar um filme é dialogar com uma linguagem de síntese, maior do que qualquer recorte possível. É interpretar um texto específico e singular. É relativizar intensamente (ou mesmo implodir) a autoridade etnográfica, já que o “campo” é de domínio público. É assumir, sem constrangimento, que a análise deixará imensas lacunas, prontas para serem exploradas por outro/as pesquisadore/as.

No entanto, tais particularidades, ao invés de intimidarem esta “aventura antropológica”, impulsionam este desafio de perceber quais imagens, narrativas e marcadores identitários de sertão são acionados na narrativa fílmica em *Cipriano*, dirigido pelo cineasta piauiense Douglas Machado e considerado o primeiro longa-metragem *made in Piauí*⁶².

Sobre o filme, o idealizador, diretor e roteirista afirma:

É um filme de arte, autoral e difícil⁶³. Agora, esse filme é difícil porque o povo brasileiro não se detém a pensar que nós precisamos refletir sobre a

⁶¹ Expressão metafórica acionada no sentido referido para nação piauiense na nota de rodapé 7 desta dissertação.

⁶² Vale enfatizar novamente que houve, na construção do filme, parceria com uma equipe sueca, que foi responsável, dentre outras coisas, pela pós-produção.

⁶³ “O cinema de arte [...] seleciona um espectador que aceita saber que a imagem é uma manipulação técnica, que o conjunto de signos que formam o discurso fílmico representa uma particular concepção da realidade e não a realidade. Daí o desprezo, nesta forma de cinema, pelo realismo muscular: em seu lugar, a ausência (ou quase) de enredo (Buñuel, Tarkovski, Godard), a cenografia teatralizada (Fellini) ou mesmo ausente (Lars von Trier), a

nossa raça, as nossas raízes e a nossa cultura. E o fato de você ter uma média de 90 a 95% de produções americanas nos cinemas brasileiros, que contêm histórias mastigadas, faz com que o povo se distancie do hábito de raciocinar. Um dia, depois de uma sessão do filme no cinema, um senhor veio me perguntar se é preciso ter QI alto para assistir *Cipriano*. Eu respondi que não, basta saber olhar o seu reflexo no espelho. Se você olhar e não achar que aquelas senhoras enrugadas lembram os nossos antepassados, que as rezas representam os nossos momentos de desespero, você está renegando a nossa cultura (MACHADO, 2001, p. 19, grifos meus).

A concepção do filme é anterior ao ano de 2001. Desde 1995, Douglas Machado e sua equipe faziam pesquisas⁶⁴ pelo interior do Piauí, gravando em áudio cânticos de “incelências” e “benditos”. Daí nasceu o projeto do filme: a partir dessas gravações e entrevistas construídas nesse período. Decidiram trabalhar com dois temas tidos como recorrentes na representação da cultura sertaneja: morte e sonhos. No ano seguinte, partiram em busca de locações e investiram na construção do roteiro.

Cipriano foi minha primeira experiência cinematográfica. [...] **Tudo começou como uma pesquisa para realizar um especial de rádio sobre incelências e benditos.** Fiquei tão imerso no processo e, por já trabalhar com documentários, arrisquei transformar todo o material em um roteiro de ficção. [...] trata-se de um filme imerso nas rezas populares, que mergulha essencialmente no universo das incelências e benditos (Douglas Machado, diretor. Informação por e-mail, Teresina, 2012, grifos meus).

Em 1997, com recursos da Trinca/Filmes, de empresas, além do apoio da Lei A. Tito Filho de Incentivo à Cultura no município de Teresina (Piauí) o projeto pôde ser executado aglutinando uma série de profissionais das mais diversas áreas⁶⁵. As filmagens foram feitas entre os dias 25 de agosto e 13 de setembro do mesmo ano, resultando daí 42 rolos de filme rodados.

Fizemos o *Cipriano* parcialmente patrocinado pela Lei A.Tito. Filho⁶⁶, da Prefeitura Municipal de Teresina. Desde então, não obtive patrocínio através das leis de incentivo. Houve até uma tentativa através da Lei do Audiovisual, ministrada à época pelo MinC (Ministério da Cultura), mas não consegui

representação anti-natural dos atores (Glauber Rocha), a iluminação arbitrária e anti-natural (expressionismo alemão), angulações anti-convencionais e de intenções simbólicas (Welles)” (WERNEY; TORRES, 2008, p. 25).

⁶⁴ “Não se pode fazer um bom filme sem uma pesquisa apurada. E não se trata aqui de sentar frente a um computador e *googear* por aí. Trata-se de ler livros, buscar as fontes, visitar as locações, conversar com as pessoas etc.” (Douglas Machado, diretor. Informação por e-mail, Teresina, 2012).

⁶⁵ Direção de arte, elenco, direção de fotografia, direção de produção, cenografia e produção executiva, dentre outras.

⁶⁶ O Projeto Cultural Prof. A. Tito Filho (Lei nº 2.194, de 24 de março de 1993) consiste na concessão de incentivo fiscal para a realização de Projetos Culturais, a ser concedido a pessoa física ou jurídica domiciliada no Município de Teresina, Piauí.

levantar o interesse das empresas. Desde empresas locais a nacionais ou multinacionais como a Petrobrás, Philips do Brasil, Volvo, etc. Um dos problemas que eu percebo nas leis de incentivo à cultura em nosso país, é que elas desconhecem as diversas realidades de cada região brasileira. Elas se aplicam muito bem nas movimentações de projetos ligados aos grandes centros, mas não se aplicam, por outro lado, às regiões mais distantes como o Nordeste, por exemplo. Ou seja, um desconhecimento do próprio povo brasileiro. Isso fica ainda mais complicado quando se leva em consideração que nosso país tem, na verdade, uma dimensão continental. Exatamente por isso, ele precisa ser pensando em fragmentos, melhor dizendo, pensado regionalmente. Talvez assim, possamos lograr uma cara nacional com a riqueza das múltiplas faces. Outro grave problema encontra-se na gerência dos recursos repassados para os projetos que conseguem financiamento. Ora, se é usado dinheiro público, é necessário que se fiscalize o andamento do produto e, sobretudo, se os filmes chegam ao povo brasileiro em sua totalidade. Até por que esse povo do “Brasil Real”, o povo menos favorecido, o povo pobre, não tem condições de pagar o preço do ingresso que as salas de projeção dos *shopping centers* cobram, não é mesmo? (Douglas Machado, diretor. Informação por *e-mail*, Teresina, 2012).

Na fala de Douglas, há referências a uma série de entraves tanto para produzir quanto para consumir⁶⁷ um filme. Cineastas são obrigados a pleitear recursos – sem qualquer garantia de êxito – em uma série de parcerias⁶⁸ para que seus projetos possam ser executados.

Talvez uma das maiores dificuldades de nosso filme tenha sido conscientizar as pessoas de que a gente também era capaz de fazer um longa-metragem de qualidade em nosso Estado. As pessoas não acreditavam que isso seria possível. Por parte eu até entendo: o cinema carrega todo esse glamour e é uma coisa muito grande, daí vem a questão financeira, técnica, etc. Além do que, geograficamente, nós estamos muito distantes dos grandes centros e os equipamentos, sobretudo os equipamentos de cinema, não se encontram aqui em Teresina. Bom, fizemos uma parceria com uma equipe técnica sueca e trouxemos todo o maquinário necessário. Toda a equipe de técnicos e elenco, fora os seis suecos que vieram trabalhar conosco, era piauiense. Posso ressaltar a Gardênia Cury, a Cássia Moura, que foram as produtoras executivas, Suzane Jales, nossa diretora de produção, Áureo Júnior na direção de arte e figurino, no elenco tivemos Chiquim Pereira que fez o Vicente, Vilma Alcântara como Bigail, Tarciso Prado que fez o Cipriano, Fernando Freitas como a Morte e uma infinidade de grandes profissionais que tive a honra de trabalhar junto. [...] *Cipriano* trata-se de um filme imerso nas rezas populares, que mergulha essencialmente no universo das incelências e benditos. Nós lançamos nos cinemas em 2001, em 2002 lançamos nas locadoras em DVD e VHS e em 2003 fechamos contrato com o Canal Brasil. Eles compraram nosso filme e estão exibindo em cadeia

⁶⁷ Para refletir socioantropologicamente sobre consumo, recomendo a leitura de Bauman (2008) e Lipovetsky (2009). Quanto a ideia de filmes e suas “estrelas” como mercadorias, é mister a leitura de Morin (1989).

⁶⁸ O auxílio indireto a projetos audiovisuais acontece por intermédio de ferramentas de incentivo fiscal asseguradas na Lei 8.313/91 (Lei Rouanet), na Lei 8.685/93 (Lei do Audiovisual) e na Medida Provisória 2.228-1/01. Constituem dispositivos legais que possibilitam aos contribuintes, pessoas físicas e jurídicas, terem abatimento ou isenção de determinados tributos, desde que participem, como patrocinadores, coprodutores ou investidores, de projetos audiovisuais aprovados pela ANCINE.

nacional. O bom disso é que o Canal Brasil é um canal totalmente dedicado ao cinema brasileiro (Douglas Machado, diretor. Informação por *e-mail*, Teresina, 2012).

O filme é (des)estruturado em cinco sonhos: Demônios, Morte, Procissão, Cemitério e Oração das Piedades. Sonhos que dialogam com o universo místico-religioso sertanejo,

uma alegoria acerca do imaginário popular nordestino, captando, de forma poética, a cultura religiosa sertaneja, a morte e os sonhos inerentes à vida humana. O sertão de Cipriano é repleto de poesia; não é o sertão que se filma para criticar as problemáticas sociais. É mais o sertão de Rosa que o sertão de Graciliano. Nesse sentido, os componentes da linguagem cinematográfica buscam atingir uma expressão artística centrada na poesia, pensada em toda a sua amplitude (WERNEY; LIMA, 2008, p. 78).

Assim, para confirmar a proximidade entre os sertões de Douglas Machado e de Guimarães Rosa⁶⁹, destaco a resposta que o diretor deu a uma pergunta que fiz em conversa via *e-mail*, realizada em março de 2012. A pergunta era: “Como se deu a concepção do longa *Cipriano*? O que te inspirou a incorporar sertão em sua obra”? A resposta do diretor foi a seguinte:

O Sertão não incorporou o *Cipriano*. Na verdade, o Sertão é o meu trabalho, é o *Cipriano*. O Sertão é existencial para mim, faz tanto parte das minhas indagações enquanto cidadão quanto [como] artista. Arrisco em dizer que até mesmo nos filmes que eu fiz no Pampa Gaúcho ou no exterior há o Sertão. Quanto a concepção do *Cipriano*, nasceu de uma ideia sobre a morte do corpo. Da dificuldade que temos em administrar a saudade dos que partiram. Bigail nunca aceitou a morte do pai. Através de um acordo com a Morte, manteve o corpo dele vivo em casa mas, sem ânima. O espírito de Cipriano ficou aprisionado onde o corpo deveria ser enterrado, no cemitério frente ao mar. Esta dualidade entre a morte da carne e o espírito como manifestação da memória, de quem lembra de quem partiu, sempre chamou minha atenção (Douglas Machado, diretor. Informação por *e-mail*, Teresina, 2012).

O filme não pode ser considerado cinema comercial, tampouco mais uma obra regionalista que enfatiza o pitoresco. De acordo com seu idealizador, trata-se de um filme de arte, autoral, como referido. A narrativa fílmica aproxima-se da linguagem barroca (Figuras 4, 5, 6 e 7), se relativizarmos tempos e espaços, e percebermos como atemporais – portanto, acessíveis a diálogos e releituras – algumas características dos diversos movimentos artísticos. Os sonhos que estruturam a narrativa poetizam o hibridismo religioso e a morte como

⁶⁹ Relação já destacada na introdução deste trabalho.

desfecho inevitável – e preche de significados – que influencia de forma particular a travessia de cada personagem.

O que estrutura o trabalho de Douglas e sua equipe, de uma maneira geral, são os contrastes. O claro/escuro e as diferentes temperaturas provocadas pelas cores da fotografia; os enquadramentos: água/fogo, figuras de formas fixas (árvore, facção) / figuras de forma não fixa (nuvem, água); a música diegética vocal (as rezas e cantos religiosos) / os sons instrumentais sintetizados (a parte incidental da trilha sonora); o silêncio e a contenção de Cipriano / os movimentos circulares e os gritos de Vicente; o ritmo da montagem oscilando entre planos lentos e rápidos em alguns, momentos. Toda essa paisagem barroca cria um mundo particular, que transcende o real e constrói uma realidade áudio-visual [sic] muito expressiva, idiomática, coadunando-se em perfeita homologia com o dilaceramento interior dos personagens (especialmente do protagonista, dividido entre as forças do bem e do mal)” (WERNEY; LIMA, 2008, p. 78).

Figuras 4, 5, 6 e 7 – Imagens cinematográficas: tessitura imagética de uma “paisagem barroca”.

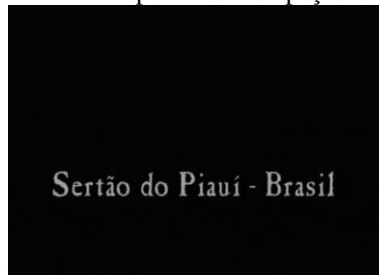




Por se tratar de imagem fílmica, retomo Samain (1998) para destacar o caráter abstrato, intocável e inacessível desta narrativa, que não é linear e não situa espectador/as num espaço-tempo convencional. Nesse sentido, remeto à ideia de imagem-tempo em Deleuze (2005), cujas principais características são a ruptura da linearidade e a fragmentação das relações de causalidade, com ênfase às imagens-sonho (onirosignos) e às imagens-memória (mnemosignos) como recursos que evidenciam dificuldades em diferenciar o real do imaginário.

Não há um contexto sócio histórico específico que desencadeie as ações no filme. Ao assistirmos *Cipriano*, fazemos um pacto, um acordo tácito que implica sermos conduzidos por Vicente – que conta a história de seu pai, numa tessitura narrativa interpelada por sonhos, angústias e tensões – e suas idiossincrasias.

Figura 8 – Imagem cinematográfica: não há em Cipriano uma espaço-temporalidade pré-definida, convencional.



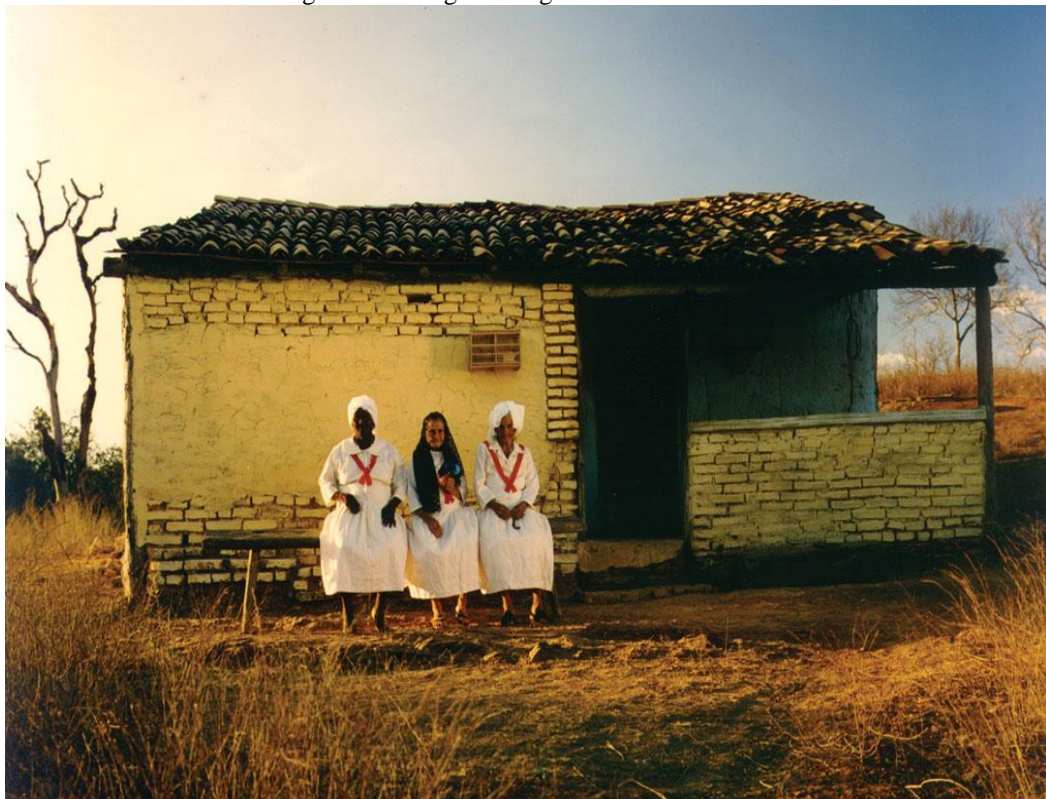
Cipriano constitui, desde sua concepção, um marco na produção cinematográfica piauiense, não apenas por seu pioneirismo. Também pela preocupação, no processo de construção narrativa, ao representar sertão, dialogando com uma série de imagens que compõem a fabulação de marcadores identitários do sertão-Piauí.

Etnografar, descrever, interpretar o filme em questão, observando e interpelando tais imagens, narrativas e dialogismos que configuram a nação piauiense à luz da categoria sertão é o grande desafio que se impõe nesta dissertação.

CAPÍTULO 2 – LUZ, CÂMERA, SERTÃO!

Dona Rosa, Dona Cotinha e Dona Maria... são elas três as que rezam pela alma de Cipriano. Elas guardam o corpo dele e preparam a caminhada (Vicente, em Cipriano).

Figura 9⁷⁰- Imagem fotográfica das Velha rezadeiras.



⁷⁰ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-204887/fotos/detalhe/?cmediafile=20072556>> Acesso em 17 set. 2013.

2.1 Considerações sobre as representações de Sertão-Brasil⁷¹

*Nestes verões jaz o homem
sobre a terra. E a dura terra
sob os pés lhe pesa. E na pele
curtida in vivo arde-lhe o sol
destes outubros. Arde o ar
deste campo maior desta lonjura
onde entanguidos bois pastam a poeira.*

*E se tem alma não lhe arde o desespero
de ser dono de nada. Tão seco é o homem
Nestes verões. E tão curtida é a vida,
tão revertida ao pó nesta paisagem
neste campo de cinza onde se plantam
em meio as obras-de-arte do DNOCS
o homem e os outros bichos esquecidos.
(DOBAL, 2007, p. 29).*

Construído, historicamente, pelos portugueses para classificar o outro (*alter*), o distante, inicialmente no interior da própria nação portuguesa, o termo estende-se às colônias lusas. A partir daí vivemos (nós, colonizados) nossos primeiros dilemas: afinal, sertão é tão somente ausência de civilização ou constitui o eldorado com possibilidades de mistérios e riquezas materiais e simbólicas? Desde então, a categoria sertão é assimilada e ressignificada por nós, transformando-se, no decorrer de cinco séculos, em um termo cada vez mais complexo e estratégico no processo de invenção/compreensão da nacionalidade brasileira (MORAES, 2006a).

Quando se menciona a palavra sertão, é comum a associação imediata do termo com a região Nordeste do Brasil, mais precisamente com as áreas interioranas e agrestes, da Bahia ao Piauí, marcadas pelas secas (e suas consequências) que, periodicamente, as assolam. O estudo desta categoria de classificação do mundo impõe uma série de questões. O termo é bastante acionado no processo de construção da identidade nacional, e utilizado em Portugal

⁷¹ Tento, neste trabalho, evidenciar algumas vertentes do pensamento social que dão ênfase à categoria sertão e alerta desde já para as lacunas existentes, dadas as limitações de tempo e espaço, as idiossincrasias e múltiplos itinerários que assumimos no cotidiano, que muitas vezes limitam nossas ações no sentido de ir cada vez mais fundo ao interpelar nossos campos e sujeitos envolvidos nas pesquisas. Durante muito tempo, esta sensação de incompletude incomodou-me bastante. No entanto quem, como eu, optou pela vida acadêmica sabe que nossas produções são recortes, parcialidades que vamos adensando à medida que trilhamos nossos caminhos e educamos o olhar para a complexidade, no sentido atribuído por Morin (2007).

ainda antes da chegada dos colonizadores portugueses ao país, para referir terras remotas do Império.

Moraes (2004, p. 2) aciona algumas “trilhas e atalhos” nas trajetórias e usos de sertão como “categoria espacial, da colonização, do pensamento social e da cultura”.

No século XII, o termo já era possivelmente utilizado em Portugal. No século XIV, *sertão* ou *certão* (que apesar das grafias diferente tinham o mesmo significado) eram utilizados para definir áreas internas, distantes de Lisboa. No século XV, designavam espaços interiores desconhecidos ou pouco conhecidos, em terras recém conquistadas pelos portugueses. No século XVI, os termos (*sertão* e *certão*) eram amplamente utilizados por cronistas e viajantes na África, América e Ásia, em seus diários e relatos de viagem, e designavam espaços interiores desconhecidos ou pouco conhecidos. No século XVII, o termo aparece nas primeiras tentativas de elaborar uma história do Brasil, a exemplo da realizada por Frei Vicente de Salvador. No século XVIII, foi amplamente utilizado pela Coroa portuguesa e autoridades coloniais. Especificamente no Brasil, tinha sentidos diversos. Para o lisboeta, o Brasil era todo sertão. Para o bandeirante paulista, sertão representava perigo e possibilidade de riqueza. Para degredados, órfãs, perseguidos, miseráveis, leprosos, dentre outros, significava liberdade e esperança. Para os administradores lusos das capitanias no interior do país, era sinônimo de exílio. O sertão geográfico era diverso, nomeando lugares distintos: desde o interior da Capitania de São Vicente até a Ilha de Santa Catarina. No século XIX, o termo já estava integrado à língua utilizada no Brasil, utilizado por viajantes estrangeiros que visitavam o país, a exemplo de Saint-Hilaire, Spix e Martius, dentre outros. Em Portugal, a palavra perde o significado de espaço amplo e desconhecido e retorna ao seu significado original: interior (MORAES, 2004, p. 2, com adaptações).

De acordo com Amado (1995), pesquisadore/as evidenciam duas origens da palavra sertão. Primeiro, como corruptela de desertão. Depois, do latim clássico: *serere*, *sertanum* (entrelaçado), *desertum* (desertor) e *desertanum* (lugar que representa o paradeiro do desertor). Para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), trata-se de uma subárea nordestina, árida, situada a oeste das subáreas Agreste e Zona da Mata.

No *Dicionário Houaiss*, encontramos os seguintes significados:

1. região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, afastado do litoral. 3. A terra e a povoação do interior; o interior do país. 4. Toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos. (HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.: 2001, p. 2558).

Luís da Câmara Cascudo também define o verbete sertão em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

É o interior. [...] As tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais. Sua fauna e flora existem noutras paragens do mundo que em nada semelham o sertão. Melhor, e folcloricamente, é dizer interior, mais ligado ao ciclo do gado e com a permanência de costumes e tradições antigas. O nome fixou-se no Nordeste e Norte, muito mais que no Sul. O interior do Rio Grande do Sul não é sertão⁷², mas poder-se-ia dizer que sertão era o interior de Goiás e de Mato Grosso, na fórmula portuguesa do séc. XVI. A origem ainda se discute e apareceu mesmo a idéia [sic] de forma contrata de deserto (CASCUDO, 1999, p. 822).

No entanto, quando se examina mais detidamente, sertão não só diz respeito à parte significativa da extensão do território brasileiro, como também a arranjos geográficos distintos de clima, vegetação, topografia, formas de ocupação do território, tipos culturais e discursos diversos. Como diz Ribeiro (2008), a área ecológica do sertão compreende o agreste nordestino, passando pelo semiárido até os cerrados do centro sul, com sua histórica economia de base pastoril e uma subcultura, a sertaneja, a qual também tem suas variantes. Além disso, segundo o autor, devemos salientar que, para compreender o povo brasileiro, devemos concentrar nossa atenção aos tipos humanos, seus contextos e características locais, modos de vida, cultura e religiosidade porquanto, no Brasil – um dos países com maior número de católico/as do mundo – temos a hibridação entre catolicismo e religiosidades de origem indígena, africana e europeia.

Mesmo no que tange a dimensão espacial representada cartograficamente, Miceli (2004) procura ir além das percepções cartográficas de sertão, apontando para o fato de que estas carregam dimensões culturais, artísticas, psicológicas e políticas. Assim, somos levados a

universos psicológicos, culturais e intelectuais dos desenhadores do mundo e seus ambientes, pois os monumentos cartográficos, além da importância histórica intrínseca e de seus atributos estéticos, são valiosos reveladores de sistemas culturais e políticos (MICELI, 2004, p. 61).

Assim, sertão não é somente categoria espacial institucionalizada como subárea nordestina. É categoria recorrente no pensamento social brasileiro⁷³ desde os séculos XVI (cronistas e viajantes) e XVII (historiadores). Amado (1995) afirma que a categoria sertão

⁷²Ao contrário do que sugerem Luís da Câmara Cascudo e, abaixo, Darcy Ribeiro, Rubert (2000), em um estudo etnográfico de memórias de velhos moradores rurais da região do Médio Alto Uruguai, no Rio Grande do Sul, mostra que a categoria sertão é acionada nesse contexto.

⁷³ Refiro-me aqui, com Sousa (1997, p. 21) aos “textos que cuidam de demarcar no tempo e no espaço as características distintivas da nação brasileira”.

“entre os nordestinos, é tão crucial, tão prenhe de significados, que, sem ele, a própria noção de ‘Nordeste’ se esvazia, carente de um de seus referenciais essenciais” (p. 145). Afirma ainda que, entre 1870 e 1940, sertão “chegou a constituir categoria absolutamente essencial (mesmo quando rejeitada) em todas as construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira” (p. 146).

Mesmo que originalmente sertão tenha designado terras localizadas em regiões distantes do litoral, que se caracterizam pela aridez, percebe-se o uso desta categoria sem estar necessariamente atrelada à Geografia Física, até mesmo na época das grandes navegações, nos séculos XIII, XIV e XV. Sertão poderia designar região ou área indefinida, lugar ou território situado longe do litoral, interior parcamente povoado ou desconhecido, sem que houvesse obrigatoriamente algum traço de desertificação ou aridez. Remete a territórios do interior, a terras afastadas da costa – o que não implica dizer que estivessem vazias. No entanto, a ideia de sertão como vazio, bastante utilizada nos discursos que tinham como objetivo estimular a expansão das fronteiras internas, aponta para a interpelação do ideário desenvolvimentista a regiões com baixas concentrações demográficas.

Neste sentido, Carrara (1996) argumenta que

Do sertão genericamente oposto à costa pelos navegadores portugueses, o termo passou a ser empregado na identificação dos diversos sertões do interior do continente [...] passou a ser então de lugares [...] Sertão [do rio] de [São Francisco a] cima, sertão [do rio] de [São Francisco a] baixo, sertão de dentro [da Bahia], ou de fora – isto é, da margem esquerda do rio São Francisco. De lugares, mas também de seus habitantes: sertão dos guaiases, dos carijós, dos araxás; e dos seus rios: sertões do Paracatu, do rio Grande, entre outros [...]. A percepção de sua pluralidade e variedade obriga à precisão topográfica: o vocabulário dos navegadores substitui-se ao dos conquistadores e colonizadores de terra firme, além da costa (CARRARA, 1996, p. 42).

Na construção histórica da categoria, entre os bandeirantes paulistas, sertão significava perigo, fora dos limites, terras povoadas por “índios” embora, ao mesmo tempo, possibilidade de riqueza imediata. No plano político-econômico, para quem estava à margem da elite colonial, desbravar os sertões poderia significar ascensão social. Por seu turno, para povos indígenas habitantes do interior, sertão era sinônimo de proteção e segurança. A problemática das grandes distâncias e dos ritmos de acesso é assim apresentada por Carrara (1996) ao caracterizar sertão no espaço econômico da mineração.

De fato, num relance, as grandes distâncias que impunham dificuldades e incômodos nas viagens longas parecem amortecer as ondas de mudança a partir de epicentros litorâneos irradiadores das inovações técnicas estrangeiras. As distâncias entre os ermos só podiam ser vencidas em semanas cansativas, dadas as condições objetivas dos animais de tiro e carga e dos homens. Os ritmos do sertão parecem assim mais lentos. Seu tempo parece limitar-se às permanências de longa duração. Mas é uma aparência, porque, a rigor, o sertão não estava isolado. No espaço econômico da mineração muitos eram seus caminhos, e talvez, o que fosse mais comum, mais numerosos ainda seus ‘descaminhos’, o que contraria mais firmemente seu isolamento. Havia rotas usadas no transporte do gado e as viagens regulares dos mercadores para o sertão, mesmo que alguns desses percursos regulares estivessem restritos a uns poucos tropeiros e comboieiros de gado. Nem se mencione a própria transumância em que viviam os sertanejos nordestinos, espécie de tuaregues brasileiros. Na realidade, a distância pouco importou. [...] Não é a distância que isola [...] que torna morosos os caminhos, lenta a circulação. É a pobreza. Os sertões que encontraram a etimologia presumida continuaram a existir como tais em razão da sua característica econômica mais intrínseca – sua miséria. Ou, dito com mais rigor, o sertão, visto no conjunto do espaço econômico da mineração é uma das regiões de circulação menos intensa por não dispor de produção econômica com demanda equiparável a outras. Relativize-se igualmente o ermo (CARRARA, 1996, p. 44-45).

Nas narrativas de desbravamento desses espaços recônditos, a figura do bandeirante, tido como responsável pela expansão do território da colônia portuguesa nos séculos XVII e XVIII, emerge como um importante desdobramento do mito de sertão, como seu primeiro grande personagem. Por conseguinte, o bandeirantismo – acionado, também, no mito de criação da pátria piauiense – é considerada uma importantíssima experiência de avanço da fronteira na história do Brasil.

Confirmando a importância do espaço na construção da identidade nacional, encontra-se a questão do ponto zero da história do país, do evento histórico original que fez nascer a nação: as bandeiras. Movimento de expansão territorial, de ocupação do “vazio” que teve lugar no período colonial, bandeira e bandeirante, assim como sertão e sertanejo, volta e meia retornam à ordem do dia como componentes do imaginário nacional. [...] As bandeiras e os bandeirantes estiveram também no centro da polêmica de duas imagens conflitantes na construção da memória histórica do país. De um lado, foram acusados de serem assassinos cruéis, instrumentos selvagens da classe dominante. De outro, seriam os verdadeiros construtores da nacionalidade pela bravura e integridade de sua conduta (OLIVEIRA, L. L., 1998, p. 205).

Este imaginário tem sido acionado desde a interiorização via entradas e bandeiras, passando pela Marcha para o Oeste⁷⁴ até a incorporação mais recente de áreas vinculadas a projetos de modernização agrícola (MORAES, 2000). Janaína Amado (1995) compara a conquista do Oeste⁷⁵ nos casos norte-americano e brasileiro. Enquanto nos Estados Unidos mito e história uniram-se no processo de construção da identidade nacional, numa narrativa capaz de representar a nação, no Brasil, ao contrário “há dois espaços simbólicos da conquista do Oeste: o sertão e a Amazônia. São ambos mitos de caráter regional e não foram capazes de incluir a nação inteira em uma única narrativa” (OLIVEIRA, L. L., 1998, p. 204).

Nessa perspectiva, de acordo com Janaína Amado, a imagem recorrente de sertão é a de

uma área remota, isolada, árida e fracassada, sem lei ou ordem, uma terra de ninguém, um fim de mundo. O sertanejo é concebido como pobre, ignorante e submisso ao poderoso coronel, mal capaz de sobreviver do próprio trabalho. Essa imagem foi construída diretamente da experiência histórica, pois grande parte do sertão – toda sua parte nordestina – está localizada nas áreas semi-áridas [sic], onde a maioria da população vive em estado de pobreza absoluta. A exceção mais marcante a essa imagem ocorreu no século XVIII, quando a mineração fez nascer grandes fortunas e cidades prósperas no interior. Visto como dotado de uma natureza hostil, o sertão também é representado como um lugar para as pessoas fortes, aquelas que são suficientemente duras para enfrenta-lo e domá-lo. Plantas que aí sobrevivem são cactos, a vida animal constitui-se apenas de pássaros, répteis e gado, os habitantes são índios e sertanejos: esse, o estereótipo mais recorrente do sertão, fixado na retina e na mente dos brasileiros (AMADO, 1995, p. 64).

Tais imagens são acionadas por boa parte das narrativas fílmicas que tematizam sertão, como veremos adiante. O filme *Vidas secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance homônimo, de Graciliano Ramos, retrata essa linha de representação de um sertão monossilábico, quase mudo, de pessoas que precisam se convencer cotidianamente de que são gente, a exemplo do personagem Fabiano.

Contrapondo a imagem que associa sertão nordestino à miséria, os sertões do Brasil central e a Amazônia são representados no cinema como exuberantes e férteis. No que tange à Amazônia,

⁷⁴ Em 1938, durante o Estado Novo, Getúlio Vargas empreendeu o projeto denominado Marcha para o Oeste, cujo objetivo era ocupar e desenvolver o interior do Brasil, buscando, num arroubo essencialista, “o verdadeiro sentido de brasilidade” (AMADO, 1995).

⁷⁵ Tal expressão remete ao processo histórico de ocupação das terras situadas no Oeste tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, e sua incorporação às narrativas e economias nacionais. Tal movimento foi responsável pela criação de fronteiras e, conseqüentemente, choques culturais.

Essa imagem iniciou-se nos tempos coloniais, quando os conquistadores organizaram expedições em busca do reino fabuloso das amazonas e do *El Dorado*, onde riquezas fabulosas poderiam ser encontradas. O meio ambiente espetacular da Amazônia, seus rios majestosos e a floresta tropical magnífica, ajudaram a fixar a imagem de região rica, generosa e abençoada. Essa imagem foi reforçada durante o *boom* da borracha, no final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, um tempo de frenética atividade e de luxúria, que produziu um pequeno grupo de milionários locais, os barões da borracha, e trouxe para a região capitais e companhias internacionais (AMADO, 1995, p. 64, grifos da autora).

Narrativas fílmicas como *No coração dos deuses*⁷⁶ e *Brava gente brasileira*⁷⁷ acionam este imaginário de Amazônia e de sertão central como contrapontos a um certo tipo de sertão, que receberia no início do século XX o rótulo de sertão da seca, ou seja, sertão do Nordeste, designada região semiárida⁷⁸.

Quanto ao litoral, podemos dizer que, desde o início do período colonial, é onde se concentram as principais, cidades, famílias e instituições. Na perspectiva colonial e das elites nativas, esta região irradiava “civilização”, “cultura”, sofisticação e poder. Constitui, junto a sertão e Amazônia como espaços imaginados, o mais expressivo conjunto de mitos de identidade brasileiros. Ao relacionarmos estes mitos, percebemos o quanto são ambíguos e contraditórios.

O sertão brasileiro, como a selva norte-americana, foi imaginado não apenas como lugar árido e pobre, mas também como espaço habitado por povos, animais e entidades indomáveis. É a área por excelência dos animais ferozes, a maioria deles inventada, como a mula-sem-cabeça, o lobisomem, o caipora, o saci, a mãe-da-lua. É o espaço do Outro, do índio, daquele que, embora pertencente a uma cultura inferior, conhece os segredos do sertão e sabe transformar suas desvantagens em vantagens. É uma área para ladrões e fugitivos, o espaço dos bandidos populares como Antônio Silvino e Lampião, que vagaram pelos sertões com seus seguidores, pregando justiça mas disseminando a violência. É o lugar dos líderes messiânicos, como Padre Cícero, Antônio Conselheiro e João Maria, enviados diretamente por Deus para estabelecer na Terra o Reino divino (AMADO, 1995, p. 64-65).

A autora diz que as contradições não param por aí. Não é difícil perceber que em determinados momentos, as gentes e coisas sertanejas podem sofrer mudanças tão intensas que chegam a encarnar seus próprios opostos, a exemplo da ordem aparente que se transforma

⁷⁶ Filme lançado em 1999, dirigido por Geraldo Moraes.

⁷⁷ Filme lançado em 2000, dirigido por Lúcia Murat.

⁷⁸ Moraes (2000) ancora-se em Ribeiro (2008) para referir cerrados no Piauí como sertão desencantado, lembrando que a região ecológica do sertão extrapola o semiárido.

em desordem como em Canudos. Em se tratando do fenômeno do cangaço, a figura controversa de Lampião. No campo religioso, João Maria identificava-se como enviado de Deus, sendo era acusado pelas autoridades de servir ao Diabo; Padre Cícero, membro da Igreja Católica, mas excomungado por ela, mesmo assim, influenciando um sem número de simpatizantes e fiéis que lhe conferiram status de santo. Na política, as relações de exploração que se juntavam ao protecionismo de latifundiários e coronéis a subordinado/as. Esta transitoriedade vê-se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme dirigido por Glauber Rocha, que explora nesta narrativa fílmica a frase atribuída ao beato Antônio Conselheiro, que também ilustra a possibilidade de inversão de signos no universo sertanejo: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.

Sertão, como construção histórica, é – desde muito cedo – categoria de entendimento do Brasil, primeiro como colônia, depois como nação. Enquanto categoria cultural, representa tema central na literatura brasileira desde o romantismo⁷⁹. Nesta perspectiva, sertanejo/as figuram enquanto símbolos de nacionalidade, devido à habilidade de adaptação e aparente simplicidade de seu modo de vida que promove uma espécie de amálgama entre natureza e formas de organização social, estabelecendo um contraste à vida degradada e corrompida das cidades, ou melhor, do litoral. Do ponto de vista da literatura realista, a visão idealizada deste modo de vida perde força e dá lugar à representação de sertão como um entrave ao desenvolvimento, um fardo para a nação, que se contrapõe à civilidade do litoral. Sob a compreensão cientificista do final do século XIX, a supervalorização das explicações de cunho racial contribui para colocar sob suspeita a miscigenação, pois, esta seria motivo de degeneração e distanciamento da civilização.

⁷⁹ “Sertão aparece na poesia e na prosa romântica de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Castro Alves, Olavo Bilac, etc., e na literatura realista de Franklin Távora, Coelho Neto, Afonso Arinos, etc. Do final do século XIX ao início do século XX, entre 1870 e 1940, sertão constitui categoria basilar (reforçada ou rejeitada) nas narrativas que se referiam à construção da nação brasileira. Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo estão dentre os autores que utilizaram a categoria sertão em suas análises. Capistrano de Abreu e Oliveira Viana tornaram mais sofisticado o conceito. Euclides da Cunha estabeleceu um olhar fundante sobre os sertões, a partir de Canudos. Na literatura, principalmente a denominada ‘regionalista’, sertão aparece como destaque. A chamada ‘geração de 1930’ – representada por Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, etc. – tece, inventa, constrói um sertão nordestino com forte conotação social. Também nos anos 1930 aconteceu a chamada ‘Marcha para o Oeste’, estimulada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, em que se buscava intensificar o processo de interiorização do Brasil (Mato Grosso, Amazonas e Goiás). Cassiano Ricardo denominou tal movimento de ‘nova bandeira do século XX’. Nos anos 1950, a literatura de João Guimarães Rosa evoca o mistério da travessia do sertão. Este tema reaparece em João Ubaldo Ribeiro e Ariano Suassuna. Também neste período a categoria sertão perde espaço entre historiadores/as e passa gradualmente a despertar interesse de sociólogo/as e antropólogo/as, até reaparecer definitivamente nos anos 1990. Outras linguagens como a pintura, o teatro, o cinema, a música, a literatura de cordel e a televisão, dentre outras, dialogam reiteradamente com este conceito que se mostra ainda desafiador e instigante aos que desejam compreender a invenção de nossa nação” (MORAES, 2004, p. 2, com adaptações).

Neste contexto, o termo civilização revela uma consciência hiperbólica (supervalorização) de si e uma conseqüente desvalorização do outro. Norbert Elias (1994) sintetiza esta relação:

Mas se examinamos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de ‘suas’ maneiras, o desenvolvimento de ‘sua’ cultura científica ou visão do mundo, e muito mais (ELIAS, 1994, p. 23).

O que temos é um entendimento dicotômico de sertão, cuja tessitura remete ao colonialismo do século XVI e influencia a construção de suas diversas imagens e narrativas, a saber: civilização x barbárie, litoral x sertão, cidade x sertão, moderno x primitivo, desenvolvido x subdesenvolvido, dentre outras. Sob a categoria de regionalismo⁸⁰, o imaginário de sertão passa a compor a invenção da tradição no Brasil. “No fim do século XIX e início do XX, o regionalismo se transforma em conto sertanejo, que trata o homem rural sob o ângulo do pitoresco, do jocoso e do sentimental” (OLIVEIRA, L. L., 1998. p. 197-198). Mas foi a literatura regionalista dos anos 1930 que “povoou os variados sertões que construiu com personagens colossais, poderosos símbolos, narrativas míticas, marcando com eles forte, funda e definitivamente, o imaginário brasileiro” (AMADO, 1995, p.146).

Assim, quando refletimos sobre a *fictio* brasilidade – no sentido geertziano –, é impossível ignorar a ideia de sertão. Imaginário de Brasil e de sertão dialogam na construção do mito fundador da nação (CHAUI, 2004) como comunidade imaginada (ANDERSON, 1989), no cinema, na música, nas artes plásticas, na literatura.

⁸⁰ Aqui se faz necessário estabelecer a diferença entre as categorias região e regionalismo, muito utilizadas nas leituras de sertão-nordeste. Região é um termo que extrapola a mera percepção de um determinado espaço e seus limites territoriais. De acordo com Castro (1992, p. 33), trata-se do “espaço vivido [...] o espaço das relações sociais mais imediatas e da identidade cultural”. Envolve, portanto, as relações constituídas entre território, povo e cultura. Já o termo regionalismo engloba idiosincrasias presentes no imaginário coletivo, construído ideologicamente, e que é acionado como consciência regional. É um desdobramento da ideia de região pois, além de representação, evidencia disputas de poder (no sentido bourdieusiano) nas quais “essa representação é apropriada e reelaborada pela classe dominante que constrói, a partir dela, um conjunto de ideias e conceitos que são reassimilados coletivamente como ideologias” (CASTRO, 1992, p. 36-37). Ainda, para uma crítica à construção da ideia de região, ver Bourdieu (1989), autor que retomo, adiante, nesta dissertação.

O conceito de sertão designa a absoluta expressão de uma brasilidade essencial, materializada em imagens e representações diversas. Por certo, a simples enunciação desta palavra remete imediatamente à percepção de que se trata de alguma coisa íntima, de raiz, genuína e autêntica, ou seja, algo realmente brasileiro, oposto ao estrangeiro. No entanto, esta crença, aparentemente inequívoca, é mais uma das inúmeras construções míticas acerca da identidade nacional. [...] pelo viés romântico, o conceito de sertão, inscrito na complicada intersecção entre as mitologias da idade do ouro, o sonho rural, representada pelo arquétipo do bom selvagem rousseauiano, que em última palavra é também a eterna busca do paraíso terreal, pôde surgir a imaginação de escritores como José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Fagundes Varela e Castro Alves como elemento estético para a fundação de uma paisagem brasílica em oposição à estrangeira, notadamente a lusitana (OLIVEIRA, R. 1998, p. 1).

Da leitura de Oliveira, L. L. (1998) compreendemos que, na literatura, o tema sertão é trabalhado em pelo menos três perspectivas distintas. A primeira representa sertão como paraíso” e compõe as narrativas associadas ao romantismo. Aciona-se um paraíso perdido em que tudo parecia perfeito, belo e justo, com uma pureza original a ser valorizada e preservada. Podemos estender esta visão até o século XX, em escritores como Catulo da Paixão Cearense e Afonso Arinos. A segunda forma associa sertão a inferno devido às dificuldades impostas pelo clima e vegetação, que se traduzem em desespero, violência e fatalismo por parte daquele/as que se atrevem a perambular e desafiar as intempéries de ambiente tão hostil (retirantes, cangaceiros, volantes e beatos). Euclides da Cunha pode ser apontado como um dos representantes desta visão, apesar de apontar explicações de ordem político-cultural para tanto. Por fim, sertão enquanto purgatório, lugar de travessia, caracterizado pela potencialidade de exercício da liberdade e pelos dramas associados às escolhas individuais. Constitui espaço de reflexão e penitência à espera de ser decifrado, desencantado. Aqui estamos em universos como os de João Guimarães Rosa na literatura e de Douglas Machado no cinema (se levarmos em consideração o campo da produção cinematográfica que dialoga intensamente com esta literatura). Sertão que incorpora o fantástico e o mítico. Quem se dedica a estudar os movimentos messiânicos no Brasil, por exemplo, precisa estar atento a esta dimensão do imaginário de sertão.

2.1.1 De pátria geográfica a comunidade imaginada: sertão como mito fundacional

Tomamos sertão como categoria importante para o pensamento social no Brasil, que admite uma polissemia discursiva e espacial representada pelas diversas representações na historiografia, sociografia, artes plásticas, literatura, música, cinema, cartografia e senso comum, o que torna tarefa inglória qualquer tentativa de conceituação homogeneizante ou enquadramento espacial preciso. Ao mesmo tempo, constitui marcador identitário, que tanto diferencia (alteridade a litoral), quanto aproxima (Brasil profundo) o segmentado povo brasileiro (SOUZA, 1997).

No Brasil, uma geografia imaginativa (SOUZA, 1997) institui a categoria espacial e simbólica sertão no tecer dos sentidos de nação. E convém lembrar que as categorias socioantropológicas nação e narrativa remetem à ideia de culturas nacionais como construtoras de sentidos diversos que nos interpelam na formação de nossas identidades (HALL, 1998). São narrativas que pretendem tornar coesas as imagens da nação como comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), como dispositivos que procuram estabelecer um mito de origem (CHAUI, 2004), inventar uma tradição compartilhada (HOBBSBAWN; RANGER, 1997) e argumentos que assegurem sua continuidade.

Tradição, no sentido etimológico (do latim *traditio*), significa dar continuidade a algo, deixar como herança um legado cultural (herdado) às gerações vindouras. Tal legado pode ser composto por elementos ditos ou escritos, geração após geração (GODOI, 1999), seja no plano das narrativas mestras, seja no das narrativas eclipsadas (MORAES, 2000), ou seja, na oposição entre metanarrativas oficiais e, como dito por Woodward (2000), micro histórias.

A propósito, Benjamin (1993) destaca tradição como um bem comum, algo que atravessa a subjetividade humana e que, longe de ser estática, é construída e transformada a cada geração. Assim, a narrativa, e o ato de narrar é essencial para manter sentidos de uma tradição viva. O ato de narrar implica trazer à tona novas possibilidades dialógicas que fazem emergir um novo tipo de autoridade.

No entanto não é só o saber ou a sabedoria do homem, mas acima de tudo sua vida vivida – a matéria de onde surgem as histórias – que assume forma transmissível primeiro naquele que morre. Da mesma maneira como no íntimo do homem entra em movimento, com o correr da vida, uma sequência de imagens – que consiste nos pontos de vista da própria pessoa, entre os quais sem se aperceber ele encontra a si mesmo – aos seus gestos e olhares incorpora-se de repente o inesquecível e transmite, a tudo que lhe disse

respeito, a autoridade de que até o mais miserável pé-de-chinelo dispõe diante dos vivos, na hora de morrer. Esta autoridade está na origem da narrativa (BENJAMIN, 1993, p. 64).

A invenção narrativa, em quaisquer de suas formas, produz identidades através da seleção de fatos, indivíduos, signos e símbolos, como elementos essenciais para compreender a existência de um determinado grupo. É o amálgama simbólico de um povo, nação ou pátria que, imerso no universo dinâmico da cultura, é incorporado e transmitido intergeracionalmente. De acordo com Godoi (1999) “não podemos nos esquecer de que o traço mais significativo da memória coletiva é a organização ativa das experiências vividas [inclusive, como *fictio*]” (p. 28). A autora alerta também para o componente estratégico no processo de construção da memória social:

a emergência e a recorrência da “história dos inícios”, como uma canção de gesta do grupo [...]. O acontecimento é memorável por sua força de *d’avenir*. O grupo, assim, não se define só espacialmente, mas historicamente também; ele possui uma memória social e coletiva, enfim, uma história, que é criada segundo o universo simbólico dos sujeitos e as condições sociais nas quais estão imersos (GODOI, 1999, p. 29).

Podemos pensar então no sentido de desconstruir o que se supõe como essência nas tradições, tomando-as como construções sociais ou invenções, como

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWN; RANGER, 1997, p. 9).

Sendo assim, é importante perceber que tradições podem ser pensadas como visando à imutabilidade, à repetição, à formalização, como se costumes possam mudar, desde que preservem a “essência” das tradições. Se costumes assimilam as tensões e dinâmicas sociais e as põem diretamente em contato com as tradições, exercendo sobre elas grande influência, tradições são vitais para a coesão social de um grupo, legitimam instituições e relações sociais e estabelecem padrões de comportamento.

A construção imagética de Brasil, no âmbito do que Souza (1997) denomina pátria geográfica, pelo pensamento social brasileiro no século XX, apresenta narrativas que realçavam uma geografia imaginativa que se volta para dar visibilidade ao que, supunha-se, o

Brasil tinha de “genuíno”, fosse para o elogio da força dessa genuinidade, fosse para lamentar a distância cultural desse “Brasil profundo” em relação à civilidade litorânea. Assim, imagens e narrativas sociográficas⁸¹ da nação brasileira voltaram-se para sertão de diversas formas, tornando-o categoria central no processo de construção identitária, na clássica oposição a litoral. Neste sentido, tais narrativas adensaram-se e ganharam projeção em trabalhos de intelectuais e artistas, acadêmicos e não acadêmicos, que instituíram sertão – em oposição a litoral – como categoria-chave do pensamento social no Brasil, sobre a própria brasilidade (LIMA, N. T., 1999; SOUSA, 1997).

Em boa parte destas narrativas, sertão representava o signo de um devir de nação, algo incompleto, inacabado. Era necessário preencher as lacunas, os vazios, para garantir a consolidação da nação. Sertão era visto, ora como entrave ao desenvolvimento ora como cerne de nacionalidade. Souza (1997) analisa as tensões construídas nos sentidos e significados de sertão e litoral e das relações entre ambos, mostrando como estéticas literárias, filiações teóricas, representações e estruturas narrativas são ferramentas indispensáveis às interpretações de Brasil que emergem de “imagens e narrativas de sertão” (MORAES, 2000). Portanto, numa análise do imaginário social, é imprescindível atentar para significados, percursos teóricos e artísticos (trilhas, veredas), contradições e ambiguidades. Lembra a autora que, partindo destes pressupostos, sertão pode ser visto como algo extremamente problemático (imagens da seca, coronelismo, banditismo rural, atraso econômico, etc.) ou algo a ser preservado (patrimônio cultural, cerne da nacionalidade, elo perdido, fonte de riquezas, pureza, etc.). Além do mais, sertão, como todo marcador identitário, seja por atribuição (CUCHE, 2002), seja por interpelação (WOODWARD, 2000) institui-se pela e na alteridade, no caso, na dicotomia de origem estabelecida entre sertão e litoral presente em grande parte não apenas nos escritos sobre a formação do Brasil (SOUZA, 1997) como também em leituras fílmicas diversas, como abordarei adiante.

As leituras diversas da pátria geográfica, tomadas como *fictio*, no sentido sugerido por Geertz (2001) e Clifford (2002), não leva à negação da autoridade de tais estudos. Visam, sim, a atentar-se para o fato de que estão inseridos num processo de construção de conhecimento e

⁸¹ Compreendo, assim como Moraes (2005) e Souza (1997) que “há, na sociografia brasileira sobre o sertão, desde autores como os primeiros viajantes que se adentraram pelo país, como Saint-Hilaire (1932, 1937), no século XIX, passando pelos que problematizaram um Brasil a ser como Capistrano de Abreu (1982) e Cunha (1968), no século XX, até os que lidam com o tema da incorporação da fronteira, como Ricardo (1970), Moog (1989) e Holanda (1986), dentre outros. São autores e ideias que muitas vezes se expressam pela diferença de entender o projeto de compreensão da conquista e ocupação do espaço pertencente ao Brasil e a própria construção da nação, embora, no conjunto, sejam narrativas das quais emergem representações sociais fundadas, sempre, na trajetória da costa para o interior, produzindo a distinção entre regiões da marinha e do sertão e definindo o Brasil em seu nascimento e destino” (MORAES, 2005, p. 7-8).

imaginação social, de fabulação, responsável pela produção de recursos simbólicos “portadores de significados e doadores de sentido [...] que possibilitam a imaginação e a materializavam, tornando-a pública e discutível e, mais importante, suscetível de crítica, disputa e eventual revisão” (GEERTZ, 2001, p. 25).

Candice Vidal e Souza, ao focalizar narrativas do pensamento social brasileiro que tecem discursivamente a ideia de nação, toma como suporte a categoria sertão em sua dimensão geossimbólica, considerando que sertão/litoral comporiam porções partidas de uma nação incompleta (SOUZA, 1997). Assim, no pensamento social, a marcha para ocupar o sertão parece ser a grande tarefa de construção da nação, da sua unidade. Também Suárez (1998), percebe a categoria sertão como elemento constitutivo do pensamento social que constrói nação enquanto narrativa mítica. De acordo com Sena (1998) e Lima, N. T. (1999), a questão regional no Brasil está ligada a uma cartografia imaginária da nação, cujos espaços são definidos como centro, em contraposição a outros espaços, considerados periféricos ou atrasados. Os espaços periféricos são classificados como região “a serem englobados pela nação” (SENA, 1998, p. 36). Região é, portanto, uma construção simbólica, uma representação cultural que é discursivamente construída como singularidade, como diferença. A construção simbólica da região está ligada a realidades dos grupos como: memórias, afetos, sentimentos, imagens, crenças e moralidades, consideradas comuns aos habitantes de determinada região. Estas realidades simbólicas são “constitutivas do fenômeno da região” (p. 36).

A propósito, Albuquerque Júnior (2001) aborda o processo sócio histórico das espacialidades regionais, no caso, do que se conhece como região Nordeste do Brasil

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaço de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença (p. 66).

Sem resumir sertão a Nordeste, isto ajuda a pensar sobre narrativas de sertão como tessituras da invenção da nação. Tais narrativas ganham relevância pelo fato de as culturas nacionais não serem homogêneas. Assim, as narrativas tecem dispositivos discursivos que transmutam alteridades em identidade nacional. Mas, como referido, lembramos com

Woodward (2000) que, além das narrativas homogeneizantes há as que primam por realçar alteridades, as micro histórias, levando ao questionamento da ideia de nação como unidade.

Sena (1998) afirma que sertão é uma das formas mais complexas de representar a cultura brasileira. Constitui elemento fundamental na construção de nosso mito fundador, figurando no pensamento social brasileiro como categoria polissêmica. Sertão, como elemento primordial na compreensão de nossa nacionalidade, foi traduzido, construído e ressignificado pelas mais diversas linguagens, dentre as quais o cinema. É constantemente classificado como espaço geográfico e simbólico em contraponto a litoral, este, tido como espaço privilegiado, lugar de civilização.

No que tange a mito⁸² fundador, lembramos Chauí (2004) quando diz que um mito fundador “é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (p. 9). Podemos associar o conceito de mito fundador ao de tradição⁸³, no sentido de *traditum* (SHILS, 2006), porquanto, o repertório simbólico do mito fundador pode ser reorganizado, ampliando seu sentido conforme o contexto histórico.

Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (HOBSBAWN; RANGER, 1997, p. 10).

Como construção ideológica, sertão não caracteriza uma região homogênea, mas traz em seu bojo diversas possibilidades de entendimento. Seguindo a mesma lógica, há uma pluralidade de tipos sertanejos, assim como de representações de sertão, como veremos adiante.

⁸² Uma característica do mito, de acordo com Barthes (2006), é a de pressupor um discurso. “Entender-se-á, portanto, daqui para a frente, por linguagem, discurso, fala etc. toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal” (BARTHES, 2006, p. 201). O mito também assume um caráter dialógico, histórico, contingente e contextual, transformando o real em discurso. “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, 2006, p. 200). Barthes (2006) mostra que um mito pode ser substituído com a produção de uma nova linha de significação, ou seja, outro mito.

⁸³ Shils (2006) mostra que tradição, de *traditum*, diz respeito a todo elemento cultural (material ou imaterial) transmitido ou legado de uma geração a outra. Tradição é uma demanda sociocultural. “É o passado no presente, mas é tão mais parte do presente quanto qualquer inovação recente [...] é algo que foi criado, desenvolvido ou acreditado no passado” (SHILS, 2006, p. 13).

Sertão é espaço (geográfico e simbólico) de encontros, desencontros e conflitos, motivo que o torna categoria-chave para compreender o Brasil. No entanto, olhar sertão como um dado geográfico, geopolítico ou econômico, apenas, é evitar o seu estranhamento, sua problematização. Suárez (1998) afirma que tais dificuldades se devem ao fato de sertão ser uma categoria cultural marcada por simbolismos, imagens afetivas e sentimentalidades diversas.

O lugar geográfico ou social identificado como sertão acompanha este caminho que recebe ora uma avaliação positiva, ora negativa. As definições de sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semi-árida [sic], longe do litoral distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes. A força de seu habitante aparece relacionada à capacidade de interagir com a natureza múltipla. [No caso do Sertão-Nordeste] O cabra – o cangaceiro – aparece como a encarnação do herói sertanejo. Para além destes atributos, aparece no imaginário social a ideia de que não há um sertão mas muitos sertões e que o sertão pode e deve ser tomado como metáfora do Brasil (OLIVEIRA, L. L., 1998, p. 197).

Muitas vezes, sertão é resistente ao estranhamento por mostrar-se próximo, familiar. Mas é cada vez mais tomado como categoria socioantropológica e política na reflexão sobre o Brasil. Em diversas interpretações, está ligado à ideia de fronteira – outra categoria polissêmica, pois remete a diversas fases de nossa história (bandeirantismo, Marcha para o Oeste, expansão agrícola, dentre outras). Isso se deve ao fato de ter-se associado em vários momentos da história nacional à expansão das relações sociais e econômicas voltadas a domar o sertão. Fato responsável em grande medida pela mobilidade da fronteira em função de algum recém-eleito potencial econômico que faz com que o “Brasil” se volte para o sertão-interior, abrindo novas possibilidades e determinando os rumos do que define como desenvolvimento.

O pensamento social no Brasil recorre constantemente às dicotomias centro/periferia e litoral/sertão. Relaciona sertão a áreas geograficamente distantes, de difícil acesso, com transporte e comunicação praticamente impossíveis. Sobretudo no que tange ao Nordeste, é sinônimo de natureza dura, de vegetação composta de ervas daninhas, cerrado de cactos e arbustos espinhentos, agreste e hostil. Um lugar de obstáculos aos possíveis intrusos, onde se destacam a natureza e o perigo. Russel-Wood (1977), associa sertão a desordem, a falta de virtude e a instabilidade. Como no trabalho de Souza (1997), analisando o pensamento de autores sobre sertão como ordem política, um lugar de onde o Estado é ausente, com uma

ordem política própria; de pessoas marginalizadas, grotescas, que não viviam segundo as regras e padrões de moralidade determinados pela igreja católica. Civilidade ausente, barbarismo reinando.

Nesta direção, Sena (1998) destaca a polissemia sertão em imagens e narrativas diversas. Na análise que faz do livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a autora enfatiza que o olhar do narrador litorâneo se espanta ao deparar, não apenas com as disparidades econômicas e geográficas no sertão, mas com uma forma de organização social específica, um modo de vida característico, “outro Brasil”. O autor traduz esse choque cultural entre os soldados do exército brasileiro – e dele mesmo! – que se sentiam em terra estranha. De fato, diz Euclides da Cunha:

Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pitoresca. Invadia-nos o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil. A separação social completa dilatava a distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da Pátria (CUNHA, 1968, p. 396).

Tal estranhamento na narrativa construída a partir da perspectiva litorânea de Euclides da Cunha, é assim interpretada por Oliveira, R. (1998):

A ação mitificadora da ideia de sertão no decorrer da narrativa conduz o cientista-narrador a dizer que o sertanejo, “aquela rude sociedade, incompreendida e olvidada, era o cerne vigoroso de nossa nacionalidade”, pois “o sertanejo é antes de tudo um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. Isto porque o esquecimento que o litoral lhe impôs, ao longo de quatrocentos anos, agiu de forma positiva sobre o sertão, conservando sua gente imersa na pureza cosmogônica, denotada pelo mito da idade do ouro. O sertão é assim o lugar do esquecimento, onde a brasilidade forjou-se protegida da degradação e estrangeirismo do litoral (OLIVEIRA, R., 1998, p. 2).

No pensamento social brasileiro, sertão designa o outro do litoral, e transforma-se em elemento basilar para compreender a invenção da nação. Com base nessas categorias, podemos pensar com Bhabha (2013), quando escreve sobre a nação ocidental “como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura” (p. 228) que, também, nacionalidade é construção cultural que supõe a possibilidade de pertencimento ou associação sociocultural e narrativa. A nação como metáfora é, portanto, fruto de um deslizamento constante de categorias, efeito de uma luta no campo das narrativas.

[...] o exercício do poder pode ser ao mesmo tempo politicamente eficaz e psicologicamente afetivo, pois a liminaridade discursiva, através da qual ele é representado, pode dar maior alcance para manobras e negociações estratégicas (BHABHA, 2013, p. 236).

Podemos, ainda, tomar a oposição sertão-litoral no sentido de que o discurso regionalista é, de acordo com Bourdieu (1989), performativo, e objetiva impor como legítimas definições de fronteira e região em um exercício constante de lutas pela identidade em que percepções e categorias de percepções competem por reconhecimento. O autor observa que o mundo social é, em grande medida, representação e vontade. Portanto, existir socialmente também é ser percebido como distinto. A eficácia do discurso performativo é proporcional à autoridade daquele/a que o enuncia, à pertinência do discurso enunciado e ao reconhecimento e crença dos demais membros do grupo no discurso enunciado.

É porque existe como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica que alguns dos que nela participam podem ser levados a lutar (e com probabilidades objectivas de sucesso e de ganho) para alterarem a sua definição, para investirem o sentido e o valor das características estigmatizadas, e que a revolta contra a dominação em todos os seus aspectos – até mesmo econômicos – assume a forma de reivindicação regionalista (BOURDIEU, 1989, p. 126-127).

Como vimos, no pensamento social, são muitas as tentativas de enquadrar sertão como região geográfica com características peculiares. Tais mostram-se impraticáveis diante da diversidade de denominações que contribuíram para a sofisticação e complexificação do termo. Daí, temos sertão como cerrado, caatinga, agreste, Nordeste, etc. Mesmo quando tomamos como referência a obra de João Guimarães Rosa, em que sertão é interpelado a partir de uma geografia sentimental de cunho existencial e humanista, aspectos fisiográficos não são descartados. Quanto a estudos socioantropológicos sobre tipos sertanejos, boa parte deles “se propõem a mostrar bem mais o homem no sertão do que o sertão no homem” (MELO, 2011, p. 10). Daí o interesse renovado das Ciências Sociais e da História (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, 2003, 2016; AMADO, 1995; GODOI, 1999; LIMA, N. T., 1999; MORAES, 2000, 2004, 2006, 2009; OLIVEIRA, L. L., 1998; SENA, 1998; SOUZA, 1997; SUÁREZ, 1998), cinema⁸⁴, música⁸⁵, dentre outras formas de expressão, pelo

⁸⁴ No segundo capítulo desta dissertação menciono uma série de filmes, produzidos em diferentes momentos de nossa história, com o intuito de perceber como nosso/as cineastas dialogam com as imagens e narrativas de sertão presentes no pensamento social brasileiro.

⁸⁵ Em uma breve referência, lembramos desde Luiz Gonzaga e João do Vale, passando por Jackson do Pandeiro, Renato Teixeira, Alceu Valença, Antônio Nóbrega, Elomar, Xangai, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Gilberto Gil, dentre outros/as, que influenciaram (e influenciam) artistas da chamada “nova geração” como Nação Zumbi,

tema sertão na sua relação com o imaginário de Brasil, em polissemias discursivas. E, como dito por (MORAES, 2006a), longe de ser um tema anacrônico, identificar, desconstruir e ressignificar sertão representa uma preocupação contemporânea, que pode tanto nos situar diante de leituras clássicas quanto nos levar a construir outros significados para nossa “sertanezidade”, no dizer do músico e compositor Elomar Figueira de Melo, e como afirma Douglas Machado quando diz que sertão lhe é algo existencial.

2.2 Representações de Sertão-Nordeste

*É que nem o sonhe que ele tava defronte o mar.
Diz que ele andava sozinho, sozinho cum seu
cavalo que nem nos tempo de bom vaqueiro
(Bigail, em Cipriano).*

As leituras e representações de lugares, paisagens, tempos e espaços nascem das inúmeras possibilidades de construção de imagens do mundo: natural, físico, biológico, humano e cultural. Lugares e territórios criados e organizados de diferentes maneiras, levando em consideração dimensões ligadas às subjetividades da diversidade social e seus diferentes pontos de vista (visões de mundo), em espaços e tempos estabelecidos e recortados pelo olhar

Cordel do Fogo Encantado, Zeca Baleiro, Chico César, Lenine, Mundo Livre S/A, dentre outro/as, e podemos perceber como sertão é imaginado, construído e ressignificado nas poéticas que dialogam e adensam nossa percepção desta categoria que se impõe como vital para compreender nossa brasilidade. Estou ciente que esta pequena lista de artistas não abrange a complexidade da música que tematiza sertão. A intenção é mostrar que diferentes gerações se põem em sintonia fazendo reverberar imagens e narrativas de sertão – não apenas repetidas, mas recriadas, desconstruídas, reinventadas – pelas ondas sonoras em suas múltiplas possibilidades. Seria justo citar aqui artistas como João Bosco, Zé Côco do Riachão, Pena Branca e Xavantinho, Quinteto violado, dentre outro/as, mas isto seria uma outra pesquisa de fôlego, e que penso levar adiante em breve. No Piauí, participam dessa construção imagética de sertão, artistas como Luís Santos, Gilvan Santos, Lázaro do Piauí, Os Caipora, Roque Moreira, Narguilê Hidromecânico, Rubens Figueiredo, Geraldo Brito, Roraima, Validuaté, dentre outros. Na seara da indústria cultural, vale ressaltar o segmento intitulado “música sertaneja” ou “música caipira”, historicamente relacionado à música do interior, que remete às “raízes” culturais daquele/as que como diz Bhabha (2013), puseram-se em diáspora, deslocaram-se. Casos que vão de Tonico & Tinoco a Victor & Léo, que despontaram no cenário nacional com uma música intitulada “Deus e eu no sertão”, composta por Victor Chaves. Atualmente, a música sertaneja vive um processo de segmentação que dá origem a rótulos como “sertanejo universitário”, dentre outros. O forró, tido por muitos como música típica do sertão nordestino, passa por processo análogo. Desde o baião de Luiz Gonzaga, Dominginhos, Marinês e Sua Gente, que agora é chamado de “pé de serra” e representado por Flávio José, Santana, dentre outros, até o forró eletrônico representado por bandas como Aviões do Forró e Wesley Safadão. Destaca-se nesse rol um personagem que transita com facilidade pelos diversos segmentos do forró: Dorgival Dantas, considerado por muitos fãs do segmento, influenciados pela “roda viva” da indústria cultural, como “poeta”. Nesta polissemia discursiva, sertão é constantemente imaginado, (re)visitado, (re)inventado.

de determinada cultura. Na representação dos lugares, visibilidade e dizibilidade dependem primordialmente de quem olha e enuncia, de qual ponto de vista e em que tempo e espaço. Palavras, sons e imagens combinam-se de diferentes maneiras nas representações do mundo.

Em se tratando de narrativa cinematográfica nativa, sertão é um espaço geográfico e imagético dos mais acionados na tentativa de representar o que se define como Nordeste brasileiro, no sentido referido por Albuquerque Júnior (2001). As imagens, via de regra, trazem cores e formas referentes, sobretudo, à aridez da região. Vale lembrar que, no século XX, esta aridez, predominante na maior parte da região e já representada pela imagem da seca, passa a simbolizá-la, sendo incorporada de forma mais enfática às práticas discursivas que versam sobre o povo brasileiro, localizando Nordeste e nordestino/as.

A suposta decadência produzida pela seca é representada num universo de violência e crueldade que se faz presente em diversas narrativas fílmicas, por exemplo, em *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, *O pagador de promessas* (1960), de Anselmo Duarte, baseado em peça homônima escrita por Dias Gomes, que obteve grande êxito ao conquistar a Palma de Ouro no Festival de Cinema em Cannes, no ano de 1962, e no referido *Vidas Secas* (1963).

No cinema, o espaço da seca alcançou status de estrela, estabelecendo no imaginário de nação uma visão distorcida, tanto de Nordeste quanto de sertão, já que a narrativa cinematográfica incorpora um processo de enclausuramento que se baseia na seguinte relação: sertão = Nordeste = seca. No entanto, como vimos, a ideia de sertão é muito mais complexa e abrangente.

Gilberto Freyre posiciona-se contra este reducionismo ao chamar atenção para um outro Nordeste: o da cana de açúcar:

A palavra “nordeste” é hoje uma palavra desfigurada pela expressão “obras do Nordeste” que quer dizer: “obras contra as secas”. E quase não sugere senão secas. Os sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e os cavalos angulosos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo de sol. Mas esse Nordeste de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras El Greco é apenas um lado do Nordeste. O outro Nordeste. Mais velho que ele é o Nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase em sanchos-panças pelo mel de engenho, pelo peixe cozido com pirão, pelo trabalho parado e sempre o mesmo, pela opilação, pela aguardente, pela garapa de cana, pelo feijão de coco, pelos vermes, pela erisipela, pelo ócio, pelas doenças eu fazem a pessoa inchar, pelo próprio mal de comer terra. Um Nordeste onde nunca deixa de haver uma mancha de água: um avanço de mar, um rio, um riacho, o esverdeado de uma lagoa. Onde a água faz da terra mais mole o que quer: inventa ilhas, desmancha istmos e cabos, altera a seu gosto a geografia convencional dos compêndios. Um Nordeste com a cal

das casas de telha tirada das pedras do mar, com uma população numerosa vivendo de peixe, de marisco, de caranguejo, com as mulheres dos mucambos lavando as panelas e os meninos na água dos rios, com alguns caturras ainda iluminando as casas a azeite de peixe. Esse Nordeste da terra gorda e de ar oleoso é o Nordeste da cana-de-açúcar. Das casas-grandes dos engenhos. Dos sobrados de azulejo. Dos mucambos de palha de coqueiro ou de coberta de capim-açu. O Nordeste da primeira fábrica brasileira de açúcar – de que não se sabe o nome – e talvez da primeira casa de pedra-e-cal, da primeira igreja no Brasil, da primeira mulher portuguesa criando menino e fazendo doce em terra americana; do Palmares de Zumbi – uma república inteira de mucambos. O Nordeste que vai do Recôncavo ao Maranhão, tendo o seu centro em Pernambuco. **Aliás, há mais Nordestes e não um, muito menos o Norte maciço e único de que se fala tanto no Sul com exagero de simplificação.** As especializações regionais de vida, de cultura e de tipo físico no Brasil estão ainda por ser traçadas debaixo de um critério rigoroso de ecologia ou de sociologia regional, que corrija tais exageros e mostre que dentro de uma unidade essencial, que nos une, há diferenças às vezes profundas (FREYRE, 1989, p. 40-41, grifos meus).

Ao selecionar uma série de imagens que escapam àquela recorrente de Nordeste como sinônimo de região seca, Freyre relativiza toda uma engenharia intelectual que reduzia as Províncias do Norte (e agora Nordeste, apesar de a primeira expressão não ter caído em desuso) no sentido de alertar para a importância de se pensar identidades à luz das diferenças, fazendo-as dialogar ao invés de eclipsá-las com um discurso pretensamente essencialista. No entanto, esse discurso de um outro Nordeste não eliminou a dicotomia. De fato, ela permanece presente na geografia regional que delimita Zona da Mata, Agreste e Sertão, como se lê em Andrade (2005) e outros.

Vale destacar ainda, Carlota Carvalho (2011) que, ao descrever o “sertão de pastos bons”, faz emergir uma imagem de sertão que contraria a narrativa da seca:

Transpondo o Parnaíba para situar fazendas de criação de gados, os ocupantes, extasiados, vendo o esplendor e a exuberância da plaga, nominaram-na os pastos bons.

Sobretudo, encantava-os as belezas dos campos, a suavidade do clima, a superabundância das nascentes de água corrente e perenes, e a grande quantidade de frutas naturais do país, saborosas como o bacuri, nutritivas como o pequi e a bacaba. [...]

“Pastos bons” foi então uma expressão geográfica, uma denominação regional geral, dada pelos ocupantes à imensa extensão de campos abertos para o Ocidente em uma sucessão pasmosa em que ao bom sucedia o melhor (CARVALHO, 2011, p. 96-97).

Mas o rótulo de Sertão-Nordeste da seca é, no senso comum, imagem importante no pensamento social nativo, exaustivamente utilizada em trabalhos acadêmicos, no campo das artes, com especial destaque, diante dos objetivos deste trabalho, pelo cinema.

A propósito, Oliveira, F. (1981) atenta para o fato de que

A imagem de Nordeste, que as crônicas dos viajantes de fins do século XVIII e princípios do século XIX descreveram em termos de opulência dos barões do açúcar, e que depois iria inspirar a nostálgica pseudo-sociologia de Gilberto Freire, começou a ser substituída pela imagem do Nordeste dos latifundiários do sertão, dos coronéis; imagem rústica, pobre, contrastando com as dos salões e saraus do Nordeste açucareiro. Nesse rastro é que surge o Nordeste das secas (OLIVEIRA, F., 1981, p. 35).

As narrativas de Freyre (1989), Carvalho (2000) e Oliveira, F. (1981) mostram o quanto é complexa, diversa e polifônica a ideia de Sertão-Nordeste. É o ato de interpelar tais imagens que torna tão fértil, dinâmica e atual a construção de narrativas sobre a invenção da nação.

Em se tratando de Sertão-Nordeste, percebemos com Albuquerque Júnior (2001) que o nascimento desta região é recente, se compararmos a outras regiões do Brasil (data do início do século XX), e foi sendo caracterizada como aquela que é cenário de secas periódicas. Esta personagem, a seca, assume o papel de fardo (e de fado?) sertanejo, previsível, porém inevitável. Nesse contexto, caracterizado pelo declínio econômico das elites açucareiras⁸⁶, houve uma série de alianças e confabulações com o intuito de criar estratégias para obtenção de recursos que pudessem sanar as necessidades das Províncias do Norte. O objetivo desta articulação era associar seca, perdas na lavoura, violência, cangaço, messianismo, dentre outros fenômenos, à falta de apoio econômico do Estado. O discurso era pautado pela ênfase na miserabilidade da referida região.

Entre 1877 e 1879, as Províncias do Norte enfrentaram um fenômeno que ficou conhecido como a “grande seca”, marcado pela fome e morte de grande número de pessoas, além de intensos fluxos migratórios como resposta a esta calamidade. Tais eventos ajudaram a fixar no imaginário social o rótulo de região árida e improdutiva. Não podemos, no entanto, de acordo com Garcia (1984), compreender a seca como fenômeno exclusivamente meteorológico sem observar seus aspectos socioeconômicos. A partir desta perspectiva, fica

⁸⁶ De acordo com Galvão, O. J. A. (1993, p. 190) “o Nordeste ingressou no século XX com os seus setores de exportação imersos em profunda crise. Como resultado de um conjunto de causas complexas, a região havia virtualmente perdido, na virada do século XIX, os mercados externos para os seus dois principais produtos de exportação – o açúcar e o algodão”.

evidente que o referido fenômeno foi estrategicamente utilizado por elites políticas e econômicas locais para arrecadar investimentos públicos.

À revelia dos interesses das elites cafeeiras do sul do país, diz Albuquerque Júnior (2001) destaca-se a importância da atuação do presidente Epitácio Pessoa (1919-1922), único representante político do Norte, até então, a chegar à presidência da república, que definiu como área de maior atuação o que seria a região Nordeste (naquela época, aos estados situados a leste da região Norte), acentuando peculiaridades e diferenças entre este espaço específico e o restante da região norte. O governo brasileiro (primeiro durante o império, depois durante a república), com o objetivo de minimizar os problemas ocasionados pela seca e instigada pelas elites locais que cobravam auxílio, tomou uma série de medidas, como a criação de diversos órgãos públicos: os Socorros Públicos, instrumento de ação do governo imperial; a Inspeção de Obras Contra a Seca (IOCS), criada no final da década de 1900, e que originou o Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS); a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), criada em 1959 e, de acordo com Oliveira, F. de (1981), funcionava não como auxílio pontual à problemática rural, mas como uma ferramenta de barganha e empoderamento das elites nordestinas, engrenagem que Antônio Callado⁸⁷, na década de 1960, denominou “indústria da seca”.

As secas no Nordeste têm sido objeto de estudos desde o século XIX e já serviram como justificativa para a formação de diversos grupos de trabalho com o intuito de propor soluções de enfrentamento desta problemática. Podemos citar, por exemplo, o projeto pioneiro de transposição das águas do rio São Francisco⁸⁸, em 1818. Houve também algumas tentativas de “transportar” nordestino/as para a Amazônia, no final do século XIX e nos anos 1940, quando se criou o programa "soldados da borracha", durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, que tinha como principal objetivo levar “flagelados da seca” para trabalharem na extração de látex para exportar para os Estados Unidos da América. Diversas missões científicas fazem parte da invenção do Nordeste, como as expedições lideradas pelos médicos Belisário Penna e Arthur Neiva⁸⁹ que, no ano de 1912, visitaram vários estados da região com o intuito de identificar e compreender as condições de vida das populações sertanejas. Não é exagero afirmar que tais

⁸⁷ Antônio Carlos Callado (1917-1997) foi jornalista, romancista, biógrafo e dramaturgo brasileiro.

⁸⁸ Assistimos atualmente às tentativas por parte do Governo Federal – em meio a escândalos de corrupção e enriquecimento ilícito de empreiteiras em troca de propina – de completar as obras de transposição das águas do rio São Francisco, iniciada em julho de 2007.

⁸⁹ De acordo com o sítio eletrônico da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), entre abril e outubro de 1912, “Arthur Neiva e Belisário Penna percorrem Piauí, Pernambuco, Bahia e Goiás, para o reconhecimento topográfico e o levantamento sanitário das regiões secas, por requisição da Inspeção de Obras Contra as Secas, órgão do Ministério dos Negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas. Estão incluídos estudos da fauna, flora, geografia, condições de vida e história das localidades”.

expedições foram responsáveis por produzir um outro olhar sobre a região. Para eles, o principal obstáculo ao desenvolvimento do Nordeste não tinha base climática ou racial. A doença era o inimigo a ser combatido.

Nordeste, enquanto território oficial, inventado no âmbito da burocracia estatal, possui data de nascimento. Foi durante o governo de Getúlio Vargas, no período conhecido por Estado Novo, que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) formulou a primeira divisão regional do Brasil que dividia o território em cinco regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste. Estava em curso um processo de valorização e incorporação simbólica das regiões, instituído oficialmente em 1942. Com isso, o governo varguista buscava combater o que considerava como retrocesso, atraso, representado pelas oligarquias locais, e integrar o país⁹⁰. Este nacionalismo baseava-se em delinear as regiões e valorizar as diferenças geográficas, econômicas, sociais e culturais⁹¹.

Enquanto espaço preñado de significados, portador de marcadores identitários, Nordeste obteve importante contribuição do movimento regionalista de 1926, que tinha em Gilberto Freyre um de seus maiores expoentes, além de uma geração de romancistas do porte de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, dentre outros, que nos anos 1930 passou a romancear, em tom identificado como realista, as condições, modos de vida, e contradições tanto da sociedade oriunda da economia açucareira do litoral quanto daquela de (sobre)viventes da seca no sertão. Aridez, cangaço, messianismo, vendetas, configuram a própria ideia de Nordeste. As narrativas de denúncia construídas desde os anos 1930 edificam simbolicamente a região e acionam como seus personagens “típicos” o cangaceiro, o beato, o jagunço, o coronel, todas estas figuras relacionadas a um mundo supostamente decadente, mas que ainda sobrevive aos tempos modernos.

A imagem de Nordeste que se vai consolidando historicamente é aquela ligada ao atraso, ao rural, ao passado que se resigna e resiste fortemente às mudanças impostas pela modernidade. Em contraponto, temos a imagem de sul como sinônimo de civilização, progresso, ciência, industrialização, sofisticação, futuro. Em 1952 e em 1958, novas e grandes secas atingiram a região e estimularam grandes fluxos migratórios. Muitos esforços foram

⁹⁰ A exemplo da referida Marcha para o Oeste.

⁹¹ Como estudante do ensino fundamental (antigo ginásio), nos anos 1990, pude observar nos livros de Estudos Sociais figuras que representam marcadores identitários de cada região brasileira: o seringueiro do norte, a baiana, o vaqueiro do Nordeste e dos pampas gaúchos, o jangadeiro, dentre outros. Como lembra Moraes (2016), a política nacionalista e trabalhista de Getúlio Vargas insistia nessa tipificação. Inclusive, no âmbito das políticas culturais, foi sob o comando do ministro Gustavo Capanema, e, à frente do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, que Mário de Andrade realizou incursões para recolher expressões do folclore nas regiões Norte e Nordeste do país, além de outras na própria “aldeia”, como observa Fernandes (1994).

feitos no sentido de inibir a intensificação deste fenômeno, visto com preocupação pelos sulistas. No entanto, nordestino/as partiram rumo a outras regiões do país (principalmente com destino ao centro-sul), e tiveram papel fundamental no processo de modernização e industrialização promovido pelo governo de Juscelino Kubitscheck, com destaque para a mudança da capital federal para Brasília⁹², que simbolicamente retomava à Marcha para o Oeste da Era Vargas, além da intensificação e incentivo à industrialização⁹³ do país.

Retomando as ideias de visibilidade e dizibilidade, Albuquerque Júnior (2016) atenta para o fato de que não podemos pensar a região Nordeste como se estivesse inserida numa temporalidade estanque. O autor destaca o caráter dinâmico e complexo dos marcadores identitários que tecem seus atuais contornos, para além das estereotípias.

Pensada como uma região de cultura folclórica, artesanal, rural, [...] desde a instalação dos polos industriais patrocinados pelos incentivos fiscais proporcionados pela SUDENE, e com o conseqüente incremento do setor comercial e de serviços no entorno destes polos regionais, passou a conviver com o mundo da maquinofatura, com o trabalho fabril, com a lógica do capital industrial. Os artefatos industriais, as mercadorias produzidas por estas indústrias atraem consumidores, modificam práticas cotidianas, introduzem novos produtos e objetos na vida das pessoas. Mudanças aparentemente tão banais como a substituição do hábito de moer milho e café em casa, para passar a se comprar na feira, bodegas, mercadinhos ou supermercados, o fubá e o café industrializados, vão tornando a vida regional muito distinta daquela que insiste em ser mostrada no cinema, no teatro, na fotografia ou dita na literatura ou na poesia. A construção, pela ditadura militar, de toda uma rede de estradas de rodagem nesse espaço, aproveitando, muitas vezes, a mão-de-obra barata dos chamados flagelados das secas, incentivando o consumo do automóvel, acelerou e modificou as comunicações entre espaços, articulou definitivamente o rural e o urbano, que, somado a construção de uma rede de comunicações, com a transmissão por satélite e a modernização da telefonia, permitiu o contato das pessoas que moravam na região com informações advindas de todas as partes do mundo, de forma muito mais rápida e imediata. Estes processos tornam a sociedade nordestina cada vez mais complexa e diversificada, nela convivendo múltiplas temporalidades, que já não são mais suficientemente representadas pelas narrativas estereotipadas, clichês que o regionalismo nordestino continuava veiculando em toda a produção cultural que motivava (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2016, p. 5-6).

Partindo deste pressuposto, o autor evidencia novas formas de ver e dizer sertão-Nordeste presentes na produção cultural que tematiza sua paisagem, cultura e realidade, entre

⁹² Destaco aqui o trabalho dos candangos, migrantes – em sua maioria nordestinos fugindo de condições adversas e em busca de uma vida melhor – responsáveis pela construção de Brasília.

⁹³ Mesmo hostilizados, física ou simbolicamente, nordestino/as também engrossaram a grande massa de trabalhadores/as que ajudaram a alavancar a produção industrial do centro-sul do país, principalmente no Estado de São Paulo.

o fim da década de 1990 e os dias atuais. Outras palavras, sons, imagens e narrativas produzidas por uma geração de artistas, escritores, músicos, cineastas e agitadores culturais nascidos nos anos sessenta e setenta do século passado, ou que atingiram um certo grau de maturidade em meados dos anos noventa⁹⁴. Neste grupo, podemos inserir Douglas Machado, que iniciou o processo de pesquisa e pré-produção do filme *Cipriano* no final dos anos noventa para enfim lançá-lo em 2001. Quais seriam então as principais características destas novas visibilidades e dizibilidades sobre Sertão-Nordeste? Trata-se de uma ruptura em relação a clichês e estereotípias? Arrisco-me a afirmar que não. No entanto, tais clichês são acionados não com o intuito de cristalizar imagens e narrativas, mas como chaves de diálogo que possibilitam problematização e sofisticação do olhar que interpela nossas idiosincrasias na intenção de compreender nossas formas de ser e estar no mundo.

Pierre Bourdieu (1989) fala a respeito do poder de enunciação para o convencimento e validação de um determinado discurso:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for **reconhecido**, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 1989, p. 14, grifo do autor).

Podemos, à luz das palavras de Bourdieu, destacar a enunciação de um discurso nordestinizante, elaborado pelas elites do centro-sul do país, centrado em estereótipos já mencionados. Este discurso, na arena das disputas de poder simbólico, naturalizou os contornos alaranjados associados à aridez e povoou o imaginário popular sobre a região. No entanto, tais amarras oriundas do discurso nordestinizante, no âmbito da consciência regional, estão cada vez mais fluidas, ora dialogando ora sendo desconstruídas e/ou ressignificadas por novas construções imagéticas de Sertão-Nordeste.

Essa crise do imaginário em torno do Nordeste não seria compreensível sem que se trate das próprias mudanças históricas pelas quais passou este espaço. Estas transformações históricas vão contribuindo para tornar as imagens e enunciados em torno do que seria o ser nordestino, sua realidade, paisagem e cultura cada vez mais fora de lugar, deslocados, intemporais. Há uma crescente discrepância entre o que se diz e o que se faz ver sobre a região e

⁹⁴ Em seu texto, Albuquerque Júnior destaca artistas contemporâneos em três diferentes áreas de atuação: no cinema, Lúcio Ferreira, Paulo Caldas e Hilton Lacerda; na fotografia, Fred Jordão; e na literatura veiculada no ciberespaço, Xico Sá, H. D. Mabuse, Adriana Vaz e Roberto Azoubel.

aquilo que nela acontece ou o que nela se vivencia. Pensada como um espaço rural, a região se urbaniza rapidamente a partir dos anos sessenta. Já no final dos anos setenta a maior parte de sua população vive em cidades, dado o violento processo de êxodo rural trazido pelas péssimas condições de vida oferecidas no campo. Some-se a isso o fato de que as migrações periódicas para fora da região, permitem que, mesmo aquela população que permanece no campo tenha, em suas trajetórias de vida, experiências urbanas, inclusive de viver temporadas nas grandes metrópoles do centro-sul do país. Embora alijadas das paisagens regionais, as capitais nordestinas se agigantam em termos populacionais, tornam-se grandes cidades e passam a conviver com e consumir todo um universo cultural em que informações trazidas, por muitos, do campo, das cidades do interior, dos sertões, misturam-se com informações trazidas de outros lugares do país e do mundo através dos meios de comunicação de massa: jornais, revistas, o rádio, o cinema e, principalmente, a televisão, que já no início dos anos setenta começa a conquistar e fabricar o imaginário nacional. Era antropofagia praticada no cotidiano (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2016, p. 4-5).

Em suma, o fato de a invenção do Nordeste ser atribuída historicamente ao Centro-Sul, aliado ao fato de as elites locais utilizarem estrategicamente os estereótipos que caracterizavam a região para manutenção de status quo, não implica dizer que se deva necessariamente aceitar a imutabilidade de tal quadro. Pelo contrário, podemos observar em trabalhos acadêmicos, nas diferentes formas de vivenciar a política, e nas artes em geral, a urgência de se inventar outros discursos, estabelecer novos diálogos, alimentar esta “crise do imaginário” em torno da categoria Sertão-Nordeste.

2.2.1 Tipos humanos

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que

encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um os estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo — cai é o termo — de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável.

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude (CUNHA, 1984, p. 51).

O Brasil Sertanejo, de acordo com Ribeiro (2008), e com ênfase em seus tipos humanos, caracteriza-se por conformar

um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, nas dietas, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo (RIBEIRO, 2008, p. 340).

Segundo o autor, esta subcultura estava fortemente vinculada ao processo de expansão e ocupação do interior do país via criação extensiva de gado, com conseqüente crescimento do pastoreio e multiplicação dos currais caracterizados, por sua vez, como um “sistema peculiar em que o soldo se pagava em fornecimento de gêneros de manutenção, sobretudo de sal, e em crias do rebanho” (RIBEIRO, 2008, p. 342). Deste sistema emerge a figura do vaqueiro como símbolo de um sistema de relações que, mesmo hierárquico, apresentava-se menos desigual que o estabelecido nos engenhos.

Os núcleos formados nos currais plantavam roçados e amansavam umas quantas vacas para terem leite, coalhada e queijos. Carneavam, por vezes, uma rês, garantindo-se assim uma subsistência mais farta e segura do que a

de qualquer outro núcleo rural brasileiro. As relações com o dono das terras e do rebanho tendiam a assumir a forma de uma ordenação menos desigualitária que a do engenho, embora rigidamente hierarquizada. O senhor, quando presente, se fazia compadre e padrinho, respeitado por seus homens, mas também respeitador das qualidades funcionais destes, ainda que não de sua dignidade pessoal. Entretanto, tal como ocorre com os povos pastoris, a própria atividade especializada destacava o brio e a qualificação dos melhores vaqueiros na dura lida diária do campo. Ensejavam-se, assim, comparações de perícia e valor pessoal, fazendo-os mais altivos que o lavrador ou o empregado serviçal. O sistema resultante aproxima-se mais à tipologia das relações pastoris em todo mundo que das relações de trabalho de plantação escravocrata, embora se aproximasse dela pelo caráter mercantil do pastoreio e pela dependência do regime latifundiário (RIBEIRO, 2008, p. 342-343).

Neste sentido, o autor parece concordar com João Capistrano de Abreu que observa o contraponto entre ordem do e no sertão. Com relação à ordem no sertão, deve-se primeiro enfatizar a instalação do arcebispado da Bahia e criação de enormes freguesias; depois, com a carta régia de 20 de janeiro de 1699, que conferia a juízes, ouvidores, corregedores, capitães-mores e cabos de milícia a responsabilidade de ordenar e organizar a região, à luz da legislação vigente. Como consequência, e já com relação à ordem do sertão, o autor enfatiza que

Os capitães-mores deixaram fama de violentos, arbitrários e cruéis; não era, porém, incontrastáveis e maior ou menor sempre encontram oposição. Reinava respeito natural pela propriedade; ladrão era e ainda é hoje o mais afrontoso dos epítetos; a vida humana não inspirava o mesmo acatamento. Questões de terra, melindres de família, uma descortesia mesmo que voluntária, coisas às vezes de insignificância inapreciável desfechavam em sangue. Por desgraça não se dava o encontro em campo aberto: por trás de um pau, por uma porta ou janela aberta descuidadamente, na passagem de algum lugar ermo ou sombrio lascava o tiro assassino, às vezes marcando o começo de uma longa série de assassinatos e vendetas. Com a economia naturista dominante, custava pouco ajuntar valentões e fascinorosos, desafiando as autoridades e as leis. Para apossar-se destes régulos só havia dois recursos: a astúcia ou o auxílio de vizinhos (CAPISTRANO DE ABREU, 1982, p. 137).

Esta ordem moral, que desafia aquilo que é instituído oficialmente e flexibiliza estrategicamente hierarquias, é constantemente acionada no imaginário de sertão via pensamento social, ou em outras “artes”, com destaque para a literatura e, atualmente, para o cinema. Deste diálogo emergem uma série de tipos humanos que nos ajudam a construir e – por que não? – problematizar nossas identidades.

Figura emblemática, acionada constantemente no imaginário de Sertão-Nordeste, o vaqueiro é personagem principal daquilo que Capistrano de Abreu (1982) intitula “época do couro”. O autor, assim como Ribeiro (2008), enfatiza o desbravamento do interior do país via criação extensiva de gado, rompendo de certa forma com as narrativas-mestras da historiografia tradicional ao dar visibilidade a uma região cuja importância era eclipsada, se compararmos ao destaque dado às terras litorâneas, que até então representavam o motor do sistema colonial. De sua obra emerge a importante descrição de um outro país, menos assediado e valorizado pela Coroa, e que por isso tecia suas próprias regras (ordem moral) para sobreviver às intempéries que, como vimos, não eram exclusivamente de ordem natural.

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, é mais tarde a cama para os partos; de couro, todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alfoje para levar comida, a mala para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para cortume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso em couro pisava-se o tabaco para o nariz (CAPISTRANO DE ABREU, 1982, p. 133).

Albuquerque Júnior (2003) afirma que a invenção do homem nordestino⁹⁵ se deve a uma engenharia intelectual fruto de militância de ordem regionalista e tradicionalista. O tipo nordestino era definido, portanto, como um indivíduo que tinha como missão preservar o legado de um passado regional patriarcal⁹⁶ que estaria em vias de desaparecer, ameaçado por uma “sociedade ‘matriarcal’, efeminada” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p.162).

O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho, capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava.

[...] O Nordeste precisava de um novo homem, capaz de resgatar esta virilidade, um homem capaz de reagir a feminização que o mundo moderno, a cidade, a industrialização, a República haviam trazido. Era preciso militar-

⁹⁵ Faço questão de salientar que, nessa parte do trabalho, sempre que me refiro à nordestino ou sertanejo única e exclusivamente no gênero masculino, o faço baseado no texto de Albuquerque Júnior (2003), que percebe como falocêntrica a invenção do nordestino por parte de elites regionais e tradicionalistas.

⁹⁶ De acordo com Freyre (1998) o patriarcado, enquanto característica basilar da família na sociedade agrária escravocrata do Brasil Colônia, dava demasiada importância ao núcleo conjugal e à autoridade masculina, estando, portanto, vinculada ao patriarca, chefe ou “coronel”, que detinha o poder econômico e mando político. Assim, além de concentrar tais poderes, o chefe de família também exercia sua autoridade sobre a mulher, filhos, e demais agregados sob sua tutela. É possível destacar, neste arranjo, a imagem de mulher e filhos submissos ao poder de um homem dominador.

se no sentido de se constituir um novo tipo regional que, imbuído desse sentimento, pudesse superar o depauperamento que as novas gerações das elites não vinham demonstrando capacidade, fibra, firmeza, potência para sustar. Por isso, o nordestino vai ser definido como o macho⁹⁷ por excelência, com a capacidade de revirilizar uma região que precisava reagir, região estuprada e penetrada por interesses e valores estranhos [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 162-163).

De acordo com o autor, podemos destacar no mínimo três discursos que se mostraram fundantes na composição do homem nordestino: o discurso eugenista, o discurso antropogeográfico ou biogeográfico e o discurso regionalista.

O discurso eugenista⁹⁸, de influência evolucionista, esteve na base da construção simbólica de tipos regionais, e partia do pressuposto de que a constituição biológica de cada indivíduo determinava seus comportamentos e valores. Nessa perspectiva, a “evolução sociológica de um povo estava determinada por sua evolução biológica” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 168). Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Tobias Barreto e Oliveira Vianna foram influenciados por este discurso e, em suas obras, guardadas as especificidades de cada uma, podemos perceber tentativas de definir “raça regional”, tipo médio, características psicológicas, dentre outros fatores que determinam as idiossincrasias do homem nordestino, e servem como ferramentas para compreender seu suposto atraso. Podemos citar como exemplo o trecho do livro *Os sertões*, escrito por Euclides da Cunha, e utilizado como epígrafe desta seção.

A própria literatura regionalista do final do século dezenove, que participou ativamente não só da construção das identidades provinciais, mas da construção de tipos regionais, que serão incorporados ao nordestino, também estava vazada em modelos científicos naturalistas, quando não românticos. Romances como *Aves de Arribação*, de Antônio Sales, que tem como subtítulo “um romance cearense”, e que participa da elaboração da figura do retirante⁹⁹ das secas e do sertanejo; *O Cabeleira*¹⁰⁰ de Franklin Távora, que é

⁹⁷ Impossível não mencionar aqui a composição *Paraíba*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, cujos versos “Paraíba masculina, / Muié macho, sim sinhô”, refletem bem esta expectativa de novo (velho?) homem que deveria representar Sertão-Nordeste, lugar de cabra macho, onde ser “muié macho” era sinônimo de virtude, força e fibra moral.

⁹⁸ Este discurso envolve, dentre outros aspectos, uma leitura enviesada da ideia de seleção natural darwinista para explicar como as espécies consideradas mais aptas ditam o ritmo da evolução. No entanto, a tentativa de enquadrar as leituras das sociedades humanas neste processo provocou o surgimento de entendimentos baseados em arbitrários que hierarquizavam e classificavam tais sociedades utilizando critérios pretensamente científicos, mas que escondiam a tentativa de consolidar a hegemonia do Ocidente diante da diversidade de culturas e povos. Darwinismo social e racismo científico são termos que podemos associar ao referido discurso (SCHWARCZ, 1993).

⁹⁹ Maria Isaura Pereira de Queiroz fala sobre as grandes “retiradas”, mostrando suas diferentes facetas. As famílias mais abastadas procuravam refúgio junto a parentes nas serras, que se mostravam sempre verdes, ou mesmo no litoral. Cavalos e carros de boi transportavam toda a “parentela”: “iam os chefes de família com a esposa na garupa, os jovens adultos também a cavalo, seguidos por carros de bois cheios de moças, crianças,

o primeiro romance a tornar o cangaceiro um personagem de literatura; *Luzia Homem* de Domingos Olímpio, que participa da elaboração da figura da “mulher macho” sertaneja e *O Sertanejo*¹⁰¹, de José de Alencar, por exemplo, vão fornecer imagens e enunciados de cunho determinista e racial que serão incorporados à figura do nordestino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 170).

Na seara desta literatura de inspiração científica, destaca-se a já referida obra de Euclides da Cunha, que aciona aspectos físicos e psicológicos do sertanejo, e traz à tona a categoria mestiçagem, imprescindível para pensar a formação do povo brasileiro. A partir deste amálgama entre o branco europeu, o negro africano e o indígena, tem-se a formação de “sub-raças regionais”, o que impossibilita a existência de um tipo antropológico brasileiro, uno (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, 2003). Assim, devido às enormes distâncias, aos vazios e pouca conexão com o litoral, às intempéries da natureza que forjaram um tipo diferente de indivíduo com uma ordem moral peculiar, o autor percebe a “sub-raça” nordestina como guardião do substrato da nacionalidade, cuja principal característica é a mestiçagem. Deveria, pois, receber uma maior atenção do Estado. A contradição presente neste pensamento é: como a mestiçagem poderia estar associada à civilização, já que esta perspectiva aparentemente contraria o discurso eugenista?

Para construir a imagem de “uma raça forte e homogênea” o discurso regionalista nordestino de inspiração eugenista quase sempre vai privilegiar a figura do sertanejo como sendo aquela que expressava o futuro da raça regional, aquela que daria a virilidade necessária à região, que fora até então dominada pela gente do litoral. A figura do sertanejo nunca é tratada em termos de classe social, enquanto ao se tratar do litoral é preciso distinguir a elite aristocrática, branca, fidalga, que implantou a civilização na região e fora a construtora de seu poderio até recentemente, das camadas populares, população majoritariamente mestiça e negra, que era considerada uma

bagagens de toda sorte, escoltados por vaqueiros e ‘moradores’ a pé ou a cavalo e finalmente os boiadeiros tocando o gado” (QUEIROZ, M. I. P., 1986, p. 18). Já a população mais pobre seguia longas jornadas a pé, “os adultos carregando as crianças pequenas, puxando a vaca ou as cabras que restavam, o cachorro de estimação fechando a marcha” (QUEIROZ, M. I. P., 1986, p. 18). Estes tipos humanos mais pobres é que eram chamados de retirantes. Quanto à recepção, era bem diferente daquela dispensada ao primeiro grupo. Eram geralmente hostilizados por habitantes dos lugares onde arranchavam, por conta da escassez de água e medo de saques, impulsionados ocasionalmente pelas situações-limite impostas pela fome.

¹⁰⁰ Publicado em 1876, pelo escritor cearense Franklin Távora, o romance – inspirado em crônicas do final do século XVIII – conta a história dos bandidos Joaquim e José Gomes (pai e filho), e Theodósio (compadre, negro), que formaram um bando de cangaceiros, recrutando comparsas e devastaram os sertões de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Um fato interessante é que os membros do bando utilizavam codinomes. José era o “Cabeleira” (por ter cabelos compridos e cacheados), havia também Corisco, Ventania, Jurema, Gavião, Jacarandá – nomes que, de acordo com Queiroz, M. I. P. (1986) seriam mais tarde encontrados em “famosos” bandos de cangaceiros.

¹⁰¹ Em 1875, José de Alencar apresenta um tipo estereotipado de sertanejo, com características semelhantes às de um herói de cavalaria medieval. Arnaldo, personagem principal do romance, é um vaqueiro forte, um tanto arreado, de boa índole, simples e leal, com grande conhecimento e domínio da natureza – que se mostrava hostil.

“babel de tipos inferiores”, para os quais se esperava um breve desaparecimento por diluição no restante da população, e através de sua “natural mortalidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 172-173).

É importante perceber como o discurso regionalista dominante praticamente invisibiliza a presença de negro/as e suas contribuições na construção deste imaginário de Sertão-Nordeste. O protagonismo feminino inexistente ou, quando se evidencia alguma personagem, ela assume notadamente características de “cabra macho”¹⁰², bastante valorizadas no processo de construção do nordestino. Podemos perceber também, no discurso regionalista nordestino, a estratégia de associar fenômenos sociais como o cangaço e o messianismo, percebidos como negativos e inferiorizantes pelas elites de outras regiões, à presença de indivíduos rebeldes, avessos às regras sociais estabelecidas, regressivos, que reviviam os vícios das entradas e bandeiras, e compunham grupos truculentos, violentos, bastante acionados em diversas imagens e narrativas de sertão.

A organização psíquica enfermeira dos cangaceiros despontaria da virulência dos instintos de mestiços transviados das bandeiras, aterrorizando com seus crimes os sertões do Nordeste. Ou seja, em última instância o que chamam de escória racial e psíquica dos sertões do Nordeste eram descendentes dos paulistas. Isto, no entanto, não deixa de legitimar as explicações racistas que, ainda hoje povoam o imaginário nacional, quando se trata de falar do nordestino, que ainda é visto, muitas vezes, como uma raça inferior e foi, em grande parte, intelectuais nordestinos, membros de suas elites, que o construíram assim (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 177).

O discurso antropogeográfico ou biogeográfico, inspirado na geografia determinista alemã do final do século XIX, observa, no meio natural, características, condicionantes ou determinantes que nos forneceriam elementos para compreensão de formas de organização social, e mesmo aspectos mais específicos, como a composição física e psicológica dos indivíduos numa dada sociedade. Tal concepção é responsável pela invenção do nordestino enquanto homem telúrico, cujas características físicas, culturais e psicológicas (mentalidades, subjetividades) são determinadas pela natureza peculiar da região. Esta natureza, identificada pelas imagens da seca e da aridez, seria responsável por forjar um tipo particular, de índole e

¹⁰² Remeto a referida canção *Paraíba*, que elogia uma personagem feminina (que pode ser vista como pessoa ou lugar) atribuindo-lhe características socialmente consagradas como masculinas. O mesmo ocorre no romance *Luzia-Homem*, escrito por Domingos Olímpio, e publicado em 1903. A narrativa, de forte influência determinista, que se passa no interior do Ceará, em 1878 (período de intensa estiagem), conta a história da retirante Luzia que, por ser detentora de grande força física, exercia algumas funções destinadas originalmente a homens, e por isso recebeu o apelido que dá nome à obra. Esta imagem foi recuperada por Rachel de Queiroz, representante da chamada “Geração de 30”, em seu *Memorial de Maria Moura*, lançado em 1992 (NICOLA, 1998).

caráter distintos, além especificidades culturais construídas no embate, adaptação e luta pela sobrevivência.

A lógica deste discurso está alicerçada na ideia de que o homem nordestino, mestiço, era o tipo humano que havia se adaptado à natureza do lugar com “perfeição”. Assim, a miscigenação, ao invés de catalisar a degeneração desta população, foi responsável por produzir indivíduos adaptados ao meio em que viviam.

Uma região feroz precisava de homens rústicos, resistentes, viris, fortes, hispídeos, membrudos como os ancestrais indígenas; ativos, fortes e independentes e, às vezes, autoritários, cruéis e impiedosos com as “classes humilhadas” como os ancestrais portugueses; resistentes e trabalhadores como os ancestrais africanos [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 186).

O discurso regionalista, por seu turno, procurar ir para além dos determinismos, remontando à “hereditariedade cultural” como constituinte do nordestino. Assim, na tentativa de desvendar Sertão-Nordeste e suas gentes, precisamos compreender, antes de aspectos físicos ou psicológicos, a formação da cultura através de alguns aspectos que vão desde as formas de povoamento, conflitos diversos (grupos e indivíduos entre si ou diante da natureza), enfim, aquilo que Elias (1993) chamou de o processo civilizador¹⁰³.

O homem nordestino teria, então, sido forjado pela violência deste processo. Várias manifestações artísticas como a literatura de cordel destacam a valentia e o sentido de honra do nordestino. Este imaginário está intimamente ligado às idiossincrasias de uma ordem moral no sertão, referida no início desta seção. Também vale ressaltar que as imagens que associam sertão a riqueza e liberdade atraíram tipos humanos peculiares como os citados bandeirantes (que tinham, via de regra, uma visão pragmática e utilitária de sertão), os cristãos-novos (fugindo das perseguições impostas pela Inquisição) e degredados (para escaparem da prisão). Este encontro foi responsável pelo surgimento de outros tipos humanos que passaram a representar a própria identidade da região, como o vaqueiro, visto por muitos como verdadeiro “herói do sertão”, imprescindível ao falar em Sertão-Nordeste, mais ainda em se tratando de Sertão-Piauí, como veremos adiante.

¹⁰³ O autor aponta para a importância de se perceber os diversos mecanismos de integração com o intuito de compreender tal processo. “Só se percebermos a força irresistível com a qual uma estrutura social determinada, uma forma particular de entrelaçamento social, orienta-se, impelida por suas tensões, para uma mudança específica e, assim, para outras formas de entrelaçamento, é que poderemos compreender como essas mudanças surgem na mentalidade humana, na modelação do maleável aparato psicológico, como se pode observar repetidas vezes na história humana, desde os tempos mais remotos até o presente” (ELIAS, 1993, p. 195).

Albuquerque Júnior (2003) destaca mais uma faceta desta engenharia social de invenção do Nordeste e do nordestino, e o esforço de intelectuais locais em tentar “preservar” a cultura popular, ameaçada pela modernização. “O popular será resgatado, ou seja, retirado do seu lugar, deslocado, posto para funcionar numa outra estratégia, a de construir uma cultura regional e ser a expressão genuína da alma de um ser regional, o nordestino [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 199). A centralidade, nestes discursos, do folclore, da cantoria e da vaquejada, principalmente a partir dos anos 1920, denota esta preocupação em preservar aquilo que o autor denomina de “cultura natimorta” (p. 201). Luís da Câmara Cascudo escreveu, em tom saudosista, sobre um sertão que se modifica rapidamente.

A transformação é sensível e diária. As estradas de rodagem aproximaram o sertão do agreste. Anulando a distância, misturaram os ambientes. Hoje a luz elétrica, o auto, o rádio, as bebidas geladas, o cinema, os jornais, estão em toda parte. Os plantadores de algodão vêm vender os fardos nas capitais. Os filhos se educam nos colégios distantes. Tudo perto, pelo auto. O Rio de Janeiro, a Corte, como chamavam ainda em 1910, está ao alcance da mão. Com a “alta” do algodão e do açúcar os ex-fazendeiros mandaram fazer residências nas cidades do litoral. Vão para o interior no período das “safras”. O caminhão matou o “comboio”, lento, tranquilo, trazendo fardos, dirigido pela “madrinha”, tangido pelas cantigas dos comboieiros. O encanto dos “arrachos” nas oiticicas, as “dormidas” nos alpendres, a carne assada na fogueira, a água da “borracha”, as histórias de assombração, de dinheiro enterrado, de cantadores famosos, perderam sua melhor moldura. Também o “comboieiro” ganhava e distribuía dinheiro pelas estradas nas quais avançava devagar. O caminhão, mastigando dezenas de léguas por hora, criou outro tipo, o “*chauffeur* de caminhão”, batedor do sertão, enamorado, infixo, irregular. Não há muito tempo para ouvir cantador nem o baião de viola. Só as populações das aldeias, os “arruados” sertanejos, conservam a fidelidade aos seus poetas (CASCUDO, 2005, p. 12).

Diante disto, não podemos estranhar o fato de que os discursos mencionados aqui como constitutivos do nordestino mantenham intenso diálogo entre si. Não representam percepções estanques e isoladas. Podem ser identificados em várias situações como complementares. E é deste diálogo que emergem imagens e narrativas que constroem simbolicamente os tipos humanos que habitam o imaginário de sertão, a partir de características como: especificidades naturais, mestiçagem (relações raciais), tipo de colonização, ocupação e exploração econômica.

Tendo como base os discursos eugenista e antrope ou biogeográfico, acionamos alguns tipos humanos cujas características raciais e geográficas têm maior ênfase, segundo Albuquerque Júnior (2003). O sertanejo, habitante do sertão, caracterizado aqui como região

das caatingas, de clima semiárido, caboclo (resultado da fricção interétnica¹⁰⁴ entre branco e índio), associado ao desbravamento do interior e à pecuária. O brejeiro, habitante das áreas úmidas entre o interior e o litoral, de relevo um pouco mais elevado, mulato (resultado da fricção interétnica entre branco e negro), cujo trabalho estava ligado à produção açucareira e esporádicas atividades de subsistência. O praiheiro, habitante do litoral, dedicava-se à pesca e era fruto de um caldeamento genético mais intenso.

Por seu turno, o discurso regionalista aciona outros tipos humanos, tendo como fator de diferenciação as atividades exercidas (que não podem ser associadas exclusivamente a determinismos econômicos, posto que a complexidade percebida na construção das imagens e narrativas de Sertão-Nordeste levam em consideração um amálgama entre esta dimensão e outras de cunho cultural, moral, simbólico, afetivo, que não podem ser dissociadas ao indagarmos sobre a construção dos tipos socioantropológicos de sertanejo/as), associadas a determinados papéis sociais. Maria Isaura Pereira de Queiroz já demonstrava a complexidade deste arranjo, observando como se construíam relações sociais a partir da divisão do trabalho social.

Nas grandes extensões sertanejas, coexistiam criadores e lavradores proprietários da terra, vaqueiros, parceiros, rendeiros, “moradores de favor” e alguns trabalhadores, tanto permanentes quanto sazonais. Os proprietários da terra eram, em geral, ao mesmo tempo criadores e lavradores, isto é, criavam gado e abriam roças de sobrevivência. Para auxiliá-los em suas tarefas, necessitavam de poucos trabalhadores. Era comum que o filho rapaz, ou o genro, se tornasse vaqueiro ou parceiro de seus pais. Como parceiro, cultivava sua própria roça, pagando o aluguel da terra ao pai com uma parte da colheita. Os rendeiros pagavam um aluguel fixo pela terra. Quanto aos “moradores de favor”, ocupavam a terra com o consentimento do proprietário, sem pagar formalmente aluguel, porém auxiliando-o todas as vezes que reusitados (QUEIROZ, M. I. P., 1986, p. 18-19).

O referido vaqueiro, habitante do sertão, é responsável pelas atividades pastoris. O coronel ou senhor de engenho, era o grande latifundiário que concentrava o poder político e exercia o mandonismo em vastas áreas, tanto do litoral quanto do interior, cuja atividade principal variava entre a produção de cana de açúcar, algodão ou pecuária. O cangaceiro¹⁰⁵ ou

¹⁰⁴ De acordo com Oliveira, R. C. (1962), o termo fricção interétnica diz respeito ao “contato entre grupos tribais e segmentos da sociedade brasileira, caracterizados por seus aspectos competitivos e, no mais das vezes, conflituais [...]. Entretanto, essa ‘situação’ pode apresentar as mais variadas configurações [...]. Desse modo, de conformidade com a natureza socioeconômica das frentes de expansão da sociedade brasileira, as situações de fricção apresentarão aspectos específicos. (OLIVEIRA, R. C., 1962, p. 86).

¹⁰⁵ Rui Facó afirma que o cangaceiro “não é um assalariado para a prática de crimes. Pratica-os por sua conta e risco. Mas o que o distingue sobretudo é ser um rebelde contra a ordem dominante que esmaga os pobres do campo. [...] São homens de ascendência humilde” (FACÓ, 19991, p. 64-65). Talvez esta proximidade com as

o jagunço¹⁰⁶ eram homens vinculados a atividades criminosas, de forma independente ou contratados pelos coronéis. O beato¹⁰⁷, era líder carismático e religioso. O retirante, como referido, era homem de origem pobre que migra para fugir as intempéries da natureza em períodos prolongados de estiagem. Foi esta diversidade de tipos humanos que forneceu as ferramentas para a construção do nordestino, especificamente do sertanejo.

O sertanejo é mostrado como sendo “a vanguarda invencível desse exército civilizador”, enfrentando a rudeza da natureza do sertão. Seria um homem sóbrio, enxuto de carnes, desconfiado e supersticioso, raras vezes agressivo, súbito nos seus arremessos, calado como as imensas planícies em que nasceu, calmo no gesto e na fala descansada, e sobretudo, e antes de tudo, forrado de intraduzível melancolia, que lhe fluiria dos olhos, da face carrancuda, do sorriso esquivo, de toda sua expressão, de todas as curvas ríspidas do seu corpo ágil, feito de aço flexível (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 206).

O sertanejo seria então elemento ímpar na construção da nação e da nacionalidade, uma “reserva de virilidade”, e o vaqueiro seria o criador nordestino, o sertanejo em sua versão mais consagrada. O autor observa que os tipos regionais que ajudaram a construir simbolicamente o nordestino são masculinos e rurais. Nestes discursos, as mulheres são constantemente invisibilizadas.

Falci (2002), ao escrever sobre mulheres do sertão nordestino, também percebe esta lacuna nos discursos criados pelas elites regionais de cunho patriarcal, falocêntrica, que traduziam uma sociedade extremamente hierarquizada, estratificada entre homens e mulheres,

peças de origem humilde, pobres, explique em parte porque esta grande parcela da população, distante das elites rurais, mesmo que intimamente, nutria certa afeição pelos bandos ou figuras específicas ligadas ao cangaço, transformando o cangaceiro em símbolo. Sobre o mito do cangaço, Maria Isaura Pereira de Queiroz percebe que, no Brasil, “encarnou o cangaceiro o povo nacional em oposição ao imigrante estrangeiro; encarnou as camadas inferiores nortistas, autenticamente nacionais, simplesmente, sofredoras, em relação às camadas abastadas, especialmente do Sul do País, cosmopolitas em plena expansão econômica. Dentro destas perspectivas, o símbolo acrescentou ao real traços positivos (o cangaceiro cavaleiro andante, defensor dos injustiçados, generoso protetor dos fracos e dos pobres), sem que se perdessem todavia os traços que realmente apresentara, como negativos, como os de crueldade, ferocidade, perversão. Todos estes traços contraditórios coexistem e os negativos se justificam na própria perspectiva do mito: o cangaceiro era cruel, feroz, perverso, porque a sociedade em que vivia era profundamente injusta” (QUEIROZ, M. I. P., 1986, p. 68).

¹⁰⁶ Galvão, W. N. (1986) descreve o fenômeno da “jagunçama”, associando-o à nossa formação política. “Essas massas subordinadas ao dono da terra são por ele arregimentadas, seja para a defesa da propriedade, seja para objetivos eleitorais; é assim que se vêm a constituir as unidades mínimas de poder no país. Dessas unidades e das alianças entre os senhores que as lideram originam-se os partidos municipais, estaduais e nacionais” (GALVÃO, W. N., 1986, p. 24).

¹⁰⁷ Representante do fenômeno intitulado “fanatismo”, o beato, monge ou conselheiro, era uma espécie de líder espiritual, catalisador ou polo de atração de simpatizantes que passavam a constituir grupos de místicos que, mesmo passivos e sem fins agressivos, entravam em choque com a ordem estabelecida e passavam a ser hostilizados pela religião católica (FACÓ, 1991).

e entre ricos e pobres. No entanto, não se resigna e faz emergir o universo feminino, crucial para o entendimento de Sertão-Nordeste.

As mulheres no tempo (século XIX), no espaço (o sertão, as províncias de Piauí e Ceará) aparecem cantadas na literatura de cordel, em testamentos, inventários ou livros de memórias. As muito ricas, ou da elite intelectual, estão nas páginas dos inventários, nos livros, com suas posses de terras; as escravas, também estão ali, embora pertencendo às ricas. As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras – tão conhecidas nas cantigas do nordeste –, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber (FALCI, 2002, p. 241-242).

As mulheres ricas eram preparadas para desempenhar o papel de mãe e dominar as chamadas prendas domésticas. As oriundas de uma elite empobrecida cozinhavam por encomenda, praticavam artesanato para venda e davam aulas particulares de piano e solfejo para ajudar no sustento da família. Estas eram geralmente alvo de maledicência, pois numa sociedade fincada no patriarcalismo, a mulher não precisava ganhar dinheiro. Já as mulheres pobres, estas sim, tinham que criar meios para garantir seu sustento. Eram “costureiras e rendeiras, lavadeiras, fiadeiras ou roceiras – estas últimas, na enxada, ao lado dos irmãos, pais ou companheiros, faziam todo o trabalho considerado masculino: torar paus, carregar feixes de lenha, cavoucar, semear, limpar a roça do mato e colher” (FALCI, 2002, p. 250). As escravas trabalhavam principalmente na roça, mas constituíam mão de obra para uma infinidade de serviços domésticos. Eram tecelãs, fiadeiras, carpinteiras, azeiteiras, amas de leite, pajens, cozinheiras, costureiras, engomadeiras, etc. A autora chama atenção para um dado que nos ajuda a perceber o papel de submissão imposto à mulher, em se tratando de Sertão-Nordeste, especificamente de Sertão-Piauí no século XIX. “Apenas 27776 pessoas na província, de um total de 202222 habitantes, eram alfabetizadas, e dessas 27, pouco mais de 10 mil eram mulheres” (FALCI, 2002, p. 251). Portanto, não é de se estranhar que, no sertão nordestino, mesmo a mulher de elite, instruída, não era considerada cidadã política. Isto diz muito sobre quem somos hoje.

Esses tipos regionais apontam para um modo de vida sertanejo, com alguns traços indicados por Capistrano de Abreu (1982) e Ribeiro (2008): ordem própria, honra, valentia, isolamento, etc. A obra *Grande sertão: veredas*, romance escrito por João Guimarães Rosa, é fonte de inspiração na tessitura de *Cipriano* e desafia as fronteiras dos discursos fundantes das

gentes do sertão, ao coloca-los em constante diálogo e acionar um sertão universal, humanista, simbólico que “está em todo lugar, está dentro da gente”. Sertão enquanto comunidade imaginada, no sentido de Anderson (2008). Rosa (2006) põe em diálogo a leitura de (ou inspiradas por) Euclides da Cunha, que aciona a imagem de sertão como “sociedade rude de vaqueiros”, numa abordagem de forte influência dos determinismos (biológico e geográfico); e as leituras dos viajantes naturalistas do século XIX, a exemplo de Saint-Hilaire, que têm por objetivo descrever o ambiente natural e os tipos humanos e, por vezes, acionam a imagem de sertão como “território da aridez”. No entanto, em Rosa (2006) este diálogo e proximidade guardam algumas peculiaridades, como aponta Moraes (2006):

em vez de simplesmente descrever a natureza, ele se preocupava, também, em anotar como os habitantes dos locais que visitava a descreviam, não se enquadrando, assim, nem na chamada literatura sertaneja (a exemplo de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, etc.), por fugir à identificação de seca e de aridez do sertão, nem se confundindo com as narrações dominantes de cerrados. Ao ver o sertão com os olhos do morador e do habitante, desempenhou João Guimarães Rosa, com sua literatura (ARROYO, 1984), importante papel na reconstrução da invenção das gentes do lugar (MORAES, 2006a, p. 27).

Como o filme de Douglas Machado dialoga com a imagética de Sertão-Nordeste? Em *Cipriano*, há uma forte influência do imaginário regionalista pela aproximação e diálogo com diversas imagens e narrativas de sertão, sem que estas funcionem necessariamente como “camisas de força” que aprisionam a narrativa fílmica. Esta não é uma denúncia contra a engenharia social que produziu o cenário semi-apocalíptico da terra devastada pela seca, não se trata de uma tentativa de sensibilizar para um modo de vida “rústico” ou aparentemente mais simples se comparado às superlativas metrópoles, tampouco impõe a imagem de sertão como cerne da nacionalidade. O que vemos é um diálogo, um entrelaçamento destas imagens e narrativas consagradas pelo pensamento social, e metamorfoseadas numa espécie de “sertão das memórias¹⁰⁸”, potencializadas pelo narrador da história, Vicente, em semelhança gritante com a narrativa rosiana, pois temos um sertanejo que fala, sente, conjectura e constrói sua visão de mundo e idiosincrasias a partir de suas experiências neste sertão imaginado, simbólico, complexo, ao contrário das narrativas nas quais o sertanejo é mudo (neste caso, não faço juízo de valor, apenas destaco diferentes propostas narrativas e diálogos), uma vítima

¹⁰⁸ Não por coincidência, *O sertão das memórias* é o título do premiado filme dirigido pelo cineasta cearense José Araújo, e lançado em 1996. Um filme de ficção, classificado como *road movie* (filme de estrada) e drama rural, e que se destaca por acionar diferentes tipos humanos do Nordeste brasileiro, aliando aspectos ligados à Geografia Física e à religiosidade (universo simbólico).

dos determinismos, a exemplo de Fabiano, personagem do romance *Vidas secas*, escrito por Graciliano Ramos em 1938.

Cipriano, velho vaqueiro, atormentado por sonhos, que permanece mudo durante todo o filme, arquétipo¹⁰⁹ do macho nordestino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003), tipo humano consagrado como vigoroso representante do Sertão-Nordeste, acionado como principal mito de origem, inclusive para pensar Sertão-Piauí como “pátria de vaqueiros”, como sublinha Castelo Branco, R. (2016). Percebemos nas imagens fílmicas uma estética que remete aquilo que João Capistrano de Abreu intitulou época do couro, demonstrando que a organização familiar, e mesmo a estrutura da narrativa, liga-se, intimamente, ao ofício do patriarca, mesmo diante de seu mutismo e imobilidade atual. “Cipriano é o símbolo personificador de um sertão de tipos corajosos, ágeis, porém, ingênuos, puros e religiosos. Cipriano personificaria, ainda, sentimentos fortes e característicos do lugar em que vivia: a tristeza, a solidão e a nostalgia” (SILVA, J. L. O., 2013, p. 109).

Vicente é filho de Cipriano, órfão (pois a mãe, Germana, morreu ao trazer-lhe ao mundo, fato diante do qual o personagem não se resigna), também é o narrador da história (voz em *off*). Narrador onisciente, pois conhece e manipula todas os meandros da história, e até as idiossincrasias e expectativas dos personagens. Podemos percebê-lo em situações distintas durante o filme, que tem como divisor de águas a morte do velho vaqueiro. Enquanto personagem incumbido da missão de realizar os sonhos proféticos do pai e enterrá-lo (com o auxílio da irmã Bigail) num cemitério de pescador, em frente ao mar, Vicente mostra-se inquieto, atormentado, sem controle sobre o próprio corpo, aparentemente com a sanidade mental abalada, e nutrindo pelo pai uma relação edipiana¹¹⁰ de negação. Quando assume o

¹⁰⁹ Jung (2002) mostra que "o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (JUNG, 2002, p. 17). Ele utilizou esta categoria para compreender as estruturas inatas que cada indivíduo aciona para interagir com (ou mesmo criar) um universo simbólico, mitológico (mitos, imaginário religioso e contos de fadas, por exemplo). A partir dessa leitura de inspiração junguiana, Grinberg (1997), afirma que o mundo arquetípico corresponde ao “mundo invisível dos espíritos, dos deuses, demônios, vampiros, duendes, heróis, assassinos e todos os personagens de épocas passadas da humanidade sobre os quais foi depositada forte carga de afetividade” (GRINBERG, 1997, p. 134). Assim, tanto padrões de comportamento quanto representações simbólicas são interpeladas por arquétipos.

¹¹⁰ De acordo com Laplace e Pontalis (1992), o Complexo de Édipo pode ser assim caracterizado: “Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 77).

posto de narrador onisciente que, após a morte do pai, estrutura a narrativa e nos convida a participar da travessia que leva ao cumprimento da sina de sua família, Vicente aciona outras características: serenidades, em contraponto às inquietudes de outrora, e o domínio sobre seu corpo e suas faculdades mentais, características típicas deste tipo de narrador. Vestido com roupa de promessa, encarna um tipo humano calcado em um universo simbólico que se caracteriza por intensa religiosidade, e que promove releituras daquilo que é prescrito pelo catolicismo “dominante”, evidenciando um processo conhecido como hibridismo religioso¹¹¹, cuja face mais evidente, no sertão, é o chamado catolicismo popular¹¹².

Bigail, filha de Cipriano e irmã de Vicente, apresenta-se como figura materna (na ausência da mãe Germana) e conciliadora, posto que parece mediar a todo momento a conflituosa relação entre Vicente e Cipriano. Mulher de poucas palavras (como representação típica da sertaneja)

ela é portadora de uma fala lúcida e maternal, que acalenta e consegue manter uma tênue relação de afetividade entre pai e filho. À sua fala ainda cabe a função de apresentar, de forma digna, o velho Cipriano ao espectador, haja vista que o seu irmão, quando apresenta o pai, o faz com uma grande carga de ressentimento. É pela mediação de Bigail que conhecemos a vida pregressa do seu pai e que reconhecemos a inevitabilidade da morte e o desejo do velho de ser enterrado à beira-mar [...] (SILVA, J. L. O., 2013, p. 140).

De origem pobre, remonta às narrativas eclipsadas de mulheres sertanejas, evidenciadas por Falci (2002) e Albuquerque Júnior (2003), oriundas de um imaginário de sertão construído a partir da valorização de arquétipos associados a potência, coragem e virilidade masculina. Neste sentido, podemos dialogar com DaMatta (1997) quando este

¹¹¹ Hibridismo religioso é categoria fortemente presente no pensamento social, na sociografia e na literatura que versa sobre sertão. “No pensamento social constituiu-se às voltas com nossa formação pluriétnica e com a mestiçagem, reflexão que se reconhece em seu próprio cerne. Por isso, a crítica literária brasileira vê-se, amiúde, obrigada a recorrer aos estudos de religião para não desfigurar seus objetos: poucas literaturas do mundo estarão tão impregnadas da presença de diferentes hibridismos religiosos. Escritores de destaque atribuíram-lhes papel central em suas obras. São eles: Euclides da Cunha, em *Os sertões* (1902); Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1956); Jorge Amado, em muitos romances e contos, entre os quais *Pastores da noite* (1964) e *Tenda dos milagres* (1969); Antonio Callado, em *Quarup* (1967); e Darci Ribeiro, em *Maíra* (1976). O primeiro escreveu sobre uma insurreição religiosa, que resultou na Guerra de Canudos; o segundo, sobre a ubiquidade de seitas e rituais que permeiam a sociedade brasileira; o terceiro, sobre o sincretismo entre o candomblé e o catolicismo; o quarto e o quinto, finalmente, trataram das crenças indígenas. Para analisar esses e outros autores, cabe atentar para a função que o hibridismo desempenha na estrutura da obra literária” (GALVÃO, W. N., 2006, p. 369).

¹¹² É importante salientar que o catolicismo popular não configura uma invenção nativa, mas uma prática já em voga em Portugal durante a Idade Média. Riolando Azzi diz que o catolicismo tradicional “é caracterizado pelo aspecto luso-brasileiro, atuação leiga com resquícios medievalistas, sobre a questão social e familiar” (AZZI, 1978, p. 50) enquanto o catolicismo popular “estava bastante próximo dos cultos africanos e ameríndios” (AZZI, 1978, p. 52), características expressas pelo hibridismo religioso, como vimos. Voltarei ao tema no capítulo três desta dissertação.

utiliza os termos “casa” e “rua” para representar não somente o espaço físico, mas um modo de organização social, um modo de pensar, um posicionamento diante de papéis sociais específicos e as (im)possibilidades de acesso aos espaços público e privado. Interessante notar que em Cipriano, enquanto Vicente desempenha o papel de (des)organizar a narrativa e nos contar a história, Bigail, nas raras oportunidades em que fala, o faz se dirigindo, não ao público, mas ao seu irmão.

2.3 Sertão-Piauí

No que tange ao Piauí, já em sua representação de nação, no Hino do Estado, Da Costa e Silva (2010) exalta a sertanezidade, através de metáforas:

Desbravando-te os *campos distantes*
Na missão do trabalho e da paz,
A aventura de *dois bandeirantes*
A *semente da Pátria* nos traz (grifos meus).

Neste imaginário, a semente da Pátria trazida para as terras dos campos distantes que hoje constituem o Estado do Piauí o foi pela aventura de seus atribuídos “desbravadores”, cuja memória oblitera a dos povos indígenas, ocupantes originais. É a semente instauradora da nação piauiense e um de nossos mitos de origem. Chaves (2005), ao questionar o mito fundador da aventura bandeirante, observa que

Até que se nos prove o contrário, continuamos a acreditar que o primeiro homem branco que hostilizou o nosso índio, no seu próprio habitat, foi o sertanista Domingos Jorge Velho. Ele aqui chegou por volta de 1622. Até o S. Francisco a sua rota foi a das bandeiras do seu tempo (CHAVES, 2005, p. 129).

Sobre o outro personagem desta narrativa Chaves afirma: “Domingos Afonso Sertão e seus sobrinhos introduziram muitos escravos nas hoje chamadas ‘Fazendas Nacionais’¹¹³”. O

¹¹³ As Fazendas Nacionais estão associadas a quatro movimentos principais. Primeiro, a interiorização das fazendas de gado desde o século dezesseis, processo do qual Domingos Afonso Mafrense (também conhecido como Sertão) é um dos principais representantes, pois estabeleceu, no Piauí, grandes fazendas de gado. Em seguida, a atuação dos padres da Companhia de Jesus, que herdaram, por exemplo, as fazendas do referido personagem e desenvolveram-nas aliando a gestão das mesmas à ação catequizadora. Depois, a política oficial da Coroa Portuguesa de controle sobre a região, sob inspiração do Marquês de Pombal, que expulsou os Jesuítas,

mesmo fizeram outros proprietários em suas fazendas e sítios” (CHAVES, 2005, p. 190). Assim, aventura bandeirante exaltada pelo poeta obscurece episódios de violência, genocídio e escravização que, mesmo enquanto narrativas eclipsadas, rascunham marcadores identitários da pátria piauiense. Como exemplo desta obliteração identitária, o autor destaca a influência do/as negro/as escravizado/as em terras piauienses

Da influência negra nos restam apenas elementos dispersos ou reinterpretados, tais como o *mutirão*, a sociedade de ajuda mútua, as irmandades do Rosário dos pretos, a independência econômica da mulher negra, a mancebia. Nenhum resquício de formas de organização política. Aliás em todo o Brasil elas só foram enviadas pelo tempo de existência dos Palmares, nas Alagoas.

As tradições religiosas, inclusive a própria organização ritual mais persistente, mais tenazes puderam subsistir até hoje. Aí estão certos estilos musicais e coreográficos, certos tipos de atividade lúdica no culto afro-brasileiro, nos batuques, no samba, nas danças religiosas; certos mitos, certos elementos do complexo do boi, ou do cerimonial da realeza do Congo. Tudo isto hoje constituído forma de religião, de dança popular, de brinquedo folclórico, de cordão carnavalesco.

Grandes também foram entre nós as atividades mágico religiosas dos negros velhos, libertos ou ainda escravos, dos especialistas em magia, dos mandingueiros. (CHAVES, 2005, p. 202).

Percebemos, então, como o debate acerca da relação Piauí-sertão ainda é incipiente, “embora signos difusos de sertão afluem nos imponderáveis da vida sociocultural, seja na capital, Teresina, seja em regiões diversas do interior do estado” (MORAES, 2006a, p. 15). Como diz a autora, com base em João Capistrano de Abreu “nascemos como ‘nação piauiense’ pensada a partir da colonização portuguesa, dos caminhos do gado, desbravados pela aventura bandeirante e temos elementos suficientes para pensar nossas identidades à luz da categoria sertão” (BARBOSA; MORAES, 2012).

Mas... Como o Piauí se insere neste debate? Como vivenciamos e representamos em nossos itinerários a categoria sertão? Como somos interpelado/as pela ideia de termos entre nossos marcadores identitários as categorias sertão, sertanejos e sertanejas? Que sentidos diversos se manifestam em nosso cotidiano na relação com os signos de sertão? Como lidamos com categorias como sertão, fronteira, margem, e os relacionamos com as

confiscou as fazendas – que passaram a ser denominadas Fazendas do Fisco – e estimulou a construção de vilas. Durante o governo imperial, essas terras tornaram-se enfim Fazendas da Nação ou Fazendas Nacionais. Por último, tem-se a tentativa de modernização industrial, por parte de empresários dispostos a superar o atraso do modelo colonialista, como a Fábrica de Manteiga e Queijo, no Município de Campinas do Piauí (IPHAN, 2014).

permanências e rupturas históricas da construção do pensamento social sobre sertão¹¹⁴, no Brasil?

Aqui, faz-se necessário aceitar o desafio de indicar trilhas e enredos que possibilitem perceber em que condições estas categorias foram/são construídas/definidas e como podemos estabelecer relações entre elas, no Piauí. Um caminho instigante para apontar elementos relacionados a esta problemática de produção de sentidos/marcadores identitários, pode ser visto nos diálogos entre Antropologia, História e Literatura, numa linha de ação reflexiva condizente com o diálogo proposto.

Nesta direção, vale destacar, por exemplo, a referida expressão “época do couro”, de João Capistrano de Abreu, que se destaca, dentre outras características, pelo pioneirismo em aludir a uma cultura sertaneja. O autor não aciona diretamente tipos humanos e suas particularidades, mas oferece ferramentas importantes para tematizar e problematizar sertão, como sublinha Maria Dione Carvalho de Moraes,

embora o povo do sertão não chegue, ali, a ser sujeito/objeto no sentido da análise antropológica, mas uma entidade cuja referência ajuda a falar do espaço, no imaginário de sertão como espaço/povo. Abreu (1982) é, sem dúvida, impar na tarefa de reconhecer episódios do povoamento do interior, tomando a Capitania de São Vicente como ponto de partida para tematizar as bandeiras paulistas, com destaque para o papel da pecuária na ocupação do sertão, em particular das fazendas estabelecidas ao longo do rio São Francisco e dos caminhos que levavam dali ao Ceará e ao Maranhão, com o nascimento do Piauí naqueles caminhos do gado, na referida época do couro” (MORAES, 2006a, p. 23-24).

Para João Capistrano de Abreu, é deste processo de tessitura da nação, intensificado dede a ruptura com Portugal, que nasce o povo brasileiro que, de acordo com Ribeiro (2008) era singular em relação aos colonizadores de além-mar, devido ao caldeamento genético e cultural das três matrizes (lusa, tupi e afro) e às “forças diversificadoras”¹¹⁵, que possibilitaram o surgimento de diversas “paisagens humanas” que, por seu turno, acionam múltiplas brasilidades: “**sertanejos** do Nordeste, caboclos da Amazônia, **crioulos** do litoral, **caipiras** do Sudeste e Centro do país, **gaúchos** das campanhas sulinas, além de ítalo-

¹¹⁴ Neste sentido, destaco a leitura de Sousa (1997), cuja inspiração e referências emergem no corpo desta dissertação, principalmente neste segundo capítulo, quando falo de sertão como categoria incontornável na construção do pensamento social brasileiro.

¹¹⁵ “A ecológica, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram a adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gênero de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses. Mas já o encontraram formado e capaz de absorvê-los e abasileirá-los, apenas estrangeirou alguns brasileiros ao gerar diferenciações nas áreas ou nos estratos sociais onde os imigrantes mais se concentraram” (RIBEIRO, 2008, p. 21).

brasileiros, teuto-brasileiros, nipo-brasileiros etc. (RIBEIRO, 2008, p. 21, grifos do autor). Em se tratando de Sertão-Nordeste¹¹⁶, especificamente Sertão-Piauí, a interiorização (ou sertanização) capitaneada pelas entradas e bandeiras que, como já apontado por Chaves (2005), resultou tanto em mistura quanto extermínio¹¹⁷ de povos indígenas, constitui narrativa-mestra que versa sobre a emergência da pátria piauiense.

A historiografia do período colonial (CAPISTRANO DE ABREU, 1982; CASTELO BRANCO, R., 2016; NUNES, O., 2007) mostra que a criação extensiva de gado bovino, que necessitava, sobretudo de grandes extensões de terra e pastagens naturais foi fundamental no processo de invenção do Brasil. O cultivo da cana de açúcar, do café e a mineração seriam atividades inviáveis sem o alimento, a força motriz, o transporte, a matéria prima para diversos utensílios propiciados pela expansão da pecuária. No entanto, tais atividades tornaram-se mutuamente excludentes, pois construíram dinâmicas, características e necessidades diferentes. A criação de gado teve então de se afastar do litoral (onde se localizavam os engenhos) rumo ao “interior”. Esta atividade já contrariava as expectativas, dentre outros, dos senhores de engenho e, obviamente, da metrópole, que proibiu a pecuária próxima à costa.

A proclamada disponibilidade de terras no interior do país – na total ausência de consideração de colonizadores por povos indígenas que aí viviam – estimulou a estruturação da pecuária demandante de grandes extensões de terra para a criação de gado *vacum*. A concessão de terras era feita por meio das cartas régias, que obedeciam a alguns critérios, principalmente, os que remetem à capacidade de produção do pretense criador. Muitas dessas concessões, através do sertanismo de contrato¹¹⁸, que envolvia disputas com povos indígenas

¹¹⁶ Moraes (2006, p. 25) aponta para a importância de se considerar que, “se, por um lado, nesse imaginário, sertão é pensado como vastidão preocupante (VIANA, 1922), nação incompleta, permanente questão nacional, algo que ficou apenas atravessado, mas não dominado (FAORO, 1987), um lugar/coisa que resiste, distinto do litoral, por outro, no imaginário dessa resistência, põe-se a questão de um povo e de um modo de vida desse lugar-sertão. Nessa representação, sertão aparece como lugar de reprodução de uma ordem social específica, a chamada sociedade sertaneja, fruto do distanciamento transposto, na própria narrativa, pelo mediador, que enumera atributos do homem e da terra, estilo inaugurado por Euclides da Cunha num imaginário de um sertão só entendível como *habitat* social em sua estreita relação entre natureza e sociedade. Sertão-geografia igual a sertão-sociedade. Embora com registros diferentes, essa ideia pode ser reencontrada em João Capistrano de Abreu, João Guimarães Rosa, Carlota Carvalho, Renato Castelo Branco, Alvina Gameiro e em poemas de H. Dobal, em ‘O tempo conseqüente’ (DOBAL, 2001)”.

¹¹⁷ Narrativas que versam sobre um possível extermínio dos povos indígenas no processo de invenção da nação piauiense são acionadas pela historiografia, literatura e outras artes, como vimos. No entanto, pesquisas antropológicas realizadas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, a exemplo de Kós (2015), evidenciam processos de emergência étnica de povos indígenas no Estado. Vale ressaltar que docentes vinculados ao referido Programa compõem o Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, que tem como objetivo consolidar e expandir as atividades de mapeamento social de povos e comunidades tradicionais também no Piauí.

¹¹⁸ Durante a segunda metade do século XVII, boa parte das autoridades locais das chamadas Províncias do Norte (como senhores de engenho e proprietários de fazendas de gado) passaram a contratar bandeirantes para

na anexação do território. No entanto, havia liberação de terras em quantidades que superavam seu potencial de exploração. De acordo com Capistrano de Abreu

O gado *vacum* dispensava a proximidade da praia, pois como as vítimas dos bandeirantes a si próprio, transportava das maiores distâncias, e ainda com mais comodidade; dava-se bem nas regiões impróprias ao cultivo da cana, quer pela ingratidão do solo, quer pela pobreza das matas sem as quais as fomalhas não podiam laborar. Pedia pessoal diminuto, sem traquejamento especial, considerando de alta valia num país de população rala. Quase abolia capitais, capital fixo e circulante a um tempo, multiplicando-se sem interstício. Fornecia alimentação constante, superior aos mariscos, aos peixes e outros bichos de terra e água, usados na marinha. De tudo pagava-se apenas em sal; forneciam suficiente sal os inúmeros barreiros dos sertões (CAPISTRANO DE ABREU, 1982, p. 130).

A interiorização e o povoamento dos sertões no Brasil foram possíveis, dentre outros fatores, pelo desenvolvimento da pecuária. Os vaqueiros, “homens que, detendo ou não a posse da terra, protegiam, reuniam e contabilizavam o gado criado a solta, devassaram e ocuparam grande parte do território nacional” (DOMINGOS NETO, 2010, p. 17). Esta, por sua vez, teve importante papel no abastecimento dos engenhos, fornecendo força motriz e servindo como meio de transporte. Quando se fala em vaqueiro, uma série de imagens nos vêm à mente, algumas bastante cristalizadas. Um homem vestido em gibão, perneira, chapéu, – todos confeccionados em couro – montado em um cavalo, tocando o gado com seus aboios. Um “gênio anônimo”, no dizer de Capistrano de Abreu (1982), capaz de construir diversas possibilidades para assegurar o transporte do gado, minimizando, quando possível, as perdas. Elevado à categoria de herói do sertão, agiu de forma incisiva e modelou em grande medida diversas imagens e narrativas de sertão.

Na cultura popular do Nordeste brasileiro, especialmente nos sertões de dentro, as identidades do vaqueiro convivem com várias outras representações e identidades culturais populares. No Piauí, onde, durante séculos, a pecuária extensiva foi a principal atividade econômica, a presença do vaqueiro na cultura foi e continua sendo de grande relevo (SILVA, H. K. F., 2010, p. 17).

Somos interpelados por um imaginário que, de acordo com Moraes (2006), “daria sustentação ao do vaqueiro como herói cultural e tipo humano livre e independente, obscurecendo, talvez, a pesquisa histórica sobre a escravidão negra no Piauí-colônia, julgada,

combater as tribos indígenas “rebeladas” e os negros fugidos. Tais serviços receberam o nome de sertanismo de contrato. Dentre estes sertanistas, destaca-se a polêmica figura de Domingos Jorge Velho que, além de aniquilar o Quilombo de Palmares, foi reconhecido como um dos desbravadores do Estado do Piauí.

por muitos, incompatível com a pecuária¹¹⁹” (MORAES, 2006a, p. 26). A autora ainda lembra que o vaqueiro foi elevado à categoria de herói cultural de sertão e, tal qual o índio, à época do romantismo, percebido como “símbolo da nacionalidade brasileira”. Castelo Branco, R. (2016) afirma que o Piauí se destaca como uma “pátria de vaqueiros” e chama atenção para o que intitula “a mística do boi”:

É assim que se pode dizer, sem exagero, que o gado está para o Piauí, não apenas como a maior fonte de riqueza e esteio de sua vida econômica. Mais do que isto – o gado é a própria alma do Piauí. Há ali, no indivíduo como na coletividade, uma perfeita mística do boi. O próprio Estado é criador, nesta pátria de vaqueiros. Em 1811, já possuía ele 35 fazendas, numa extensão total de 145 léguas por 71, contendo todas 1010 cavalos, 1860 bestas e 50760 cabeças de gado vácuo.

Como se vê, em nenhum lugar jamais foi tão nítido o caráter de uma civilização; em nenhum lugar poderíamos encontrar mais definido aquilo que Capistrano de Abreu chamou a “civilização do couro”.

As cidades e vilas, não raro formadas em torno de primitivas fazendas ou currais, lembram, desde o próprio nome, a origem e o destino pastoril. E, embora o empenho da Metrópole em eu fossem dados nomes das Cidades do Reino às vilas da nova Capitania, os exemplos apontam vários, como Campo Maior, Marruás, Curalinhos, Pastos Bons.

Esta feição sugestiva da toponímia se estende e se vulgariza por toda parte onde passou o vaqueiro. Os rios são Boi Pintado, Boi Preto, Cavalos, Besta, Espora, Porteiro; a roupa é o gibão de couro; na brincadeira infantil, o cavalo de pau ou de palha; no alimento, o “Chapéu de couro”... em tudo encontramos traços dessa tradição onipresente (CASTELO BRANCO, R., 2016, p. 166).

Esta imagem de sertão enquanto “pátria de vaqueiros” também dialoga com a de novas bandeiras¹²⁰, presente em João Capistrano de Abreu, evento que corresponde a uma espécie de transmutação no trabalho e na própria imagem do bandeirante. A esse respeito, Nunes, O. (2007) observa que

O **bandeirante** transmuda-se em **curraleiro**, **encourado**, centauro do Nordeste, nômade, solitário, individualista, temerário. Adapta-se a contingência de uma nova vida. É o herói obscuro do povoamento da hinterlândia brasileira. Serve para a associação dos nódulos populacionais do Brasil colonial.

Em tão rápido decurso do século XVII, obraram aqueles vaqueiros um verdadeiro milagre de realizações. Transpor a chapada que separa o Piauí da Bahia e Pernambuco, e de tão longe trazer gados, e em tão curto espaço

¹¹⁹ Como contraponto a esta visão sobre trabalho escravo no Piauí, a autora sugere a leitura de Mott (1985), Falci (1995), Brandão (1999) e Lima, S. O. (2005). Sugiro adicionar as contribuições de Chaves (2005), Costa, F. R. (2014) e Silva, M. C. (2014).

¹²⁰ As novas bandeiras representavam uma mudança no papel assumido pelos bandeirantes, que “de despovoadores, passaram a conquistadores, formando estabelecimentos fixos” (CAPISTRANO DE ABREU, 1982, p. 118).

distribuir sementes na fundação de 129 fazendas esparsas numa grande extensão de terras desconhecidas até então, com perigos incontáveis e imprevisíveis, não é feito para homens vulgares. É preciso saber que esse trabalho consumado em meio estranho, distante do centro de irradiação, foi efetivado sem o amparo nem mesmo o estímulo dos poderes públicos. Foi realizado silenciosamente. Quando se tem conhecimento de tamanha empresa, já estava o Piauí desbravado, conquistado, numa proeza sem estardalhaço. Tinha a base de sua população e também de sua economia. Suas fronteiras já se achavam delimitadas, não apenas pelos marcos dos acidentes geográficos, mas pelo labor daqueles homens. Obedeceram eles a Mafrense? Ou melhor, teriam vindo, aliciados pelos latifundiários, seus associados ou os absenteístas do litoral? Não é duvidoso que tenham recebido estímulo daqueles magnatas. Isso é uma ocorrência positiva (NUNES, O., 2007, p. 104, grifos do autor).

Caio Prado Jr. (1980) também observou a grandiosidade daquilo que seriam as fazendas do Piauí, ao afirmar que “tornar-se-ão logo as mais importantes de todo o Nordeste, e a maior parte do gado consumido na Bahia provém delas, embora tivesse que percorrer para alcançar seu mercado cerca de mil e mais quilômetros de caminho” (PRADO JR., 1980, p. 66). E quanto as gentes do lugar? Spix e Martius (1976) escreveram um breve relato sobre elas.

O gênio alegre, folgazão, lhano, bondoso, manifesta-se nas feições redondas dessa gente bem nutrida, forte e trabalhadora. A tarefa de conter reunidos os numerosos rebanhos, de protege-los contra as feras ou de tocá-los para os cercados exercita a resistência e a força física, de sorte que, em pleno país quente tropical, podem ser admiradas aqui a robustez e a operosidade dos homens nórdicos (SPIX e MARTIUS, 1976, p. 209).

A sociedade piauiense do período colonial apresentava características eminentemente rurais, como em quase todo o Brasil. Era composta basicamente, de acordo com Dias (2002), pela mão de obra utilizada nas fazendas de gado:

O escravo negro e o trabalhador livre – mulatos, caboclos, mestiços e o nativo (que tanto era livre como era escravo) que desde as primeiras expedições eram comercializados como escravos. Quando capturados, apesar de não assumirem a importância do escravo negro, “forneceram grandes contingentes militares necessários” à proteção das fazendas e dos rebanhos, como “guarda-costas dos fazendeiros, enquanto os trabalhos domésticos eram desempenhados pelas índias”.

Os escravos, no final do século XVII, representavam aproximadamente 70% da população total, sendo os nativos 15% da mão de obra que trabalhava nas fazendas. Os escravos eram oriundos do Congo e de Angola e formavam uma população numerosa, espalhada pelas fazendas, superando em algumas partes a população livre. No Maranhão, infiltraram-se nos trabalhos artesanais, possibilitando a convivência com o trabalhador livre assalariado e

despertando-lhe expectativas de ascensão social. O trabalhador livre das fazendas do Piauí era geralmente o vaqueiro – categoria fundamental importância na organização social. Não sendo assalariado, era uma espécie de “sócio” do proprietário, parceiro da produção. O vaqueiro tinha direito a um bezerro de cada quatro crias, sistema conhecido como “quarta”, o que lhe possibilitava a acumulação de alguns bens e a se tornar sitiante ou mesmo fazendeiro. Não era um trabalhador comum e o “status” de vaqueiro atraía a todos; “a maior felicidade consistia em merecer algum dia o nome de vaqueiro” (DIAS, 2002, p. 76-77).

No entanto, a aparente abundância relacionada à pecuária teve, mesmo em seu período áureo, contornos de aridez. Era uma vida de trabalho árduo, sem regalias que impunha uma série de restrições aos primeiros habitantes do sertão, muito por conta da ausência de chuva por longos períodos de tempo. Domingos Neto (2010) relata os primeiros sinais de esgotamento desta atividade no Piauí:

Na segunda metade do século XIX, já dando sinais avançados de esgotamento e sobrevivendo à custa do consórcio com a cultura do algodão, a pecuária do Vale do Parnaíba persistiria contribuindo para a sobrevivência das províncias vizinhas. Na maior calamidade em número de vítimas da história brasileira, a grande crise de 1877-1879, quando pereceram meio milhão de sertanejos, notadamente cearenses, o Vale foi grande refúgio dos flagelados; [...].

Ao longo do século XIX, quando a pecuária do Sul e do Centro-Oeste ganhava expressão e a criação semi-intensiva se firmava nas áreas nas quais a cafeicultura perdia produtividade, o gado do sertão nordestino era paulatinamente substituído no abastecimento dos centros urbanos. Entretanto, as fazendas do Vale do Parnaíba, mesmo em crise irreversível, ainda persistiam com papel estratégico na economia brasileira. Durante as primeiras décadas do regime republicano, exportando látex de maniçoba, cera de carnaúba e amêndoas de babaçu, gerava divisas que contribuíam para financiar o desenvolvimento industrial concentrado no Sudeste (DOMINGOS NETO, 2010, p. 19-20).

Como vimos, tanto as imagens relacionadas à abundância quanto as relacionadas à escassez são importantes na tessitura de imagens e narrativas de sertão que, ora acionam um modo de vida rústico, áspero, de vidas tão “secas” quanto a árida da região (numa leitura mais pontual que se relaciona às imagens de Sertão-Nordeste e Sertão-Piauí), ora como berço de uma civilidade que permanecia ainda protegida do degradante contato com o litoral (não o litoral do Nordeste especificamente, mas um litoral geo e simbolicamente construído como seu oposto). Estas terras, gentes e modos de vida excêntricos, frente ao “olhar estrangeiro”, conservam ainda marcadores identitários que remetem a pecuária extensiva praticada em imensos currais, acionados constantemente, como vimos, pelas narrativas literárias, sobretudo em se tratando de Sertão-Piauí, a exemplo dos romances *Curral de serras* (1980) e *Chico*

Vaqueiro do meu Piauí (1979), escritos por Alvina Gameiro. O primeiro, caracterizado pela intertextualidade com a estética rosiana, o segundo, por seu turno, aciona imagens relacionadas a aridez, que destacam a alternância (cíclica, porém bastante irregular devido as características geográficas e climáticas da região) entre inverno (abundância) e verão (escassez). Estas, junto às idiosincrasias das gentes do lugar, são bastante utilizadas por romancistas da chamada “Geração de 30¹²¹” e por ela influenciadas. Sobre as narrativas literárias que versam sobre Sertão-Nordeste e Sertão-Piauí, Maria Dione Carvalho de Moraes sublinha que:

Obras como “Ataliba, o vaqueiro” (CASTELO BRANCO, [F. G.,] 2004), “Chico Vaqueiro do meu Piauí” e “Curral de Serras” (GAMEIRO, 1971, 1980), falam da dimensão da cultura política da referida “sociedade rude dos vaqueiros” (CUNHA, 1968). Nelas, a sociedade sertaneja é representada como instituidora de uma ordem própria, baseada em valores locais. Assim também é tratada na perspectiva historiográfica de Falci (2002), como uma sociedade fundada no patriarcalismo e profundamente estratificada entre homens e mulheres, ricos e pobres, escravos e senhores, brancos e caboclos, sendo que a fuga a essa estratificação, no caso das mulheres, por exemplo, aparece na ficção, com personagens como Diadorim (ROSA, 1956[2006]) e Isabela (GAMEIRO, 1980). As imagens correspondentes a esse modo de vida marcado pelo ritmo cíclico da alternância inverno/verão (GAMEIRO, 1971; IBIAPINA, 1985, 2002; CASTELO BRANCO, [F. G.,] 2004), como ausência de ordem pública, sertão dos coronéis, do cangaço (QUEIROZ [M. I. P. de], 1986; FACÓ, 1965) do messianismo (FACÓ, 1965 [1991]; SÁ, 2005; ARAUJO, 2005) e de uma ética sertaneja própria, da qual fala, exemplarmente, o belo conto de Cineas Santos, “Até amanhã” (SANTOS, 2002) (MORAES, 2006a, p. 27).

Os modos de vida destes tipos humanos, capazes de (re)inventar a ordem política e o próprio contrato social, impregnam o pensamento social que se debruça sobre a invenção da nação. Em boa parte destas narrativas de sertão (Brasil, Nordeste e Piauí), o modo de vida sertanejo, que envolve dinâmicas e particularidades que o diferenciam daqueles de outras regiões, é construído num caldeamento com uma atividade econômica específica: a pecuária. Sertão, de Euclides da Cunha a Capistrano de Abreu, passando por Odilon Nunes, Renato Castelo Branco e Alvina Gameiro, dentre outro/as, tinha como principal atividade econômica a pecuária ao invés da agricultura. Este pensamento encontra-se fortemente presente no

¹²¹ Obras como *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz; *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos; *Seara vermelha* (1946), Jorge Amado; *Os cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego, dentre outras, são constantemente acionadas no sentido de problematizar aspectos identitários ligados às imagens que associam sertão e suas gentes à aridez e, conseqüentemente, à miséria vitimizante, instituída pelos arquiteto da indústria da seca.

imaginário da pátria piauiense associada à “civilização do couro”, e constitui consagrado mito de origem.

No entanto, alguns autores contemporâneos, no âmbito da historiografia piauiense, problematizam a predominância da “cultura do gado” como elemento definidor de uma identidade piauiense, utilizada de forma estratégica por gestores/as culturais. Neste sentido, Said (2003) argumenta que:

É possível que a cultura do gado, entendida como grande questão de ordem histórica que deu início ao processo de formação da identidade cultural piauiense, tenha concentrado tanto a atenção dos intelectuais que outros elementos tenham sido relevados. Assim, tais elementos podem ter sido relegados a um plano inferior de análise dado o próprio momento histórico em que algumas obras foram escritas, quando as transformações sociais eram bastante lentas. Alguns pensadores e gestores culturais esqueceram, no entanto, que a cultura do gado já fazia parte da identidade de outros Estados, como o Rio Grande do Sul, Goiás e até o interior de São Paulo. Ao concentrarem o olhar sobre uma aparente teia de relações simbólicas da estrutura social que a vida econômica das fazendas gerou, não perceberam aquilo que, no longo prazo, em níveis mais profundos de experiência simbólica, seria um dos componentes principais da formação da identidade cultural do Piauí: a transitoriedade da relação com o outro, com a alteridade, com o estranho e o diferente. Esse, também, um traço que permanece para além da histórica causa colonizatória, embora dela derive (SAID, 2003, p. 344).

A esse respeito, Vilhena Filho (2003) também se posiciona:

Há quem afirme que Teresina é uma grande “capital do sertão”. As fortes influências da aristocracia rural talvez expliquem essa imagem, algo como que associado a uma espécie de anacronismo, ou antagonismo mesmo, na lógica relacionada ao equilíbrio entre desenvolvimento material e evolução cultural (VILHENA FILHO, 2003, p. 267).

Diante destas falas, não é difícil pensar que os autores questionam, ou mesmo negam, o mito de origem atrelado ao “destino pastoril”¹²² (MORAES, 2006b, p. 173) da pátria piauiense. No entanto, se olharmos mais atentamente veremos que tanto Said quanto Vilhena Filho admitem a importância deste mito de origem, mas alertam para o fato de que não podemos cair nas armadilhas do essencialismo que tende a eclipsar as complexas e dinâmicas relações sociais que (re)inventam cotidianamente nossos marcadores identitários. É possível,

¹²² A autora problematiza a relação entre os imaginários de destino pastoril, como base do discurso político de elites piauienses até meados do século XX, e a emergência do imaginário de “vocação agrícola” (p. 173), sobretudo, com a incorpora o dos cerrados do sudoeste piauiense nos anos 1990 – cujo processo ela aborda como desencantamento do sertão (MORAES, 2000).

pois, investigar quais os desdobramentos deste mito de origem, já que imagens e narrativas de sertão são constantemente acionadas com as mais diversas finalidades. Exemplo deste movimento pode ser observado nas múltiplas faces do mercado: a música sertaneja e seus desdobramentos, o cinema em suas mais diversas vertentes, o esporte (o *Rally dos Sertões*, por exemplo), dentre outros. Um grande desafio é compreender quais as estratégias envolvidas quando acionamos e reivindicamos determinadas imagens e narrativas para compor a identidade cultural do Piauí.

2.4 Sertão interpela cinema no Brasil

O que se observa agora instaura um distanciamento com relação à literatura como modelo e fonte, mas recupera personagens, cenários e fala provincianos. Divergindo, o sertanejo deixou de ser a figura emblemática que já fora, enquanto os dramas humanos dos indivíduos se sobrepõem à denúncia social. Central do Brasil e Eu Tu Eles, nos quais a espontaneidade dos afetos ocupa o foco da cena, já mostram uma novidade. É bem verdade que vimos outros menos enfáticos, como Corisco & Dadá, ou então Baile Perfumado, mas mesmo assim vale notar especialmente neste último, a irrupção de uma demanda já saudosista: não propriamente saudade do sertão mas saudade da crença no sertão, em que embarcava nosso cinema (GALVÃO, W. N., 2005, p. 76).

Como referido, sertão é categoria que se impõe para além da geografia, com uma densidade narrativa e imagética que interpela o campo da produção cinematográfica. Conforme mencionado, a partir do século XX sertão e Nordeste confundem-se nas representações de Sertão-Brasil, até mesmo em análises da realidade brasileira. Desta forma, ao mencionarmos a palavra sertão, acionamos um conjunto de imagens que remetem, via de regra, sobretudo, à aridez da região Nordeste do Brasil, e a personagens e modos de vida neste ambiente hostil. Assim, embora não se resumindo a Sertão-Nordeste, o cinema nacional que versa sobre sertão tem o Sertão-Nordeste em primeiro plano.

Esta representação pode ser vista, no cinema nacional, como a representação do espaço da seca de seus tipos humanos virando estrelas. O cinema, como a literatura, é uma construção narrativa, mas, para além da narração, pode ser classificado “como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização de espaços e papéis” (COSTA, A., 1989, p. 26). Esta capacidade de representação, aliada à potencialidade de verossimilhança, confere ao cinema uma autoridade alicerçada na possibilidade de produzir e operar (manipular?) sentidos, discursos e ideias.

Sem dúvida, há outras abordagens de sertão no cinema nacional¹²³. Há exemplos de narrativas fílmicas cujos espaços privilegiados não correspondem à imagem, consagrada pelo pensamento social, sociografia e outras artes, de espaço da seca. No entanto, volto-me aqui à representação de sertão como Nordeste, tanto para expressar uma posição majoritária neste campo representacional, quanto para melhor trabalhar, por semelhanças e ou diferenças, as imagens acionadas em *Cipriano*. É importante salientar, no entanto, “que falar sobre o Nordeste no cinema não equivale ao cinema no Nordeste” (ANDRADE, M., 2008, p. 31), posto que, boa parte da produção cinematográfica brasileira provém da “Megalópole do Sudeste Brasileiro”¹²⁴. Interessante lembrar aqui a fala de Douglas Machado no início desta dissertação enfatizando o quanto ainda é difícil (em pleno século XXI) fazer cinema no Brasil estando fora dos grandes centros¹²⁵.

Em se tratando de cinema no Brasil, há, no entanto, que se fazer menção aos chamados ciclos regionais dos anos 1920, que remetem aos filmes de ficção realizados a época fora dos grandes polos (Rio de Janeiro e São Paulo). Escorel (2005) define ciclo com “o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro” (ESCOREL, 2005, p. 14). Autran (2010) destaca os ciclos de Recife¹²⁶, Campinas, Barbacena, Cataguases, Guaranésia, Ouro Fino, Pouso Alegre,

¹²³ Conforme veremos no final desta seção.

¹²⁴ De acordo com Queiroga (2005, p. 1), a Megalópole “tem sua formação relacionada à expansão das atividades fabris da metrópole paulistana para além dos limites oficiais da Região Metropolitana de São Paulo, nos anos 70 do século passado. Tal expansão é fruto das novas técnicas, sobretudo informacionais e telecomunicacionais, que permitem a dispersão das unidades de produção e a centralização das decisões. Seu território é, no entanto, o resultado dinâmico de séculos da formação sócio-espacial do país, em particular dos estados em que ela atualmente se verifica: São Paulo, Rio de Janeiro e, mais recentemente, Minas Gerais”.

¹²⁵ “O principal polo industrial do Brasil desenvolveu-se na região do café, onde se deu o investimento de capital internacional que, paralelamente, trazia uma identidade cultural estrangeira para o país. Com isso, o cinema se desenvolveu, também, no Sul [o outro do Norte], sob tais condições” (ANDRADE, M., 2008, p. 32). Tal informação mostrar-se-á relevante ao analisarmos as primeiras tentativas de profissionalização do fazer cinematográfico no país, à luz das exigências (explícitas ou não) inclusas na participação deste capital.

¹²⁶ Especificamente no caso do ciclo de Recife, destaco duas produções: *Filho sem mãe* (1925), de Tancredo Seabra, e *Sangue de irmão* (1927), de Jota Soares – filmes que tematizam o cangaço como fenômeno em pleno desenvolvimento na época.

Belo Horizonte, Pelotas, Porto Alegre, Manaus, João Pessoa e Curitiba. Além disso, o autor, com base em Escorel (2005), problematiza a ideia de ciclo:

[...] trata-se de uma forma estruturante de toda a história do cinema brasileiro; o final de um ciclo é marcado por forte crise na produção de filmes nacionais; o novo ciclo é um “recomeçar” quase sempre a partir da situação de terra arrasada; o subdesenvolvimento – e suas crises e seus ciclos – é o elemento fundamental da sociedade brasileira e do cinema aqui realizado. Estas características terminam por reforçar a concepção do cinema brasileiro como algo descontínuo ou, pelo menos, que possui grande dificuldade em manter linhas de continuidade de qualquer espécie – modo de produção, expressão estética, relação com o público, expressão cultural, indústria cultural, etc. (AUTRAN, 2010, p. 118).

Percebemos que, à medida que se profissionalizava o fazer cinema no Brasil, havia também uma maior demanda de capital tanto para produzir quanto para comercializar filmes, o que intensificava as crises e discontinuidades destes ciclos. Assim, os caminhos da produção cinematográfica no Nordeste eram cada dia mais tortuosos, se comparados ao poderio econômico do eixo Rio-São Paulo.

Na década de 1930, destaco dois filmes que tematizam o fenômeno do cangaço: *Lampião*¹²⁷, *a fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio, e *Lampião, o rei do cangaço* (1936), de Benjamin Abrahão. Nestas narrativas, o cangaceiro enquanto tipo socioantropológico dá lugar a um tipo estereotipado de personagem cuja honra tem lugar de destaque em sua composição. Trata-se de um aventureiro, “cabra macho” do Nordeste, “seguindo pelas trilhas dos seus solos encanecidos e castigados pelo sol avermelhado do Sertão” (FERREIRA, M., 2008, p. 40).

Noutra perspectiva, o cangaceiro é apresentado como marginal, anti-herói, bandido. Hobsbawn (1976) e Queiroz, M. I. P. (1986) conceituam banditismo social, percebendo-o como um tipo (arcaico) de protesto, resistência ou enfrentamento social, associado quase que exclusivamente a contextos rurais, em situações específicas de dominação. Bastante comum em períodos de exceção (que se distanciam de padrões considerados como normais) e escassez, fome, deslocamentos, tensões e guerras, ou mesmo em situações cujas intensas transformações, naturalizadas pelo processo civilizador, são implementadas à força (e, em via de regra, de forma bastante violenta) e desestabilizam modos de vida tradicionais. Assim, o bandido social personifica a negação desta nova ordem social que se impõe, mas que se

¹²⁷ Para mostrar a relevância deste personagem para o imaginário de sertão, basta acessar o site de pesquisas Google (www.google.com) e fazer uma busca rápida. Fiz esta experiência digitando, no campo específico, as palavras dissertação, mestrado e Lampião. O site retornou 41000 resultados. Ao digitar as palavras tese, doutorado e Lampião, o site retornou 45700 resultados.

mostra incapaz de fazê-lo em sua totalidade, posto que havia (como referido anteriormente) uma ordem moral historicamente construída, mas ignorada pelos agentes modernizadores, o que justificava o apoio de parte da sociedade, que se identificava e ajudava o bandido (neste caso, o rebelde que incorporava a insatisfação daquele/as avessos à violência e intensidade com a qual certas mudanças eram impostas). O bandido social não deseja transformar o mudo, nem lutar contra o sistema que o oprime. Tampouco pode ser percebido como defensor do povo pobre e oprimido. Por isso, Eric Hobsbawm considera o bandido social um reformista, pois este atua dentro dos limites de um sistema que não é posto em cheque.

Quanto aos filmes de temática nordestina oriundos desta primeira leva de produções ligadas aos ciclos regionais, é importante frisar que têm como objetivo comum dramatizar o espaço tórrido e suas gentes sob as lentes das grandes desigualdades socioeconômicas existentes no país, enfatizando, portanto, importantes dicotomias, como o paradoxo sertão/litoral (que, como referido, fora e ainda é tematizado pela literatura e diversas outras formas de expressão, artísticas ou não), o “Sul” (Sudeste) como sinônimo de desenvolvimento, modernização, identidade nacional, enquanto ao Nordeste estavam associados os rótulos de subdesenvolvido, miserável, arcaico, marginal, um “outro país”.

No final da década de 1940, mais precisamente em 1949, temos o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹²⁸, em cujos filmes a representação de sertão torna-se parecida com a do oeste norte-americano, na filmografia daquele país. Exemplo típico desta filmografia brasileira, e talvez o principal legado desta companhia, lançado às vésperas de seu fim, em 1953, é *O cangaceiro*, de Lima Barreto, primeiro filme brasileiro de projeção internacional, responsável por levar às telas de cinema o Sertão-Nordeste e, conseqüentemente, a seca. O impacto do filme foi tão grande que, mesmo com a existência das já referidas produções que tematizam o fenômeno do cangaço desde os anos 1920, ele foi apontado como marco de surgimento do *Nordestern*¹²⁹. No entanto, o filme traz consigo uma

¹²⁸ Trata-se de um importante estúdio brasileiro de cinema, que funcionou entre os anos de 1949 a 1954, na cidade de São Bernardo do Campo, em São Paulo. A proposta da companhia era bastante ousada: fazer cinema de acordo com padrões europeus de qualidade. Seus filmes deveriam dialogar com a estética do cinema produzido na Europa, obscurecendo, por vezes, elementos que acionassem marcadores identitários de nacionalidade, o que resultou em filmes tecnicamente bem produzidos, mas que não se tornaram produtos de sucesso no mercado nacional. A companhia contratou profissionais estrangeiros com o intuito de imprimir tais padrões importados aos seus filmes, e diferenciá-los daqueles produzidos pela companhia carioca Atlântida Cinematográfica, responsável pela produção de chanchadas (filmes de baixo custo e com grande apelo popular). Importante destacar que, enquanto a Atlântida Cinematográfica, em termos absolutos, foi a mais bem-sucedida fábrica de filmes do país (foram 66 produções entre 1941 e 1962), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz “representou, na mesma proporção, o avanço e o atraso na produção cinematográfica brasileira. Foi, ao mesmo tempo, a expressão da modernidade e do subdesenvolvimento audiovisual” (FERREIRA, M., 2008, p. 37).

¹²⁹ Caetano (2005) afirma que o termo *Nordestern* “é uma criação do pesquisador potiguar-carioca, Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000). Há quem o atribua, também, ao crítico baiano-carioca, Antônio Moniz Viana.

polêmica: “foi também o primeiro que negou, mentiu e disfarçou [...] a cultura do Nordeste” (LEAL, 1982, p. 97). A narrativa fílmica é de fato inspirada na história de Lampião e seu bando, mas o filme foi gravado no interior paulista, “produzido e realizado por uma equipe de cinema do Sul do país, fazendo com que, em muitos momentos, a narrativa distancie-se dos valores sociais e culturais do povo do Sertão nordestino” (FERREIRA, M., 2008, p. 39). Mesmo assim, a importância do filme tem-se mantido inalterada, talvez pelo fato de que as narrativas em geral, como observado por Foucault (2001) envolvam estratégias de fabulação, manipulação e dominação. Para José Umberto, o cinema brasileiro

aproveitou a saga do cangaço e realizou diversas obras embora tenha desvirtuado, despersonalizado e desprezado, em grande parte, a veracidade e a complexidade do fenômeno de banditismo social, empregando no seu desenrolar dramático algumas fórmulas importadas do faroeste norte-americano com toda sua simplificação maniqueísta. *O cangaceiro*, de Lima Barreto, foi o responsável pelo lançamento e a projeção ímpar da nossa cinematografia no exterior, recebendo os prêmios de Melhor Filme de Aventura e Melhor Partitura, no Festival de Cannes de 1953, entre outros (UMBERTO, 2005, p. 31).

Isto significa Sertão-Nordeste visto a partir da estética do *western*, voltada para mostrar o distanciamento entre dois polos: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial, e o da barbárie, representado pelo Oeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Assim, tem-se um alinhamento de representações.

Em 1954, o cineasta pernambucano Alberto Cavalcanti lançou o filme intitulado *O canto do mar*, que narra o drama de sertanejo/as que fogem da seca (associada à escassez e à miséria) rumo ao litoral. Uma série de imagens, que remetem às narrativas literárias, agora presentes nas telas de cinema, é acionada nesta narrativa fílmica: ferramentas de trabalho no campo, terra seca, rachada e avermelhada, mandacarus e esqueletos de animais que não resistiram à seca e um pau de arara atravessando esse cenário. De acordo com Albuquerque Júnior (2001), este filme

tenta, de forma clara, trazer para o cinema toda uma visibilidade e dizibilidade do Nordeste construídas pelo romance, pelas narrativas jornalísticas e pelo discurso da seca. A ênfase na construção de um espaço “naturalista” torna o filme recheado de lugares-comuns, reproduzindo como

[...] Glauber Rocha não tinha dúvida quanto à paternidade do termo. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Civilização Brasileira, 1963), ele escreve: ‘Se o tema da aventura esteve presente na obra de Humberto Mauro e em outras experiências do antigo cinema brasileiro, sua definição como gênero de cangaço, hoje habilmente batizado por Salvyano Cavalcanti de Paiva como *nordestern*, apareceria somente em 1953, no polêmico filme de Lima Barreto’ (CAETANO, 2005, p. 11).

realidade o já visto e o já dito. Feito no momento em que mais uma seca assolava o Nordeste e grande número de nordestinos se deslocava para o Sul, o diretor vai à região e seleciona aquelas imagens que já eram esperadas pelo público, que reforçam a identidade do Nordeste como o espaço do sofrimento, da miséria; o espaço, vítima da natureza, reforçava nas plateias do Sul, para o qual o filme é dirigido, a identidade deste espaço como o lugar da “maravilha”, do desenvolvimento (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 267).

Sem dúvida, a estética naturalista aludida por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, cola-se, definitivamente, à representação da seca, como uma constante na cinematografia que aciona Sertão-Nordeste (Cinema da Seca¹³⁰), ao tempo em que estabelece as categorias sertão e litoral como “fórmulas narrativas estáveis, as quais garantem a evocação do discurso construído sobre a região” (ANDRADE, M., 2008, p. 42). Exemplo de como tais narrativas são acionadas está em *O pagador de promessas* (1962), filme dirigido por Anselmo Duarte, no qual os personagens principais, Zé do Burro e sua esposa Rosa, logo nas primeiras cenas são mostrados numa travessia penitente cuja dimensão é sugerida por planos que enquadram, a princípio, imagens relacionadas a sertão, e depois imagens que remetem ao litoral. Este deslocamento é percebido em vários outros filmes, a exemplo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. E é reencontrado em *Cipriano* (2001) de Douglas Machado.

Nos anos 1960, motivados em parte pela cultura de protesto, chamada também de contracultura¹³¹ que acirrava debates nacionais e internacionais, muitos cineastas, como Gláuber Rocha e Néelson Pereira dos Santos, tentaram alçar novos voos para embalar o cinema feito no Brasil e dialogar com as demais ferramentas de contestação voltada ao que se considerava um atraso quase estrutural. A produção de arte no país, como o chamado Cinema Novo¹³² começou a questionar a própria estética que, segundo alguns artistas contemporâneos, era tão caduca quanto o sistema político, econômico e social de então. A ideia era construir novas estéticas e novas linguagens para a arte cinematográfica no país. Assim, jovens

¹³⁰ Nos casos das obras citadas de Lima Barreto e Alberto Cavalcanti, é importante enfatizar a influência de uma “estética importada” (FERREIRA, M., 2008, p. 43).

¹³¹ De acordo com Cuche (2002), “os fenômenos chamados de ‘contracultura’ nas sociedades modernas, como por exemplo o movimento ‘hippie’ nas décadas de sessenta e setenta, são apenas uma forma de manipulação da cultura global de referência à qual eles pretendem se opor: eles se utilizam de seu caráter problemático e heterogêneo. Longe de enfraquecer o sistema cultural, eles contribuem para renová-lo e para desenvolver sua dinâmica própria. Um movimento de ‘contracultura’ não produz uma cultura alternativa à cultura que ele denuncia. Uma contra-cultura não passa definitivamente de uma subcultura” (CUCHE, 2002, p. 101-102).

¹³² O Cinema Novo se configurou como reação ao que se considerava um cinema colonialista produzido no Brasil, e personificado principalmente nas produções da Companhia Vera Cruz. Havia urgência por parte de alguns jovens cineastas por um cinema mais crítico, a partir do final da década de 1960. Entre Rio de Janeiro e Bahia, havia inúmeros entusiastas dessa “estética revolucionária [...] colocando em prática uma narrativa diferente da hollywoodiana” (LEITE, 2005, p. 96). Entre eles destacam-se: Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Sarraceni, Leon Hirszman, Valter Lima Junior, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha.

cineastas descobriram, na temática sertão nordestino, canais de diálogo que potencializaram muitos de seus filmes, utilizando para isso outras imagens e representações¹³³ – artes plásticas, literatura, etc. – estabelecendo nexos com imagens já trabalhadas e “cristalizadas” por outros discursos¹³⁴ (BARBOSA; MORAES, 2010).

Portanto, é de extrema importância salientar a relação visceral que cinema e literatura¹³⁵ exercem entre si na construção de um imaginário de sertão.

O regionalismo foi marca de fábrica do Cinema Novo, em sua projeção planetária nos anos 60, quando as câmeras invadiram o sertão e elegeram como ícones os sertanejos. E dentre eles especialmente o cangaceiro, simbolizando o oprimido que lutava contra seus grilhões. Filmes admiráveis hauriram em fontes regionalistas os enredos, as personagens, a paisagem calcinada da caatinga. Num período de pouco mais de ano, entre 1963 e 1965, quatro grandes filmes – *Vidas Secas* (Graciliano Ramos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego), *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (Guimarães Rosa) e *Os Fuzis* – disputaram não só o favor do público como os prêmios locais e internacionais. Entretanto, não foi o cinema que conferiu ao sertanejo estatura de herói épico: ela já se encontra em Euclides da Cunha, Em Guimarães Rosa e no Fabiano de *Vidas Secas* (GALVÃO, W. N., 2005, p. 75).

O movimento conhecido como Cinema Novo construiu uma série de imagens de sertão como lugar de esquecimento, confinamento, modo de vida rústico, espaço da tradição, caracterizado pela religiosidade milenarista e messiânica, de pessoas “secas”, adaptadas ao clima brutal e violento que se confunde com a índole pessoal. Por outro lado, retomando o paradoxo de Euclides da Cunha, sertão aparece também como lugar de pessoas fortes, sem os vícios desmoralizantes do litoral, verdadeiro cerne da nacionalidade, Brasil de verdade. Filmes como *Vidas Secas* de Néelson Pereira dos Santos, em 1963, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Gláuber Rocha, em 1964, são obras que ilustram bem esses embates (BARBOSA; MORAES, 2010). Nesse sentido,

¹³³ Importante destacar, em termos de influência para a geração cinemanovista, a importância do documentário de curta-metragem *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, produzido e realizado no Estado da Paraíba. Trata-se da história de um quilombo na Serra do Talhado (PB), que se dispunha mostrar como seus habitantes sobreviviam em condições tão adversas. “Em *Aruanda*, a marca do subdesenvolvimento da região aparece não apenas no conteúdo como também na forma do filme” (FERREIRA, M., 2008, p. 49), também produzido de forma precária.

¹³⁴ Aqui, vale lembrar a releitura do cangaço promovida, sobretudo, a partir da atitude de Assis Chateaubriand ao instituir o prêmio a “Ordem do Cangaço”, em 1950 (QUEIROZ, M. I. P., 1986).

¹³⁵ Os filmes do Cinema Novo revisitam tipos sertanejos consagrados pela literatura em décadas anteriores, a exemplo do vaqueiro (romantismo) e do cangaceiro (romance de 30).

A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. (...) O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional (ORICCHIO, 2003, p.138).

Vivenciamos, ainda nos anos 1960, uma profusão de narrativas fílmicas sobre o fenômeno do cangaço, dentre as quais se destacam: *Grande sertão* (1965), dirigido por Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, e baseado na obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; *Lampião, o rei do cangaço* (1962), de Carlos Coimbra; *Três cabras de Lampião* (1962), de Aurélio Teixeira; e *Memórias do cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, dentre outros filmes que, agrupados, receberam posteriormente o rótulo de “ciclo do cangaço do cinema brasileiro”, ilustram bem este período. Nos anos 1970, há uma queda na produção de filmes que tematizam explicitamente sertão. No entanto, podemos ainda assim destacar: *Jesuíno Brilhante, o cangaceiro* (1972), de William Cobbett; *O Leão do Norte* (1974), de Carlos Del Pino; e *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. Nos anos 1980, temos as paródias do grupo *Os Trapalhões* que retomam o discurso da seca: *O cangaceiro Trapalhão* (1983), dirigido por Daniel Filho; e *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (1984), dirigido por Victor Lustosa e Dedé Santana. Destaque também para a produção independente *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986), de Rosemberg Cariry¹³⁶

Vale lembrar o período compreendido como cinema da retomada¹³⁷, entre 1992 e 2003, com ênfase nos filmes que têm Nordeste como representação, embora, de fato, grande parte da crítica e do público considere como cinema da retomada todos os filmes produzidos no Brasil com o advento da Lei Rouanet¹³⁸. *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati é tido como precursor do que se entende por retomada, no sentido de um retorno do público ao cinema nacional. São filmes que não seguem um eixo temático: comédias, filmes históricos e dramas em produções marcadas pela diversidade. Representações de Sertão-Nordeste seguem o mesmo padrão, no período (LIMA, C. A. F., 2008; BARBOSA; MORAES, 2010), em

¹³⁶ Os filmes deste cineasta cearense são marcados por uma perspectiva mais intimista, poética, cuja principal preocupação parece ser a de compreender as raízes culturais da região. Dirigiu também *A saga do guerreiro aluminoso* (1993); e *Corisco e Dadá – um nordestern* (1996).

¹³⁷ A expressão cinema de retomada não é consenso entre profissionais e estudiosos da área. O fechamento da Embrafilme, no governo Collor de Mello (1990-1992), desencadeou um processo de desaceleração da produção cinematográfica no país. Alguns projetos foram engavetados, à espera de financiamento. Posteriormente, com a ajuda do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro – resultado do rateio dos recursos da extinta Embrafilme – estes projetos foram retomados, “gerando um aparente boom” (LEITE, 2005, p. 128). A retomada se deu então no que diz respeito à produção de filmes.

¹³⁸ A Lei Rouanet (8.313/91) institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que tem o objetivo de apoiar e direcionar recursos para investimentos em projetos culturais. Os produtos e serviços que resultarem desse benefício serão de exibição, utilização e circulação públicas.

filmes como *Corisco e Dadá – um nordestern* (Rosemberg Cariry, 1996), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini, 1997), *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Eu Tu Eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Soluços e soluções* (Edu Felistoque e Nereu Cerdeira, 2001).

Lembram Barbosa e Moraes (2010) que a produção cinematográfica atual sobre Sertão-Nordeste é diversa e não raro adjetivada como cosmética, como dito por Ivana Bentes, por apresentar um Sertão-Nordeste, festivo e até utópico: o Nordeste multicolorido dos cordéis, festas de interior e recordações de um passado cada vez mais distante em um mundo globalizado e individualizado. Algo inconcebível no Cinema Novo. Seria escapismo fugaz e frívolo o que temos em: *O auto da compadecida* (2000), *Lisbela e o prisioneiro* (2002), de Guel Arraes e *O coronel e o lobisomem*, de Alcino Diniz (1979) e de Maurício Farias (2005), ou ainda *O Bem-amado*, de Guel Arraes (2010), por exemplo? Inclusive, alguns destes com versões anteriores na dramaturgia televisiva.

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadicam*, à câmera eu surfa sobre a realidade, signo de um discurso eu valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado”, cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional” (BENTES, 2007, p. 196).

Em 2002, o diretor Andrucha Waddington lançou o documentário de longa-metragem intitulado *Viva São João*, com Gilberto Gil, que versa sobre festas juninas, e se distancia da narrativa da seca. Além disso, outros espaços (físicos e/ou simbólicos) são evidenciados e acionam “outras” imagens e narrativas de sertão¹³⁹. Reitero a menção a filmes: *Brava gente brasileira*, dirigido por Lúcia Murat (2000); *No Coração dos Deuses* (1999), dirigido por Geraldo Moraes, que tematizam sertão localizado nas regiões Centro-Oeste e Norte do país, respectivamente. O primeiro, associado à tentativa, por parte da administração colonial, de consolidar seu domínio sobre áreas localizadas na região hoje dividida entre os Estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, o segundo, ao mito do Eldorado¹⁴⁰. Além desses, o filme

¹³⁹ O que não minimiza, obviamente, a forte presença do discurso da seca, como em *O quinze* (2004), dirigido por Jurandir Oliveira, baseado na obra de Raquel de Queiroz.

¹⁴⁰ Lenda indígena que narra a existência de uma cidade construída em ouro maciço, o que atraiu um sem número de aventureiros europeus para esta região.

Desmundo, dirigido por Alain Fresnot (2003), que remete aos primeiros significados de sertão, no Brasil Colônia, como distante, exótico e desconhecido. Podemos acrescentar filmes que tematizam sertão para além das formas consagradas referidas, inclusive, enquanto espaço urbano e que, de certa forma, e respeitadas as particularidades de cada narrativa, se contrapõe a rural. São documentários, dramas, comédias a exemplo de *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis; *O caminho das nuvens* (2003), de Vicente Amorim; *Espelho D'água – uma viagem ao Rio São Francisco* (2005), de Marcus Vinícius Cezar; *Cinemas, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *Casa de areia* (2005), de Andrucha Waddington; *A máquina* (2005), de João Falcão; *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz; *Árido movie* (2006), de Lírio Ferreira; *Deserto feliz* (2007), de Paulo Caldas; e, mais recentemente, *Cine Holliúdi* (2013) e *O shaolin do sertão* (2016), de Halder Gomes, dentre outros.

Como situar Cipriano (2001), de Douglas Machado? Talvez como tentativa de relacionar marcadores identitários alicerçados em imagens e narrativas de sertão que dialogam com traços regionalistas, sem, no entanto, estacionar no discurso da seca.

2.5 Sertão interpela cinema no Piauí

E quanto à produção cinematográfica piauiense, como ela se insere nesse percurso? Não se pode ignorar que

enquanto o Brasil possuía inúmeros filmes bem feitos e já premiados, o Piauí iniciava suas produções com filmes que traziam em si a liberdade e a sátira dos traços marginais além de seu desprendimento. Mesmo sem profissionalismo, os amantes da arte no Piauí traziam consigo a força de vontade de mostrar um pedaço da vida, de contar uma história de forma virtual, através da imagem em movimento. E o cinema piauiense é cíclico, como o cinema brasileiro. Teve suas fases e tem sua história. Teve seus momentos de avanço e visibilidade, como no início da década de 70 com o filme “Tio João”, do cineasta Noronha Filho, um dos primeiros filmes premiados nacionalmente no Festival JB de Cinema, em São Paulo; ou ainda nos anos 80, com o grupo Mel de Abelha. Antes disso tiveram os filmes em super-8 de Torquato Neto e outros militantes ligados ao Cineclube Teresinense, que funcionou no Colégio Diocesano (ROCHA, 2008).

Em se tratando de cinema no Piauí, não se tem, ainda, uma densidade em termos de pesquisas que se propuseram a sistematizar a produção audiovisual, ou mesmo problematizar

a possibilidade ou não de se falar em cinema piauiense e nas particularidades desta produção. Monteiro Júnior (2010) observa que as primeiras exhibições de filmes em Teresina e no interior do Piauí ocorreram em 1901 e foram patrocinadas por empresários estrangeiros. Afirma ainda que não houve lacuna significativa¹⁴¹ entre a invenção do cinema e sua apresentação em terras piauienses. Nas primeiras décadas do século XX, ir ao cinema já representava uma das principais diversões em Teresina. O hoje extinto *Cine Rex*¹⁴², durante muito tempo o principal cinema da cidade de Teresina, foi inaugurado em 26 de novembro de 1939, com a exibição de *A grande valsa*¹⁴³. Foi responsável pela formação de plateias que acompanharam as intensas transformações na indústria cinematográfica.

De acordo com Queiroz, T. J. M. (2008), boa parte das exhibições no início do século XX aconteciam no Theatro 4 de Setembro¹⁴⁴ e representavam uma flexibilização de costumes.

O que se procurava inculcar no ânimo dos cinéfilos da primeira década do século XX era, de um lado, a condição de moderna, curiosa e bizarra da nova diversão, aliada ao status de *raffiné* do assistente, ao requinte da frequência ao teatro, pois o cinema, mudo, ainda não possuía local específico de projeção, com exigências acústicas próprias; de outro, o caráter democrático e popular do novo invento, desde que as exigências eram menores em termos de preço de entrada como em apuro de vestuário (QUEIROZ, T. J. M. 2008, p. 52).

O impacto causado pela nova diversão e o crescente apelo das narrativas fílmicas faziam do cinema um símbolo do mundo moderno.

Os reclames e notícias sobre cinema nas primeiras décadas do século XX associavam-no ao mundo moderno, como forma de lazer respeitante a toda a “sociedade universal”, como indústria mobilizadora de um capital de milhões de dólares, como veículo educativo e moralizador, e ainda em sua relação com os costumes em mudança. Era também focalizado enquanto diversão do futuro e, em interface com a religião, era visto como invento diabólico, responsável pela crise social e econômica das famílias, pelas levas de suicídios e crimes do período e por outros comportamentos mórbidos e espetaculares. Em sua versão de ditador de modas e toaletes, impunha modos novos de sentar, por exemplo, com as pernas cruzadas, de olhar, de fumar, então seguido pelos cavalheiros e até de flertar, pois o cinema, e, sobretudo, o hall do cinema, eram tidos como locais e circunstâncias apropriados para o flerte, diversão recente e de efeito momentâneo e fugidío como o das projeções cinematográficas. O cinema indicaria o tom e a velocidade do

¹⁴¹ Refiro-me à construção de plateia. Porém, quando o assunto é produção de filmes, esta lacuna existe, mesmo, atualmente.

¹⁴² Inaugurado em 1939, localizado na Praça Pedro II, em Teresina, Piauí, foi, durante boa parte do século XX, uma das principais opções de lazer da cidade. Hoje encontra-se desativado.

¹⁴³ Drama estadunidense de 1938, dirigido por Julien Duvivier e estrelado por Luise Rainer e Fernad Gravet.

¹⁴⁴ Inaugurado em 1894, é considerado como o principal teatro da cidade de Teresina, Piauí.

mundo moderno, da sociedade do futuro (QUEIROZ, T. J. M., 2008, p. 52-53).

Segundo Rocha (2008), é na década de 1970 que vêm a ocorrer as primeiras produções piauienses pelo grupo do jornal alternativo *Gramma*¹⁴⁵, capitaneado pelo multifacetado Torquato Neto¹⁴⁶. Fizeram o curta-metragem *Adão e Eva – do paraíso ao consumo*, de Carlos Galvão. O filme, que trazia Claudete Dias e Torquato Neto como protagonistas, foi exibido em raras ocasiões e desapareceu. Tudo o que sabemos sobre esta narrativa fílmica deve-se aos depoimentos daquele/as que ajudaram em sua tessitura, além de algumas fotos que sobreviveram às precárias condições de produção deste cinema marginal. Começa então, no Piauí, a “onda da Super 8¹⁴⁷” (ROCHA, 2008), já que, mesmo antes desta primeira produção, havia uma certa urgência nutrida por este grupo em expressar-se, o que se tornava possível pela relativa facilidade de acesso (principalmente em se tratando de preços) às ferramentas, se compararmos às utilizadas pelo cinema comercial.

Tem-se como produções que se seguiram ao curta-metragem de Torquato Neto e dos articulista do *Gramma*: *Miss Dora* (1972), de Edwar Oliveira; *As feras* ou *David vai guiar* (1972), de Durvalino Couto; *Tupi niquim* (1972), de Francisco Pereira da Silva; *Carcará pega mata e come* (1975), de Arnaldo Albuquerque (primeira animação piauiense); *Por enquanto* (1973/74), de Carlos Galvão; *Gilete com banana* (1976), de Arnaldo Albuquerque e Davi Aguiar; e *O Guru da sexy cidade*¹⁴⁸ (1972), de Noronha Filho. Uma das produções de maior sucesso é a de Torquato Neto, intitulada *Terror da Vermelha* (1971), filme com característica de cinema de autor (ROCHA, 2008).

¹⁴⁵ Jornal alternativo lançado em Teresina, no ano de 1972. O nome *Gramma* foi escolhido porque as reuniões criativas aconteciam na grama da Praça da Liberdade (em Teresina, Piauí). De baixo orçamento, feito com o auxílio de um mimeógrafo (instrumento que produz cópias de papel escrito, utilizando estêncil e álcool, durou apenas duas edições, o suficiente para registrar a inquietação e efervescência daquele período. Durvalino Couto Filho, Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Jari Mosil, Arnaldo Albuquerque, Paulo José Cunha e Torquato Neto foram os principais responsáveis pelo surgimento deste jornal (TORRES, 2013, p. 18).

¹⁴⁶ Torquato Pereira de Araújo Neto (1944-1972). Foi poeta, jornalista, letrista de música popular, cineasta marginal e agitador da contracultura brasileira, um dos fundadores do movimento cultural intitulado Tropicália. Sobre esse movimento, ver Albuquerque Júnior (2001).

¹⁴⁷ Bitola fílmica que se popularizou no Brasil – antes do lançamento dos primeiros vídeos analógicos – principalmente entre os chamados cineastas marginais. A edição era difícil, pois os fotogramas desse formato eram pequenos, cada rolo tinha duração de três minutos e vinte segundos (Fonte: <http://teresinaantiga.com/adao-e-eva-do-paraíso-ao-consumo.php>).

¹⁴⁸ O filme é uma sátira de uma outra produção intitulada *O guru das sete cidades* (1972), dirigido pelo carioca Carlos Roberto Bini. Esta película foi financiada pelo Governo do Estado do Piauí, na primeira gestão de Alberto Silva (1971-1975), com o objetivo de divulgar, nacional e internacionalmente, alguns pontos turísticos do Piauí (a começar pelo parque cujo nome aparece no título), numa espécie de “propaganda governamental indireta”, bastante condizente com o momento histórico vivido à época (regime militar, milagre econômico). (Fonte: <http://teresinaantiga.com/guru-das-sete-cidades-1972.php>).

Uma característica importante dos filmes piauienses da década de 1970 é o fato de serem mudos, contando, no máximo, como sonorização de fundo, com uma música que não fora concebida originalmente para o filme, nem fazia parte de um processo de escolha rigoroso. Não seguiam o padrão dos filmes brasileiros da época, com imagem e som gravados na mesma película, o que requeria um padrão tecnológico de custo financeiro inatingível a cineastas locais que produziam por iniciativa própria (ROCHA, 2008).

Após o falecimento de Torquato Neto, em 1972, a produção cinematográfica piauiense desacelerou. No final da década de 1970, cinco integrantes do Cineclube Teresinense¹⁴⁹ decidiram produzir filmes e movimentar novamente a cena local. Criaram então o grupo *Mel de Abelha*, que produziu sete curtas-metragens: *Povo favela* (1978), *Pai herói* (1980), *Relógio do Sol* (1981), *Espaço marginal* (1981), *O pagode de Amarante* (1985), *Dia de Passos* (1985) e *Da Costa e Silva* (1985). O grupo era formado por Dácia Ibiapina, Valderi Duarte, Luis Carlos Sales, Socorro Melo e Lorena Rego. “Os principais temas tratados pelas produções do grupo são questões morais, educação, cidadania e uma preocupação em resgatar as tradições culturais do Estado” (MONTEIRO JUNIOR, 2010).

A *Geração Mel de Abelha* se diferencia da primeira geração super-8 em vários aspectos, destacando-se sua vinculação institucional ao Programa Bolsa de Trabalho Arte, através do qual alunos da Universidade Federal do Piauí recebiam financiamento para a compra de material e produção de algum produto artístico. Ainda se utilizando de exposições alternativas, em pequenas Mostras com colegas, o grupo se preocupava em participar de pequenos festivais que começavam a despontar pela cidade de Teresina, assim como alguns nacionais, sendo premiado em vários destes (CASTELO BRANCO, E. A.; SOUSA, 2009, p. 139).

Qual a especificidade dessa produção cinematográfica na cena do cinema nacional? O escárnio, o deboche, a fina ou mesmo escancarada ironia eram características que saltavam aos sentidos nesses filmes, possivelmente por serem criados num período de intenso autoritarismo, no contexto da ditadura civil-militar no Brasil. Enquanto o Brasil “descobria” o cinema novo (ou era “descoberto” por ele?), havia no Piauí uma opção estética, técnica e orçamentária pelo “cinema marginal”¹⁵⁰. Vale ressaltar que não havia qualquer lei de

¹⁴⁹ Cineclube organizado, em sua maioria, por padres do Colégio Diocesano (Teresina, Piauí), em 1978 (ROCHA, 2009).

¹⁵⁰ Os cineastas adeptos dessa vertente “adotaram uma postura mais agressiva diante do espectador de classe média, isto é, abraçaram a chamada ‘estética do lixo’. Procuraram o confronto com o pretense ‘bom gosto’ desse segmento do público, denunciando seu conservadorismo comportamental e político, ainda que não acreditassem na viabilidade de propostas políticas de transformação. Os limites da ‘visão de mundo’ desses cineastas estava demarcado pela contracultura. A ‘estética do lixo’, portanto, não vinha acompanhada de nenhum tipo de engajamento político. Eram, a um só tempo, agressivos e ‘desbundados’. Também foram atingidos pela censura

incentivo à produção audiovisual que contemplasse a geração super-8 ou marginal na época, apesar da existência da Embrafilme¹⁵¹, que não contemplava este tipo de produção, desde o final dos anos 1960.

A primeira metade da década de 90 é marcada pelo fechamento da Embrafilme, que desertificou a produção nacional. Muitos tiveram que se reinventar para sobreviver (Arnaldo Jabor virou jornalista) e outros simplesmente se deixaram morrer. No Piauí, começam a acontecer as iniciativas isoladas que continuam até hoje de jovens crescidos na geração dos videoclipes. Douglas Machado faz o curta-metragem *A Ponte* em 1994, já esboçando o olhar que seria marcante nas produções do fim da década e início da outra da noite teresinense e da juventude que anseia por diversão e arte. Com muita persistência, lança seu *Cipriano* em 2001, fazendo desabrochar um sentimento de Cinema por parte da população. Com isso surgem os nomes de Dalson Carvalho, Alan Sampaio, Monteiro Junior, entre outros, que se destacam depois de várias produções amadoras no fim do milênio (MONTEIRO JUNIOR, 2010).

O autor diz ainda que a produção de filmes no Piauí intensifica-se nos primeiros anos do século XXI, com as películas: *No meio do caminho* (2004) e *Insone* (2005), de Monteiro Júnior; *O confidente* (2005), de A. José; *Entre o amor e a razão* (2006) e *Ai que vida!* (2007), de Cícero Filho, este último tendo sido um grande sucesso¹⁵² para um público que parece se identificar a cada dia com as imagens que alimentam estas narrativas. Quanto à exibição, os antigos cinemas foram substituídos por confortáveis salas localizadas nos três *shopping centers* da cidade de Teresina (*Riverside*, *Teresina* e *Rio Poty*), num total de vinte e duas salas¹⁵³. Em exibições fora destas salas¹⁵⁴, tivemos a oportunidade de conhecer alguns curtas-

federal e, à semelhança dos cinemanovistas, tiveram que lutar pela liberação de seus filmes, mas, muitas vezes, sem sucesso. Não raro, os filmes marginais ficaram restritos a um círculo muito restrito de apreciadores (cinéfilos frequentadores de cineclubes) (RAMOS, A. F., 2009. p. 43-44).

¹⁵¹ A Embrafilme, criada através do decreto nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes S/A, foi uma empresa estatal brasileira que tinha como função fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Extinta em 16 de março de 1990, pelo PND (Programa Nacional de Desestatização) do governo de Fernando Collor de Mello. Atualmente, as funções de regulação e fiscalização da extinta Embrafilme são feitas pela Ancine (Agência Nacional de Cinema, vinculada ao Ministério da Cultura). A distribuição foi deixada a cargo da iniciativa privada. O fomento estatal à produção de cinema no Brasil hoje se dá pela renúncia fiscal via Lei Rouanet e por editais de órgãos públicos (Ancine, Petrobrás e BNDES, por exemplo) (GATTI, 2007).

¹⁵² Felizmente e infelizmente para o diretor, tal sucesso baseava-se na estrondosa venda de cópias piratas do filme via mercado informal. Já que desta forma era quase impossível lucrar com o filme, o diretor aproveitou a visibilidade para consolidar-se no mercado e viabilizar futuras produções.

¹⁵³ Neste contexto, é óbvio perceber que há, por parte dos proprietários destas salas de exibição, uma relação cada vez mais mercadológica com os filmes produzidos. Assim, existe uma predileção por narrativas fílmicas de entretenimento, geralmente importadas, e consideradas mercadologicamente viáveis. Assim, filmes de arte, ou autorais, independentes, documentários, filmes nacionais não atrelados a grandes produtoras e produções locais têm espaço de exibição bastante restritos, embora haja iniciativas pontuais no sentido de reverter essa tendência. Douglas Machado, por exemplo, conseguiu espaço para exibição destes tipos de filmes em sessões específicas nas salas do *Teresina Shopping*.

metragens e documentários: *Um corpo subterrâneo* (2007), de Douglas Machado; *A noite e a cidade* (2005), de Monteiro Junior; *O Cine Rex e nós* (2007) e *Um homem sem uma câmera* (2007), de Alan Sampaio; *Corpos humanos* (2007) e *Quem são os mestres?* (2008), de Dalson Carvalho, dentre outros.

Destaco como elemento importante para falar de produção cinematográfica piauiense na contemporaneidade, o *Encontro Nacional de Vídeo e Cinema dos Sertões*, idealizado e realizado pela *Escalet Produções Cinematográficas* com o apoio da Secretaria de Cultura do Piauí (SECULT) e que, neste ano, estará em sua 12ª edição. O evento aciona o imaginário de sertão desde sua gênese, e acontece na cidade de Floriano, interior do Piauí, prometendo transformar o sertão em um mar de películas. Conta com um bom público e confere visibilidade a produções (locais ou não) que não são incorporadas pela lógica de mercado das salas padronizadas dos *shoppings centers*. Há, portanto, tanto preocupação com formação de plateia como com a formação de novo/as cineastas. Sertão, aqui, não é tema dos filmes, necessariamente. É um marcador identitário da produção fílmica. Portanto, como produção a partir de um lugar-sertão que produz cinema e que dialoga sobre cinema.

A ideia de cinema piauiense, tomada como pressuposto, obscurece a distinção entre cinema – como categoria antro-po-sócio-histórica, polifônica e complexa – e filme – como leitura pessoal de mundo, mediada por estereótipos e clichês diversos? O cinema piauiense não é meu objeto de estudo, o que não o impede de vir a ser. Nesta pesquisa, trabalho especificamente com um filme e não procuro teorizar sobre ou sistematizar a produção local. Mas para interpretar um filme é preciso falar de cinema (de forma mais abrangente), o que fiz até aqui. Sem apresentar nesta pesquisa um inventário das produções contemporâneas, escolhi como objeto o filme *Cipriano*, de Douglas Machado, lançado em 2001. O sertão em *Cipriano* não traz uma trama fácil de captar, ou tensões aparentes. O que se vê é um sertão geograficamente e culturalmente representado como Sertão-Nordeste-Piauí, mas atemporal, que não se relaciona a qualquer acontecimento histórico específico. As personagens Cipriano, Vicente e Bigail vivem, sentem e sonham um sertão de forte espiritualidade, sobrenatural, mestiço.

¹⁵⁴ Refiro-me aqui às exhibições de filmes na Casa da Cultura e na Sala Torquato Neto (Clube dos Diários), em Teresina.

2.6 Douglas, cinema, sertão... Travessias...

Não tenho controle sobre a minha morte, portanto, não penso no que não morrerei sem fazer. E como poderia? Certamente algo não conseguirei finalizar. Me perdoem mas assim é a vida (Douglas Machado, diretor. Informação por e-mail, Teresina, 2012).

Douglas Denis Amaral Machado nasceu em 09 de setembro de 1964, em Teresina, Piauí. Iniciou seus itinerários no campo audiovisual em 1987, na antiga *TV Educativa do Piauí*, atual *TV Antares*, e desde então realizou produções em diferentes regiões do Brasil¹⁵⁵, atuando principalmente como roteirista e diretor. É sócio fundador da TrincaFilmes, uma produtora que vem desenvolvendo uma série de trabalhos voltados, dentre outras coisas, à literatura brasileira¹⁵⁶.

Velhice, morte e memória são temas recorrentes na obra de Douglas Machado. Após o lançamento de *Cipriano*, em 2001, o diretor dedicou-se à produção de documentários, a exemplo de *Um corpo subterrâneo* (2007), que dialoga diretamente com o tema da morte física, luto, ausência e memórias que ela engendra. Num exercício de abstração, podemos perceber diálogos e complementariedade entre o filme de ficção e o documentário. Ambos acessam memórias de familiares ao tematizar vida e morte. Nesse documentário, o diretor percorre algumas cidades do Piauí, do litoral para o interior com o objetivo de, em cada cidade visitada, conhecer os cemitérios, identificar sepulturas cujos ocupantes houvessem falecido recentemente, contatar suas famílias e gravar com elas, rememorando o ente querido no momento de luto, numa reflexão sobre a transitoriedade da vida e a dificuldade que temos em aceitar e lidar com a morte.

Outros documentários são dedicados à literatura, com um detalhe em comum: recorrem às memórias de seus interlocutores, geralmente pessoas velhas, para contar suas histórias. Foi assim em *Wilson Martins – A consciência da crítica*¹⁵⁷ (2012), *O retorno do*

¹⁵⁵ Ibase – RJ, Unicef/Ceaps – AM, Instituto Desert – PI, dentre outras, e algumas no exterior (Suécia e Espanha).

¹⁵⁶ Refiro-me à Série Literatura Brasil, projeto que acontece em parceria com a Academia Brasileira de Letras – ABL.

¹⁵⁷ Nesse documentário, em particular, o protagonista veio a falecer enquanto o diretor ainda finalizava o material.

filho (2009), *Luiz Antonio de Assis Brasil: O códice e o cinzel* (2007), *Marcos Vinícios Vilaça – O artesanato da palavra* (2005) e *H. Dobal – Um homem particular* (2002).

Outras produções de sua autoria recorrem tanto às referidas temáticas quanto acionam diretamente o imaginário de sertão. Podemos destacar: *Folhetos do sertão vol. 1: Poesia na madeira* (2014); *Na estrada com Zé Limeira* (2011); *João* (2010); e *O sertão mundo de Suassuna* (2003).

Não é difícil perceber que uma trajetória assim não se trata de construção recente. Como se deu então a inserção do cineasta no mundo do cinema? Quais as trilhas e veredas percorridas na invenção de seu sertão mundo?

Meu pai levava a mim e ao meu irmão mais velho [Marden Machado] para o cinema [Cine Royal] praticamente todos os dias. Entrávamos na sessão da tarde e saímos à noite. Curiosamente, o cinema foi nossa babá, por assim dizer. Acrescento também as HQs e a televisão como iniciadores deste universo (Douglas Machado, diretor. Informação por *e-mail*, Teresina, 2012).

A partir daí o cineasta havia sido interpelado pelo cinema, demonstrando um interesse crescente pela sétima arte, principalmente no que diz respeito à construção da narrativa fílmica.

Eu iniciei o meu curso de jornalismo na Universidade Federal do Piauí, mas não conclui. Nesta época, eu tinha uma larga jornada de trabalho e os horários se chocavam. Aconteceu que em 1992 eu ganhei uma bolsa de estudos do governo holandês. Fui selecionado para fazer especialização na área de televisão. Curioso que fui selecionado pelo meu currículo de trabalho, essa especialização era para pessoas que tinham graduação acadêmica em comunicação ou jornalismo, mas o meu currículo de trabalho já era significativo e eles ficaram interessados. Tampouco tenho formação na área de cinema. Entretanto, como muitos profissionais do mundo inteiro, a gente termina se auto-formando digamos assim. Agora, claro, se auto-formando calcado na leitura de muitos livros sobre cinema, TV, rádio, comunicação em geral – além das oportunidades de trabalho ao longo desses anos. Trabalhos que vão desde a Amazônia à Suécia (Douglas Machado, diretor. Informação por *e-mail*, Teresina, 2012).

Atualmente, privilegia a produção de documentários, embora admita voltar a gravar filmes de ficção. Sobre suas influências, faz a seguinte reflexão:

Minha família cinematográfica e de influências, por assim dizer, se configura da seguinte maneira: meus avós seriam Mário Peixoto (*Limite*), Andrei Tarkovsky (*Andrei Rublev*; *Nostalgia*) e Albert e David Maysles (*Caixeiro-viajante*; *Gimme Shelter*); como pais, Eduardo Coutinho (*O fim e*

o princípio; Jogo de cena) e Silvio Tendler (*Tancredo – A travessia; Utopia e barbárie*]; quanto aos meus irmãos eu incluiria João Moreira Salles (*Santiago; Nelson Freire*), Karim Aïnouz (*Viajo porque preciso, voltei porque te amo; O céu de Suely*) e Luiz Fernando Carvalho (*Lavoura arcaica; A pedra do reino*). Existem outros... Muitos. Difícil nomear toda a família! (Douglas Machado, diretor. Informação por e-mail, Teresina, 2012).

Algumas destas (e outras influências) manifestam-se claramente no caldeamento que se desdobra na narrativa fílmica de *Cipriano*, com imagens relacionadas à família, velhice, morte, religiosidade, sonhos e, sobretudo, sertão, como veremos a seguir. Como o filme, lançado em 2001, significa a sertanezidade piauiense? Quais imagens e narrativas emergem a partir desta representação? De que maneira o filme ressignifica nossos marcadores identitários? E como o filme dialoga com estereótipos que historicamente delineiam o universo sertanejo?

CAPÍTULO 3 – CIPRIANO: UMA PEREGRINAÇÃO MACHADIANA PELOS SERTÕES PIAUIENSES

Ci-pri-a-no! De velho já não se contam os anos. É muito velho... parece que bastou na idade. Minha irmã Bigail diz que ele passou a vida inteira atormentado por sonhos... que ele falava de santos que cuspiam fogo, de ondas enormes maiores que uma igreja, de um cemitério perdido, onde ele devia ser enterrado. Não me lembro o tempo mas um dia ele acordou com medo... e calou-se, não falou mais. Tampouco isso importa. Ele não fala. Não fecha os olhos. Nunca vou saber. Não queria ser seu filho e por não querer na o sou. Ele sonha, eu vivo. Eu gosto da Bigail... e com ela fico (Vicente, em Cipriano).

Figura 10¹⁵⁸- Imagem fotográfica de Cipriano, Bigail e Vicente.



¹⁵⁸ Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-204887/fotos/detalhe/?cmediafile=20072560>> Acesso em 19 set. 2013.

3.1 Observações de um antropólogo espectador

Ao dialogar com a narrativa fílmica objeto desta dissertação, faço uma advertência: utilizo de forma recorrente, na descrição do filme, termos como “parece ser” e expressões com significados parecidos. Tal uso não constitui vício de linguagem. Apenas denota a dificuldade em contar a história para quem ainda não teve a experiência de assistir ao filme, pois, trata-se de uma narrativa que explora intensamente nossa percepção de mensagens que vão para além das imagens em movimento. A impressão que tive ao ver o filme, pela primeira vez, era a de que se tratava de uma narrativa hermética. À medida em que fui revendo a película, percebi que minhas experiências enquanto espectador de filmes de entretenimento haviam treinado o meu olhar para narrativas mais inteligíveis, características do cinema mais comercial.

Cipriano desperta outras formas de ver e interagir com a narrativa fílmica. Ficamos inquietos à espera de diálogos, explicações e alguma linearidade. O filme, no entanto, nos provoca e induz a perceber em fragmentos de memórias, sonhos, tensões, e caos, o fio narrativo de uma história sem ponto final.

3.1.1 Primeiras cenas: ambiente físico, atores sociais e signos do sertão machadiano

A primeira cena do filme é didática. Uma espécie de leteiro explicando a/o espectador/a o que são “incelências¹⁵⁹” e “benditos¹⁶⁰”, alertando-nos, talvez, para a paisagem sonora que permeia esta narrativa fílmica repleta destes cânticos religiosos. Aqui, vale

¹⁵⁹ De acordo com Santana (2011) “incelências”, como expressão cultural do universo do catolicismo popular, “são cantadas em sentinelas de defunto e cumprem a função ritual de entregar a alma do ente querido aos cuidados dos Anjos e Santos. A estes pedimos o acompanhamento, a proteção, até à entrada no céu. O caminho é longo e diante das tentações do demônio, é indispensável à presença protetora dos Anjos e Santos. O arcanjo São Gabriel e a Virgem Maria são os mais invocados. Miguel, com a balança em sua mão, pesa cada alma. O papel de advogada, então, cabe à Maria” (SANTANA, 2011, p. 87). Especificamente quanto ao julgamento, que tem Miguel como juiz, podemos rememorar o filme *O auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes, inspirado em peça homônima de Ariano Suassuna, escrita em 1957.

¹⁶⁰ “Os benditos não são cantados apenas no momento da morte, alguns servem para ajudar, por exemplo, nos pedidos de chuva [...] em momentos de peregrinações [...] durante os terços ou novenas juntamente com outros benditos. [...] no momento do velório, conhecidos como benditos fúnebres” (MORAIS, 2013, p. 118-119).

lembrar que a trilha sonora deve ser vista como parte da linguagem fílmica. Em *Cipriano*, Werney e Lima (2008) afirmam que esta foi trabalhada

utilizando sons que se repetem, como as rezas (incelências e benditos), o aboio e os ostinatos melódicos e rítmicos da música incidental. No plano da música diegética, o filme possui o timbre metálico das rezadeiras. Os sons emitidos se repetem por vários sonhos, provocando tensão e instabilidade. Em relação à música extradiegética, percebemos a presença constante do ostinato. Em música, o ostinato é uma figura com definição rítmica precisa, que se repete e persiste criando um efeito de tensão. Um trecho musical com ostinato nos remete à ideia de um movimento circular (WERNEY; LIMA, 2008, p. 80-81).

Após esta abertura, somos apresentados a Vicente, narrador e um dos personagens da história, que aparece primeiramente em plano fechado, de cabeça para baixo, debaixo d'água, e emerge (o enquadramento muda e passamos a vê-lo de corpo inteiro) no momento em que começamos a ouvir sua voz (tanto no decorrer da cena, enquanto personagem, quanto em *off*), como se estivesse envolto em líquido amniótico para, em seguida, nascer¹⁶¹.

Há uma clara discrepância entre a serenidade do discurso do narrador e a aparente desordem de falas, gestos e pensamentos que o caracteriza enquanto personagem. Vicente pronuncia algo, gesticula. Estaria cantando/rezando (algum bendito ou incelência)? Sorrindo? Sofrendo? Vestindo hábito franciscano marrom, com uma corda branca amarrada à cintura e sandálias, cujo uso é geralmente associado a devoto/as de São Francisco de Assis¹⁶², Vicente carrega no próprio corpo e reminiscências uma proximidade (e mesmo intimidade) com elementos associados ao catolicismo popular. Constitui o ponto de (des)equilíbrio dessa narrativa fílmica.

De São, eu lembro de: São Jeremias, São Bartolomeu, São Bernardo, São Gregório, São Francisco de Assis... São Jorge, São Dimas, São Lázaro, São Lucas, São Quirino, São Zebedeu, São Giovanni e São Florêncio. De Santa, eu lembro da: Santa Bárbara, Santa Clara, Santa Rita dos Impossíveis, Santa Maria, Santa Eremita, Santa Joana D'arc e Santa Edwiges. De Nossa Senhora, eu lembro de: Nossa Senhora da Anunciação, Nossa Senhora dos Aflitos, Nossa Senhora dos Milagres, Nossa Senhora das Neves, Nossa Senhora das Candeias e Nossa Senhora da Cabeça. De Santo, posso lhe dizer: Santo Agostinho e Santo André Avelino. Vaqueirinho

¹⁶¹ Bachelard (1998) lança um olhar sobre as águas para além de concepções consagradas, geralmente utilizadas no cotidiano. Não se trata de uma simples matéria, fundamental para a sobrevivência em nosso planeta, tampouco instrumento de enorme relevância para a produção de energia elétrica ou alimento. Para o autor, as águas são elementos complexos amplamente acessados pelo imaginário social. Possuem significâncias, significados, texturas, vozes, odores, cores e sabores.

¹⁶² Trata-se de Giovanni di Pietro di Bernardone (1182[?]-1226), frade italiano, fundador da Ordem dos Franciscanos (Ordem Mendicante dos Frades Menores), que abandonou uma vida considerada mundana para dedicar-se a vida religiosa associada à precação itinerante, à mendicância e à pobreza, sendo por isso muito bem quisto pelos católicos de origem mais humilde.

Sebastião, me alembro que devo missa... Dona Rosa me pediu faz tempo. Lembro de muita gente morta (Vicente, em *Cipriano*).

Figuras 11, 12, 13 e 14 – Imagens cinematográficas: o “nascimento” de Vicente.



Ao tempo em que Vicente compartilha com espectador/as suas lembranças ligadas ao universo religioso¹⁶³, somos apresentados a outras imagens que nos situam, não no tempo e no espaço, mas no universo sertanejo dos personagens desta narrativa fílmica. São imagens que interpelam nossas memórias (reais ou imaginadas¹⁶⁴), que fazem referência a um modo de vida sertanejo cuja representação agencia signos de um imaginário social de sertão, em especial, do que se representa como Sertão-Nordeste. Desta forma, remetem a marcadores identitários construídos historicamente e que nos situam culturalmente enquanto sertanejo/as, posto que a invenção da pátria piauiense agencia tais marcadores¹⁶⁵ que reforçam a associação

¹⁶³ “Santos e Santas de devoção fazem parte das vivências religiosas de muitos piauienses. Promessas, rezas, ladainhas, benditos, orações, e canções permeiam a labuta de todos os dias e acompanham devotos e devotas em peregrinações, festejos e locais considerados sagrados por muitos deles, lugares de memória de milagres e expressões de fé” (MORAIS, 2013, p. 35). Em *Cipriano*, percebemos a predominância deste universo mágico-religioso nas imagens, nos sons, nos objetos em cena, nas falas dos personagens. Defino desta forma devido ao fato de os cultos tradicionais terem sofrido ressignificações populares. “Formas de devoção que se adequavam às vivências sociais, apresentando assim um quadro de tolerância entre práticas eclesiais e o uso popular das celebrações. Catolicismo devocional que se formava e evidencia boa parte das manifestações religiosas encontradas no Piauí na contemporaneidade” (MORAIS, 2013, p. 39).

¹⁶⁴ Sobre memória como em parte lembrança, em parte invenção, ver Moraes (2000), com base em Sigmund Freud.

¹⁶⁵ Refiro-me aqui aos aspectos ligados ao que Capistrano de Abreu (1982) intitulou “época do couro” e Castelo Branco, R. (2016) “civilização do couro”, e cujo modo de vida destacava a figura do vaqueiro como personagem central deste imaginário de sertão.

Sertão-Nordeste-Piauí. A impressão que tive, e que se repetiu nas diversas vezes em que vi estas imagens foi a de ser transportado a um passado que, mesmo não sendo de fato o meu, causava-me empatia e familiaridade.

Algumas das imagens mostradas durante a primeira fala do narrador informam quanto ao aspecto estrutural da moradia de Cipriano, Vicente e Bigail (Figuras 15 a 18). Uma casa rústica e simples que remete a uma vida também simples e rústica, o que aponta para a identidade social¹⁶⁶ deste sertão de *Cipriano*. A casa, revestida de cimento e barro, com cobertura, insuficiente, de telhas antigas, cuja forma de fabricação (mais artesanal, digamos) difere daquela das modernas fábricas popularmente conhecidas como “cerâmicas”, e cuja estrutura envolve uma mistura de técnicas: a madeira de bordas arredondadas, que geralmente é extraída diretamente da mata, e a madeira cujas bordas formam ângulos retos, manufaturada e comercializada, na maioria das vezes, em madeireiras. Luz elétrica, a princípio não sabemos se há, mas a presença do candeeiro é mais um elemento que remete a uma estética acionada para referir esse modo de vida sertanejo. Temos então uma representação que nos situa diante do contexto sociocultural no qual a família sertaneja de Cipriano está inserida.

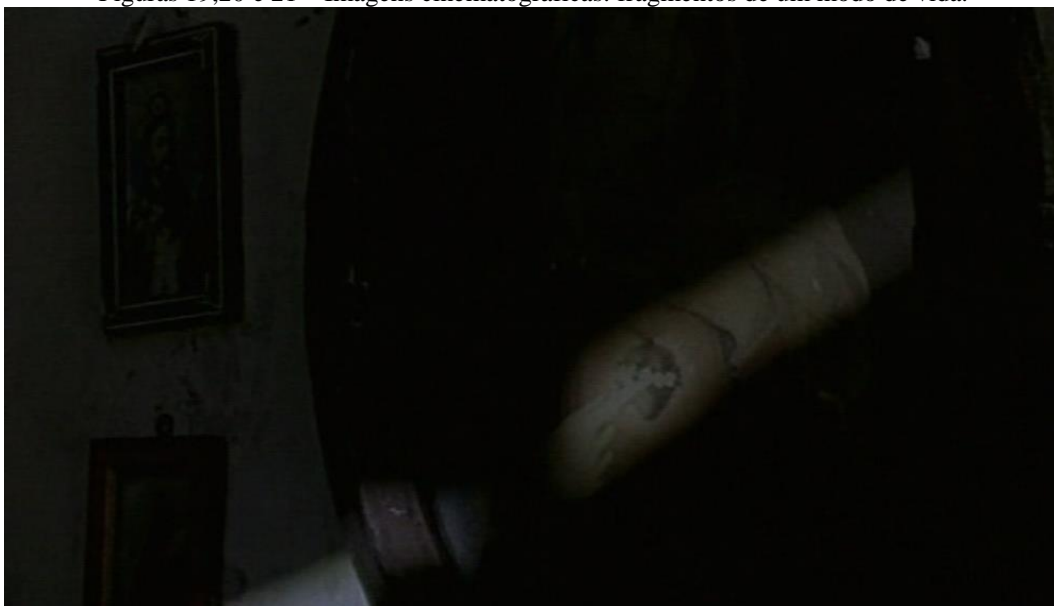
¹⁶⁶ Para Cucho (2002, p. 177) “a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos. Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural”. Ainda segundo Cucho (2002, p. 182), é importante salientar que, se “a identidade é uma construção social e não um dado, se ela é do âmbito da representação, isto não significa que ela seja uma ilusão que dependeria da subjetividade dos agentes sociais. A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais”. Tal concepção de identidade justifica a possibilidade de acionar uma narrativa fílmica, fabulação que aciona representações diversas, no sentido de perceber, compreender e interpretar marcadores identitários.

Figuras 15, 16, 17 e 18 – Imagens cinematográficas: aspectos da moradia.



Outros elementos simbólicos, também acionados nas cenas iniciais: imagens de entidades cultuadas no universo do catolicismo, como São Francisco de Assis e Nossa Senhora de Fátima; fotografias de família (muito comuns nas áreas da residência destinadas ao convívio social, geralmente nas salas de estar ou jantar, penduradas nas paredes); um chapéu de couro, comumente utilizado por vaqueiros; uma moringa de barro para colocar água ou outras bebidas; e uma pequena escultura que representa um cavalo branco selado, o que também simboliza, tal qual o chapéu, uma importante ferramenta de trabalho utilizada por vaqueiros e outro/as trabalhadore/as rurais.

Figuras 19,20 e 21 – Imagens cinematográficas: fragmentos de um modo de vida.





Uma pausa na fala de Vicente, depois uma profusão de imagens que se sucedem causando a mesma impressão que se tem/tinha ao voltar um filme num aparelho de videocassete, no qual as imagens retrocediam rapidamente e podíamos vê-las nesse retrocesso até chegar ao ponto (do filme) que queríamos (re)ver. Vicente diz que aquele não era o começo da história. Seria uma forma de aproximação? Ou desorientação? Uma tentativa de acionar memórias ou reminiscências e, conseqüentemente, criar empatia? O narrador diz finalmente a que veio. Ele nos interpela para contar a história do pai, Cipriano, que ele havia renegado, mas sobre o qual, agora, diz ter a possibilidade de falar com serenidade, pois tem corpo e mente curados e não usa mais, sequer, a roupa de promessa¹⁶⁷ que trajava. Mais uma vez Vicente aparece na água, brincando com a irmã Bigail (Figura 22). Uma espécie de renascimento? Um rito de passagem? Faço essa pergunta porque mais adiante descobrimos que esta cena na verdade retrata o final da história, quando a missão de realizar o desejo do

¹⁶⁷ O hábito franciscano é uma vestimenta que simboliza aquilo que São Francisco de Assis e os seguidores da Ordem Franciscana defendiam como características fundamentais para alcançar a salvação: pobreza voluntária, humildade e penitência (LE GOFF, 2001). Trata-se de um distintivo religioso, marcador identitário que representa o ato de abdicar de uma vida mundana e aproximar-se de indigentes e mendicantes. Frei Tomás Gálvez afirma que há diferenças de forma e cor do hábito ao longo da história, motivadas por vários fatores: desde a oferta e escassez de tipos e cores de tecidos e a conseqüente dificuldade de padronização; diferenciações internas, a exemplo do Frades da Imaculada, que aderem à tonalidade azul celeste; até simbólicos, a exemplo da cor cinza, que remete à penitência e ao pó do qual fomos criados, segundo o Velho Testamento. O hábito utilizado como roupa de promessa por Vicente é marrom, cor imposta pelo papa Leão XIII em 1895. Outro elemento importante é o cordão de lã branca, “que Francisco escolhe para substituir o cinto de couro” (GÁLVEZ, 2004, p. 43), em observância aos ensinamentos de Cristo aos apóstolos, que versavam, dentre outras coisas, sobre a importância da humildade. Quanto à promessa, especificamente, uma das principais características do catolicismo popular, sobretudo, no sertão, recorro a Góes (2009, p. 39) quando afirma que o “princípio e o fundamento do ex-voto cristão é o milagre, sempre associado a um santo ou a uma entidade superior. Por isso, o ex-voto brasileiro é também conhecido como promessa ou milagre, abarcando as duas vertentes, a do pedido e a da resposta favorável”.

patriarca era enfim cumprida. Os movimentos do narrador (e da narrativa fílmica em si) entre passado, presente e futuro permite caracterizá-los. O narrador, onisciente. A narrativa, não-linear. E diz Vicente: a história de Cipriano também é também a sua e de sua irmã.

Figura 22 – Imagem cinematográfica de Vicente e Bigail.



Enquanto aparecem na tela legendas com os nomes das pessoas responsáveis pela produção da película, ao som de uma trilha sonora executada em uma sanfona¹⁶⁸, chama a atenção, junto aos créditos iniciais, uma série de xilogravuras¹⁶⁹ que parecem oferecer a/o

¹⁶⁸ Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, define o verbete sanfona como: “Acordeona, gaita de foles (no Brasil velho), realejo, fole (nome idêntico no norte de Portugal), harmônica. Diz-se gaita no Rio Grande do Sul, que, no Nordeste e Norte, corresponde ao pífano e flautas rudimentares e rústicas. Verdadeira orquestra nos bailes populares. Acompanha cantos. O *Dicionário de Larousse* informa ter sido a acordeona inventada em 1827 por ‘un facteur nommé C. Buffet’”. Sua introdução no norte brasileiro é ao redor da guerra do Paraguai, 1864-1870. A gaita parece ter aparecido anteriormente nas regiões meridionais” (CASCUDO, 1999, p. 799). Instrumento cujas diversas possibilidades permitem, como referido, sua presença em cancionários de diferentes regiões do Brasil e do mundo. Em músicas que tematizam sertão, é presença constante. A propósito, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao referir a música do Nordeste, aciona a “sensibilidade nacionalista”, que buscava “uma música que remetesse à identidade nacional e ao seu ‘povo’ [...] nas canções populares [...] vistas como reservas de brasilidade [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 153). O contexto é a década de 1930, que representou, dentre outras coisas, a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Nos anos 1940, o pernambucano de Exu, Luiz Gonzaga, após sair do exército, começou a tocar sanfona, para sobreviver, no Rio de Janeiro, arte cujas primeiras lições foram dadas pelo pai, Januário, agricultor, artesão e sanfoneiro. Em 1943, influenciado pelo artista gaúcho Pedro Raimundo, Luiz Gonzaga resolve “assumir a identidade de um artista regional, ser um representante do ‘Nordeste’, criando para isso uma indumentária típica que reunia a roupa do vaqueiro nordestino com o chapéu usado pelos cangaceiros” (p. 154). Com o lançamento, em 1946, da música *Baião*, em parceria com Humberto Teixeira, nascia um ritmo conhecido a partir de então como a “música do Nordeste” (p. 155). As imagens e narrativas acionadas por Gonzaga representam “índices de identificação e estereotípias” (p. 155). “O espaço desenhado por suas canções é quase sempre o do Nordeste e, no Nordeste, o do sertão. Este espaço abstrato abordado por seus temas e imagens já cristalizados, ligados à própria cultura popular: a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra. Um Nordeste de povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios. Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza e seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura” (p. 160). Muitas dessas imagens são acionadas em *Cipriano*.

¹⁶⁹ Cláudia Rejanne Pinheiro Granjeiro afirma que a palavra xilogravura “vem do grego *xylon* (madeira) e *graphein* (gravar), portanto significa ‘gravura em madeira’. A imagem xilográfica é talhada em madeiras leves – como umburana, pinho, cedro, cajá e outras –, com tesoura de uma perna só, banda de gilete, quicé (faca de

espectador/a uma prévia da história a ser contada. A primeira, em especial interessou-me bastante. Mostra um homem taciturno, sentado, aparentemente imóvel ou com mobilidade reduzida (Cipriano?) em segundo plano. Em destaque, com letras que parecem fazer alusão ao solo rachado dos períodos de estiagem, o nome do filme, o mesmo do pai cuja história Vicente vai contar.

As cenas seguintes mostram Cipriano pela primeira vez (Figuras 23, 24 e 25), em diferentes enquadramentos, deitado sobre um solo cuja vegetação é seca e rasteira, imagem de sertão exaustivamente acionada para expressar o que se encontra na caatinga. Ele aparenta estar dormindo profundamente. Estaria morto? O narrador o caracteriza: é muito velho, daqueles cujos anos já não se contam, “parece que já bastou na idade”. Quando se refere diretamente ao velho vaqueiro, Vicente é ríspido, seco, parece negá-lo, rejeitá-lo: “não queria ser seu filho”... Tal relação é suavizada quando há, mesmo que indiretamente, a mediação da sua irmã Bigail, pessoa que o acompanha e para a qual o narrador dedica sua estima e bem-querer. Quando fala dos sonhos que atormentavam o pai, tão intensos que o deixaram mudo, em estado de catatonia, o tom suaviza, pois esta informação partiu de sua irmã. Quanto aos sonhos, o velho falava de “santos que cuspiam fogo, de ondas enormes maiores que uma igreja, de um cemitério perdido onde ele devia ser enterrado”...

Figuras 23, 24 e 25 – Imagens cinematográficas de Cipriano.



cortar fumo), formão ou canivete [...]” (GRANJEIRO, 2012, p. 170-171). Muito utilizada em associação com a literatura de cordel (a chamada xilogravura de cordel), é uma expressão cultural comumente associada a Sertão-Nordeste, embora não se restrinja a esta região. Douglas Machado utilizou algumas xilogravuras em seu Cipriano (2001), e, em 2014, no documentário de curta-metragem *Folhetos do sertão vol. 1: Poesia na madeira*, no qual o diretor dialoga com a artista teresinense Yolanda Carvalho, conhecida por suas xilogravuras, que apresenta ao público seu ofício e suas influências.



Como referido, a narrativa não é vinculada a um espaço-tempo específico. A informação que nos é dada por uma legenda (ou letreiro) é: Sertão do Piauí – Brasil (Figura 8, p. 70 desta dissertação). O diretor não quer aqui situar o seu sertão? As idiosincrasias do olhar de cada espectador/a ajudam a encontrar a resposta. No entanto, a narrativa dá algumas pistas que ora confrontam ora dialogam com nossas expectativas e estereótipias. Voltando às cenas do filme, em seguida, tem-se a fachada da casa simples com detalhes descritos nas primeiras cenas, isolada, sem vizinhança aparente¹⁷⁰ (o que não significa ausência de contiguidade¹⁷¹), em meio a uma paisagem marcada pela aridez (tal qual o solo aonde Cipriano repousava).

Em frente à casa, há três mulheres velhas de peles crestadas pelo sol – Dona Rosa, Dona Cotinha e Dona Maria –, vestidas de branco, cabeças cobertas, com a fita do Apostolado

¹⁷⁰ Esta dispersão é reiteradamente acionada na literatura que tematiza sertão como grandes espaços vazios. A casa isolada onde vivem Cipriano, Vicente e Bigail também aciona essa imagem.

¹⁷¹ A contiguidade, no caso, pode ser vista na representação de sociabilidade, evidenciada pela presença das velhas rezadeiras.

da Oração do Sagrado Coração de Jesus¹⁷² em volta do pescoço (Figuras 4, 5, 6 e 7, p. 66-67). Outros sinais tangíveis são as imagens dos pés, em paralelo, castigados tanto pela ação do tempo quanto pelas andanças cotidianas por grandes distâncias, e cuja “geografia” confunde-se com a do chão em que pousam, calçando sandálias rasteiras confeccionadas em couro; também as das mãos calejadas pelo trabalho, segurando um rosário. Vicente diz seus nomes e que elas entoam cânticos religiosos. Também guardam o corpo de Cipriano e rezam benditos pela sua alma, no sentido de rogar proteção ao Anjo da Guarda para sua passagem ao mundo dos mortos.

Meu anjo da Guarda e eu quero saber
do dia e da hora que eu é de morrer...
eu é de morrer quando Deus for servido,
o meu anjo da guarda meu Jesus querido.
Meu Jesus querido do reino da glória...
me dê meu rosário que eu quero ir mimbóra.
Eu quero ir mimbóra lá pro céu também...
Deus me dê a glória para sempre, amém!

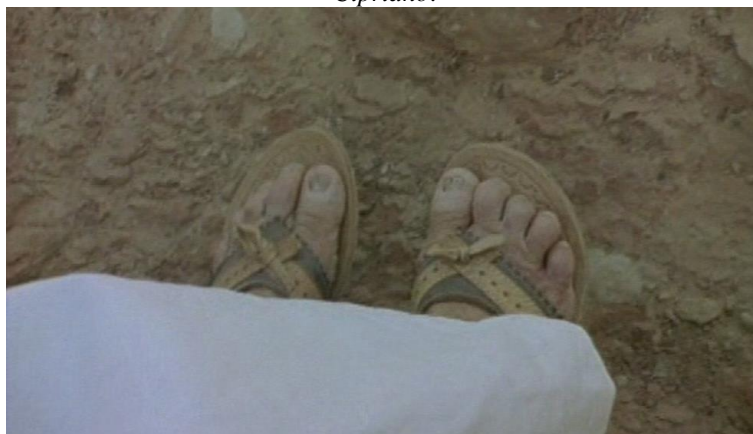
Um anjinho da minha guarda
que minh'alma eu já te dei...
fala sino e fala igreja dela nunca eu esqueci,
fala sino e fala igreja dela nunca eu esqueci.

Um anjim da minha guarda cadê alma qu'eu te dei?
Enquanto ela foi minha, nunca eu dela eu me apartei.
A igreja bem sabia que eu no mundo era nascido...
fala a igreja e bate o sino, ai meu Deus eu bem sabia,
fala a igreja e bate o sino, ai meu Deus eu bem sabia.

Uma delas dobra (arruma) com bastante cuidado o que parece ser um gibão de vaqueiro. Nesta cena, a figura da cabeça de Cipriano em primeiro plano. Na sequência, a imagem de uma cabeça de boi utilizada como enfeite de parede, de uma das carpideiras selando um animal de carga: preparativos para um deslocamento (viagem?). De novo, em primeiro plano, a parte superior do corpo de Cipriano, frente a janela.

¹⁷² O Apostolado da Oração do Sagrado Coração de Jesus está vinculado à Companhia de Jesus. Teve início em 1884, na França. Alia estudos, sacrifícios voluntários e outros atos de piedade. A fita vermelha simboliza o amor do Sagrado Coração de Jesus (SCHEWENGBER, 2014).

Figuras 26, 27, 28 e 29 – Imagens cinematográficas de corpos e objetos – significantes culturais de sertão em *Cipriano*.



Noutra cena, Cipriano em imagem de corpo inteiro, vestido de preto, catatônico e descalço, numa sala que abrigava diversas imagens de santos (em tamanhos diferentes, algumas delas dispostas sobre uma pequena mesa), dois pequenos bancos de madeira, uma rede de dormir, um balaio e um gibão – enquanto as velhas rezadeiras entoam incelências e benditos. De que tipo de morte estamos falando? Iminente? Devir? Premonição? A narrativa é, a partir daí, (des)estruturada a partir de cinco sonhos que o patriarca tinha, em desordem.

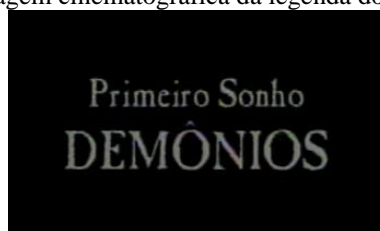
Minha irmã Bigail não sabe o quanto isso tudo já fazia parte dos sonhos do próprio pai... dos cinco sonhos que ele tinha em desordem. Cinco sonhos que nos levam à sua morte como frases escritas... perdidas no tempo, vagando em livros que eu nunca li (Vicente, em *Cipriano*).

Percebemos, já nas primeiras cenas, que a narrativa fílmica aciona uma série de signos e símbolos de sertão: o catolicismo popular que permeia toda a narrativa, repleta de incelências e benditos; a presença das velhas rezadeiras; o isolamento e as grandes distâncias; o gibão, o jumento, cabeça de boi, etc., elementos representações são problematizadas adiante, nesta dissertação.

3.2 Os sonhos de Cipriano

A partir das cenas iniciais referidas, a narrativa estrutura-se em cinco sonhos: Demônios, Morte, Procissão, Cemitério e Oração das Piedades. Para Werney e Lima (2008), Douglas Machado inspira-se em Akira Kurosawa, considerando-se, no entanto, que o diretor japonês buscou sintetizar uma “mensagem ecológico-humanista” (p. 78), enquanto Douglas Machado envereda pelo “universo místico-religioso do nordestino” (p. 78), com base no imaginário popular.

Figura 30 – Imagem cinematográfica da legenda do primeiro sonho.



No primeiro sonho, *Demônios*, Cipriano está sentado num pequeno banco de madeira, na mesma sala que acabo de descrever (e que constitui, levando em consideração o complemento da descrição a seguir, o mesmo o cenário no qual o patriarca põe-se a sonhar os cinco sonhos que são representados na película), porém com algumas diferenças em relação à imagem anterior. Nesta cena, está escuro e a pouca luz que há é proveniente de velas¹⁷³. Também há maior destaque à vestimenta de vaqueiro pendurada na parede, como um artefato antigo, que faz lembrar outros tempos. Ao fundo, as três mulheres rezam um terço. Na sequência, sua casa está em chamas. Demônios gêmeos que cospem fogo, e que misturam características humanas com a de outros animais – possuem patas como membros inferiores, tal qual sátiros¹⁷⁴ –, puseram fogo nela. Cipriano está deitado no chão, do lado de fora da casa, sem esboçar qualquer reação. O momento é extremamente tenso. Já não ouvimos as vozes das rezadeiras. Bigail parece desesperada para salvar, além do pai e do irmão, alguns pertences que estavam dentro da casa. O jumento amarrado numa árvore. Vicente parece deslumbrado com o que vê, bate palmas e diz coisas ininteligíveis. Bigail agarra o irmão para afastá-lo do perigo, numa cena que remete às expectativas que nossa sociedade nutre quanto a cuidados maternos. O narrador volta a intervir. Há algo de edipiano em sua fala.

Minha mãe chamava-se Germana. Ela morreu quando eu nasci e quando eu nasci a calma do meu pensamento virou tempestade em meu corpo: minha voz falada saía estranha, meus olhos enxergavam estranho, meu corpo era dono de si em seus movimentos. Bigail me entendia. [...] Germana morreu. Eu fiquei vivo. O velho pra mim já estava morto, mas para Bigail não (Vicente, em *Cipriano*).

¹⁷³ No universo da religiosidade católica, a vela simboliza vida, fé, e proteção. Nos ritos fúnebres, ilumina o caminho de mortos rumo à eternidade. Daí, o uso durante sentinelas e demais ritos fúnebres (a exemplo de enterros), nas quais benditos e incêndios são entoados. Na tessitura da paisagem barroca em *Cipriano*, como referido, identificamos contrastes entre luz/sombras, ou claros/escuros, que denotam a instabilidade da travessia do protagonista rumo ao descanso eterno. Tal instabilidade reflete a dificuldade que temos em lidar com a perda, (mesmo sabendo-a inevitável) e com a saudade do/as que partiram, metamorfoseadas em memória, e presente na narrativa de Vicente.

¹⁷⁴ Na mitologia grega, sátiro é uma criatura antropozoomórfica, com corpo masculino, barba, patas de bode, pequenos chifres e rabo, geralmente, de cavalo (BULFINCH, 2006). Os demônios representados na narrativa fílmica provavelmente são releituras que incorporam elementos de outras culturas, o que pode ser associado, também, à leitura de almanaques, muito comum quando se refere a Sertão-Nordeste, como veremos adiante.

Bigail assume, de fato, o lugar de mãe de Vicente e, a partir do momento em que Cipriano emudeceu, fechou-se para o mundo exterior. Tornara-se responsável por cuidar também do pai. É Bigail que explica o que acabara de acontecer. Trata-se do desfecho de um sonho premonitório¹⁷⁵ do pai, que remete ao tempo em que era vaqueiro e andava sozinho em seu cavalo, em frente ao mar. Mais adiante, avistou um cemitério de pescador e parou para observar.

Mais cumpoca ele disse que dos fundo do cemitério deu vista a dois gêmeo, da iguala de Cosme e Damião. Mas num pareciam santo. Nem no andar dav'asprença de serem agraciado pela bondade do bom Senhor. Filhos do Coisa-Ruim,... sei lá. Ai chamaro nosso pai, ficaro acenando pra ele. Ele recusou ir, eles diziam que iriam buscar. Num tinha remédio. Nem que tivesse que botar fogo na casa, nem que tivesse que desafiar o Santo Anjo da Guarda, irio carregar ele (Bigail, em *Cipriano*).

Figuras 31 e 32 – Imagens cinematográficas dos Demônios gêmeos.



¹⁷⁵ De acordo com Hopcke (2005, p. 187), a interpretação dos sonhos "deve sempre levar em conta também nossa experiência subjetiva. Uma interpretação que leve em conta as imagens mas ignore a experiência interna ou o significado dela para quem sonhou não é uma interpretação que valha muito, não importa quão elegante ou compreensível seja". Assim, podemos compreender que, mesmo em se tratando de sonhos, os elementos acionados estão presentes no universo simbólico do/a sonhador/a. Tal fato não deve ser ignorado. "A associação do fenômeno onírico com a religião é ampla, normalmente se referindo ao sonho como capaz de propiciar contato ou vislumbre de divindades e seus desígnios, e do que é sagrado de modo geral" (RIBEIRO; SCOTT, 2010, p.74).

Em cenas que se intercalam, percebemos que a família se prepara para a travessia. Vicente parece dizer insistentemente para a irmã, de forma quase ininteligível, que o pai está morto. Bigail tem dúvidas, até acena em concordar, mas desconfia que o pai possa estar apenas sonhando, e mostra-se decidida a enterrá-lo defronte o mar, fazendo jus ao sonho (desejo?) do velho vaqueiro. E a caminhada começa.

Figuras 33, 34 e 35 – Imagens cinematográficas do início da travessia/peregrinação.



A trilha sonora reproduz com fidelidade o ritmo constante e por vezes cansativo da caminhada. Ao mesmo tempo em que as imagens nos causam a impressão de que a caminhada, por ser longa, se dá em círculos, a trilha simula tais repetições. Quando a música

para, vemos Vicente, apoiado numa velha sanfona, e manipulando um objeto que parece ser um brinquedo, promovendo movimentos circulares. Também nos são apresentadas algumas imagens distorcidas desta caminhada, que podemos associar à visão de mundo do personagem Vicente. A caminhada continua. Bigail e Vicente a pé, enquanto Cipriano segue descalço, montado num jumento.

Nesta solidão dos sertões os caminhos parecem ser os mesmos. As veredas são as mesmas. As folhas não se movem. Bigail anda e anda e se enterra em seu silêncio, em suas memórias distantes. Eu me passo, me distraio... crio meu mundo e venho vez em quando visitá-la. O pai é dela, não meu. Eu não quero ser seu filho e por não querer não sou. Ele sonha, eu vivo. Eu gosto da Bigail... e com ela fico (Vicente, em *Cipriano*).

Figura 36 – Imagem cinematográfica da legenda do segundo sonho.



Ouvimos nitidamente que, enquanto uma das rezadeiras entoava um cântico (bendito), as outras continuam a rezar o terço. Vemos, em frente a uma igreja que parece estar abandonada, a figura da Morte¹⁷⁶ a dançar, desenvolvendo uma envolvente coreografia, como se estivesse à espera de alguém. Ela veste uma saia branca, que se arrasta no chão, tem o corpo estreito, alongado e coberto de cinzas, a cabeça raspada, o peito nu, carrega uma peixeira, que parece substituir a popular ceifadeira¹⁷⁷. Ela interrompe a coreografia ao perceber a chegada de Bigail, Cipriano e Vicente, e os observa. Bigail aproxima-se de uma velha cruz de madeira, amarra as rédeas do jumento no qual o pai estava montado, enquanto Vicente adormece. Neste momento, Bigail navega em reminiscências. Ela aparece no interior da igreja, em outra época, durante o dia, a Morte ao fundo, à espreita. Bigail olha fixamente para um objeto esférico em cujo interior a imagem de Cipriano é projetada. Só que desta vez, com roupa de vaqueiro, cavalcando com intensidade e vigor. Seria a alma do velho vaqueiro aprisionada neste objeto?

¹⁷⁶ Optei por escrever Morte com “M” maiúsculo porque, nessa narrativa cinematográfica, ela é uma personagem.

¹⁷⁷ Uma das personificações mais comuns da Morte é a figura do Ceifador. A ceifadeira, no filme, é representada pela peixeira, faca de uso corrente no sertão nordestino, associada, inclusive, à masculinidade.

Agora, Bigail interpela diretamente a Morte, como se ambas tivessem firmado um acordo¹⁷⁸, e esta é por ela convidada a entrar na velha igreja para que cumpra suas obrigações. Bigail, por não aceitar a morte do pai, fez um acordo com a Morte para manter o corpo dele vivo em casa, mas sem alma. Essa, estaria aprisionada no cemitério em frente ao mar, lugar onde o corpo do velho vaqueiro deveria ser enterrado. Aliás, o nome Abigail, de origem hebraica, significa “aquela que agrada ao pai¹⁷⁹”.

Na igreja, vemos novamente os três elementos desta orquestração: a filha, a Morte e o objeto esférico que projeta a imagem do pai vivo. Bigail começa a rezar um bendito em voz baixa. Parece entrar em transe e girar dentro da igreja. Em seguida, ouvimos a voz de uma velha rezadeira a entoar a mesma oração como se estivesse a guiar a filha do vaqueiro. Logo após, as expressões taciturnas de ambas denotam que a alma de Cipriano havia, enfim, seguido seu curso. Observada à distância e atentamente pela Morte, a família segue em sua travessia.

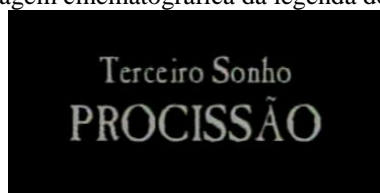
Figuras 37, 38, 39 e 40 – Imagens cinematográficas da dança da Morte e da alma do velho vaqueiro.



¹⁷⁸ Douglas Machado, como referido, afirma que Bigail, por não aceitar a morte do pai, fez um acordo com a Morte para manter o corpo dele vivo em casa, mas sem alma. Essa, estaria aprisionada no cemitério em frente ao mar, lugar onde o corpo do velho vaqueiro deveria ser enterrado.

¹⁷⁹ Informação disponível em: < <https://www.jw.org/pt/publicacoes/livros/verdadeira-fe/historia-de-abigail-na-biblia/>>. Acesso em 30 mai. 2017.

Figura 41 – Imagem cinematográfica da legenda do terceiro sonho.



Ouvimos, em *off*, vozes femininas entoando um cântico religioso naquilo que parece ser uma procissão. Retornamos ao (falso) início da história, com Vicente submerso e o narrador a rememorar personagens importantes para o catolicismo popular. Na margem do rio, o jumento e roupas dos personagens secando ao sol. Não por coincidência, ao emergir ele canta exatamente a mesma canção que ouvimos há pouco, em *off*.

Uma incelença de Deus,
da Virgem da Conceição...
adeus irmão das alma,
as alma são meus irmão.
Adeus irmão das alma,
as alma são meus irmão.

Duas incelença de Deus,
da Virgem da Conceição...
adeus irmão das alma,
as alma são meus irmão.
Adeus irmão das alma,
as alma s,,o meus irmão.

Três incelença de Deus,
da Virgem da Conceição...
adeus irmão das alma,
as alma são meus irmão.
Adeus irmão das alma,
as alma são meus irmão.

Ouvimos então a voz em *off* de Vicente: “Lembro de muitas rezadeiras. Às vezes elas aparecem em procissão quando eu chamo: velhas lindas, parecem anjos! Há sempre uma cantoria para quem está morto. Alguma reza amorosa como guia... alivia as dores”. Bigail fita o objeto esférico, e nele não vemos mais refletida a imagem de Cipriano, que aparece ao fundo, em segundo plano, imóvel. Vicente, que continuava na água, retoma o canto da incelença, de forma veemente, quase aos gritos. Surge então, margeando o rio e cantando a mesma incelença, uma procissão de velhas rezadeiras, vistas, ao que parece, somente por Vicente, de forma distorcida, idiossincrática, já que Bigail continua a observar a pequena bola de cristal. Trajavam roupas pretas, (com exceção de uma, vestida de azul, como se fosse uma

criança ou um anjo) e carregavam rosários e velas em suas mãos, além de três arcos de flores artificiais¹⁸⁰. Vicente estava entusiasmado e encantado, ao acompanhar a “procissão imaginária”, tanto que chega a se distanciar da família. Uma cena curiosa: ao passar por Bigail e Cipriano, uma das beatas (a que está vestida de azul) olha para o velho vaqueiro. Mais adiante, as velhas rezadeiras desaparecem e Vicente volta a ficar sozinho, perdido e triste.

Figuras 42 e 43 – Imagens cinematográficas da procissão imaginária de Vicente e da Santa Beata¹⁸¹.



Figura 44 – Imagem cinematográfica da legenda do quarto sonho.

Quarto Sonho
CEMITÉRIO

No quarto sonho, *Cemitério*, ouvimos a voz de Bigail a cantar, doce, triste e solenemente, cantiga de ninar, um lamento sertanejo¹⁸²:

¹⁸⁰ Neste caso, podemos associar o uso de flores artificiais ao diálogo com a imagem de sertão relacionada à aridez.

¹⁸¹ É assim que Douglas Machado identifica a referida personagem no roteiro do filme.

Anjo caído do céu,
 anjo sem asa de anjo...
 Cai triste do céu de fogo,
 cai triste do céu, meu anjo.
 Cai triste do céu de fogo,
 cai triste do céu, meu anjo.

Vemos algumas paisagens fisiográficas “sertanejas” e Vicente a vagar, sozinho. Continuamos a ouvir a ladainha de Bigail, que Vicente enfatiza guardar nitidamente em suas memórias. Ouvimos sua voz em *off*:

...eu ficava com essa ladainha de Bigail na cabeça enquanto seguia caminho. Quando se corre pelas veredas, se busca o apelo das memórias. Isso há de ser provisório, eu pensava... isso há de ser provisório! E eu corria como sem rumo mas sabendo que o velho Cipriano me guiava, sentia seu cheiro. Ter trazido as velhas em romaria foi obra do destino, era pra me perder e na perda, encontrar o cemitério. Teimo em pensar: se encontro... minhas alegrias são outras (Vicente, em *Cipriano*).

Encontrar o cemitério representaria o fim da travessia? Tal resposta, veremos, não se mostra tão óbvia. Vicente, ao se perder, é guiado pelo cheiro do pai. Vemos o velho vaqueiro, com sua “armadura” de “herói do sertão”, montado em seu cavalo, passeando vagarosamente em frente ao cemitério, como se aguardasse a chegada do filho. Ouvimos também um aboio (seria de Cipriano ou uma referência ao seu ofício?). O filho finalmente encontra o cemitério, demonstrando muita satisfação com a descoberta. O lugar não possui cercas, fica um pouco acima do nível do mar, mas tão próximo que conseguimos ouvir o barulho das ondas e dos fortes ventos. As sepulturas estão dispostas sobre a areia da praia. Vicente continua sozinho, vemos mais uma vez a cena sob sua perspectiva, distorcida. Agora taciturno, desconfiado a observar alguém que se aproximava, sua expressão só muda quando percebe a chegada do pai, com o qual interage diretamente pela primeira vez, mesmo que timidamente. Tal encontro parece ter-se dado no universo particular de Vicente. A tímida troca de afagos entre pai e filho faz com que Vicente finalmente perceba que Cipriano enfim morrera. Afasta-se então do pai e corre rumo ao mar. Bigail e o pai (em sua presença física) finalmente chegam ao cemitério.

¹⁸² Faço referência aqui à canção *Lamento sertanejo*, composta por Dominginhos e Gilberto Gil, lançada em 1975, no álbum *Refazenda*, de Gilberto Gil. Uma bela canção, envolta em melancolia, uma imagem bastante associada ao imaginário de sertão.

Figuras 45 e 46 – Imagens cinematográficas: pai e filho no cemitério em frente ao mar.



Figura 47 – Imagem cinematográfica da legenda do quarto sonho.

Quinto Sonho
ORAÇÃO DAS PIEDADES

No quinto sonho, *Oração das Piedades*, ouvimos uma velha rezadeira entoando uma incelência. Aboio ao fundo. Sentados debaixo de uma pequena árvore, Vicente e Bigail preparam-se para dar adeus ao pai. Bigail fita a pequena bola de cristal. Nela, vemos sua imagem refletida, de cabeça para baixo e ouvimos sua voz:

...diz que quando nosso pai chegou, tarde já era. O céu se amostrava escuro, um manto negro de viúva. As poucas luzes vinham de candieiro muitos. A cidade lotava em candieiro... e em gente! Uma procissão de gente que mais fim não tinha. Uma fileira andando em romaria. Ladeira acima. Todo mundo assim; com vela na mão, cantano as oração das piedades. Foi quando de um repente ele avista um velho, assentado no chão rezando um terço. Meu senhor, se mal lhe pergunto, tem caminhos outros para se chegar a uma ingreja? Num há cuma chegar numa ingreja sem ladera subir. Respondeu o velho sem alevantar a cabeça. Sigo esta procissão? Nosso pai insistiu em

preguntar. Siga a Deus Nosso Senhor... é o que eles tão fazeno (Bigail, em *Cipriano*).

Bigail entrega a velha sanfona a seu irmão, que começa a manuseá-la sem muita destreza. O pai estava deitado na areia, ao lado da cova, aberta debaixo da sombra de uma pequena árvore. Trajava roupa preta e estava descalço. A filha começa a abotoar lentamente a sua camisa. Depois, ela amarra a cabeça do pai com um lenço branco, para que o velho vaqueiro não seja enterrado de boca aberta, cobre os pés de Cipriano com um pano, como se improvisasse uma mortalha e, para concluir o ritual¹⁸³ de despedida, une e cruza as mãos do pai, depositando ali a pequena bola de cristal.

Algo parece aproximar-se daquela família. Era o espírito de Cipriano, com sua indumentária de vaqueiro, a observar o momento da despedida. Vemos a Morte dirigindo-se vagarosamente para a entrada da velha igreja, como se sua missão estivesse cumprida. Ao fundo, um aboio de vaqueiro: “Eu nasci e me criei, zelando vida de gado... / montando em cavalo brabo... / entrando em mato fechado”. Ouvimos a voz em *off* de Vicente:

Cipriano estava morto. Morto-enterrado-desses-que-num-voltam-mais. Pai que eu tinha renegado mas que sobrevivendo a sua sina hoje guardo é memória curada. Minha voz já é voz que se entende, meu corpo já se controla... meu riso não é mais de louco. Desde aquele dia já sentia minhas calmarias. Entenda. Você acha que a vida é ruim? Você acha que ninguém te ouviu? O mundo tem muita gente... o mar traz suas histórias (Vicente, em *Cipriano*).

Concluída a travessia, observamos Vicente e Bigail banhando nas águas do mar, seria uma espécie de renascimento? Ouvimos pela última vez as velhas rezadeiras como se estivessem a abençoar este novo momento desta família sertaneja. Também a Vicente: “As ondas são rasas mas não significam tristezas”. Talvez aqui, o nome Vicente, originado do

¹⁸³ De acordo com Vilhena (2005, p. 21) o “rito refere-se, pois, à ordem prescrita, à ordem do cosmo, à ordem das relações entre deuses e seres humanos e dos seres humanos entre si. Reporta-se ao que rima e ao ritmo da vida, à harmonia restauradora, à junção, às relações entre as partes e o todo, ao fluir, ao movimento, à vida acontecendo. A busca pela ordem e o movimento são elementos constitutivos dos rituais”. Ao conduzir o pai rumo à última morada, e atendendo seu desejo, Bigail e Vicente buscam aproximar-se à referida ordem prescrita, que, segundo Azevedo (1987, p. 61), era assim delineada: “Na hora da morte punha-se na mão do moribundo uma vela acesa para que fosse ao encontro de Deus como ‘filho da luz’ liberto das trevas do pecado pela comunhão eucarística recebida como viático, isto é, como provisão espiritual e mística da viagem para eternidade. A ministração da extrema-unção, agora designada como sacramento dos enfermos destinado a lhe tirar o sentido agourento tão temido, completava as condições do trânsito para o outro mundo... Fechar os olhos do recém-falecido, juntar-lhe as mãos segurando um crucifixo ou rosário, estender-lhe as pernas, vesti-lo com uma roupa formal, preta ou escura, cobrir-lhe o rosto com lenço eram outros gestos desse rito de passagem... Abriam-se as portas e as janelas para ‘facilitar a saída da alma’”. Como vimos, em se tratando de catolicismo popular, esta é uma das imagens de sertão acionadas nesta narrativa fílmica.

latim *Vicentius*, – popular entre os primeiros cristãos e atribuído a vários santos – evidencie seu sentido, na narrativa fílmica, como “vencedor”.

Figuras- 48, 49, 50 e 51: Imagens cinematográficas – morte e vida no sertão.



3.3 Sobre o sertão sonhado por Cipriano e Douglas Machado

Em *Cipriano*, a peregrinação do patriarca e sua família rumo ao desfecho inevitável do ciclo da vida parece não ter a intenção de despertar qualquer tipo de solidariedade ou empatia, por parte do público. Não é uma denúncia social, tampouco um relato ingênuo de um modo de vida específico. Portanto, não podemos associar o filme de Douglas Machado ao chamado Cinema da Seca, ou mesmo ao engajado Cinema Novo, a não ser por referências implícitas. A narrativa machadiana não julga, mas provoca.

A voz de Vicente (narrador) articulada, ouvida com clareza ao compartilhar memórias e reminiscências que contam, como referido, não apenas a história de Cipriano, mas a sua e a da irmã, Bigail, representa um sertão que fala, sente, vive, pulsa... Impossível não lembrar de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, ou de Valente, em *Curral de serras*, de Alvina Gameiro. O narrador goza de liberdade, pois (des)organiza um “mundo fictício, diferente, [no qual] as personagens obedecem a uma lei própria” (CANDIDO, 2009, p. 67). No entanto, ao observarmos Vicente, personagem, percebemos que sua fala é desarticulada, confusa, quase ininteligível, o que configura ambiguidade. Qual o sentido desta? A ambiguidade nas falas de Vicente traduz simbolicamente as ambiguidades de sertão, cujas imagens e narrativas (como referido, mas não exaurido), evidenciam signos e símbolos que transitam entre encantamento e desencantamento, e refletem a polifonia e a polissemia desta categoria basilar para a compreensão da nação, afiliações, identidades.

Quanto aos sonhos, que representam os fios que tecem esta narrativa fílmica, é importante perceber, como referido (HOPCKE, 2005; RIBEIRO; SCOTT, 2010), que os elementos acionados estão presentes na cultura, no cotidiano, no universo simbólico do/a sonhador/a. Ao acionar elementos do catolicismo popular, por exemplo, a narrativa situa e mostra de que sertão o diretor está falando: um sertão encantado no qual o fenômeno onírico representa por vezes o diálogo entre sagrado e profano, permeado por santos, anjos e demônios; vida, morte; fim, recomeço.

Os rituais de morte, referidos por Vilhena (2005) e Azevedo (1987), são representados durante toda a travessia de Vicente, Bigail e Cipriano, pela presença das velhas rezadeiras, em sentinela, entoando incelências e benditos que acompanham o desenrolar da narrativa. Os preparativos para o enterro do velho vaqueiro, as orações, o asseio, a presença de velas, o cuidado em realizar o desejo do moribundo de ser enterrado em frente ao mar, a improvisação de uma mortalha, os sentimentos ambíguos de luto e esperança. No entanto, tais ritos sofrem

algumas metamorfoses ou releituras¹⁸⁴, características do catolicismo popular. Não há presença de sacerdotes na condução dos ritos. As rezadeiras assumem tal papel, acionando a religiosidade sertaneja, como extrapolando aquilo que é prescrito pelo catolicismo oficial: os sonhos premonitórios do patriarca; a crença em promessas e ex-votos; a presença da Morte, corporificada, que dialoga com Bigail; o que também acontece em relação aos demônios que cospem fogo, no tocante à presença física. O enterro do patriarca também foge aos padrões e normas: não há caixão, registro ou qualquer elemento que indique a presença do Estado – que, do ponto de vista burocrático, oficializa a morte. Também não há um legado ou riqueza material aparente destinada a quem fica. A pobreza material contrasta com a riqueza simbólica e imaginativa, esta sim, bastante significativa.

A imagem de sertão da seca, dos espaços vazios e grandes distâncias, embora acionada nos sonhos de Cipriano, não engendra, nesta narrativa fílmica machadiana, uma crítica social ou pedido de socorro. Em alguns momentos, esta imagem é contraposta, pois percebemos outras paisagens que não se enquadram neste estereótipo bastante acionado quando o assunto é Sertão-Nordeste, especificamente Sertão-Piauí, já que a água, elemento cuja escassez é característica reforçada desde o final do século XIX e início do XX, pela chamada indústria da seca, é presença constante – e simbolicamente relevante, no filme. Afinal, Cipriano quer ser sepultado próximo ao mar. Haveria imagem mais emblemática sobre a aventura da relação entre morte e vida severinas? Os conflitos são simbolizados implicitamente, nas relações familiares de negação edipiana e (re)conciliação, assim como no medo da morte, diálogos e reverses com seres sobrenaturais (Demônios, Morte, Anjos, Espíritos, alucinações).

Os artefatos presentes na casa de Cipriano, Vicente e Bigail, também são signos e símbolos, presentes nos sonhos do patriarca e na representação machadiana. A casa abriga uma série de artefatos que remetem a uma estética acionada para referir o modo de vida sertanejo: entre candeeiros, moringas de barro, gibões, chapéus de couro, cabeças de boi ornando paredes, esculturas de cavalo selado, sanfonas, retratos de família nas paredes, assim como imagens de entidades cultuadas no universo do catolicismo popular (São Francisco de Assis e Nossa Senhora de Fátima). O candeeiro e a moringa de barro acionam a imagem de sertão como sinônimo de um modo de vida rústico, a exemplo do que faz Euclides da Cunha, em *Os sertões*, ao perceber sertão como outra sociedade histórica, cujo abismo em relação ao

¹⁸⁴ De acordo com Lima-Mesquitela e Martinez (1991, p. 140) “a crença em seres sobrenaturais, a personificação de fenômenos naturais, o culto de antepassados, o medo dos sonhos, etc. A religião pressupõe normalmente uma igreja, o que faz [com] que a grande maioria das práticas religiosas sejam práticas sociais ou de grupo (por exemplo as procissões, missas e peregrinações do nosso catolicismo tradicional); porém, não é raro que muitos devotos mantenham uma relação individualizada com o sagrado através de orações e outras formas de prece (o rosário por exemplo)”.

litoral deve ser superado. Em *Cipriano*, percebemos o particularismo histórico, mas, no tocante à dicotomia sertão/litoral, não há denúncia ou crítica aparente. Quanto à escultura do cavalo branco selado, a cabeça de boi pendurada na parede, o chapéu de couro e o gibão, percebemos a representação daquilo que João Capistrano de Abreu denominou “época do couro”, e Renato Castelo Branco, ao acionar este mito de origem da pátria piauiense como “pátria de vaqueiros”, denominou “civilização do couro”. Cipriano, velho, catatônico e moribundo, mostra-se vigoroso quando se rememora, em alguns momentos da narrativa, seus bons tempos de vaqueiro, herói cultural do sertão (MORAES, 2006a, 2006b). Esse conjunto de imagens acionadas por Douglas Machado dialoga com imaginários de sertão expressos na literatura, no cinema, na música, no teatro, no folclore, enfim, cultura brasileira, em particular, nordestina.

A sanfona, como referido, remete às narrativas imagéticas e sonoras de sertão, consagradas pelo baião de Luiz Gonzaga, que, como diz Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ajudou a engendrar Sertão-Nordeste como espaço da saudade, explorado também, como referido, por outras artes, a exemplo do cinema. Sua presença nesta narrativa é, do ponto de vista estético e simbólico, bastante significativa, pois, embora não seja manuseada com destreza por Vicente, a sua presença dá pistas que ajudam a perceber o sertão mundo de Douglas Machado em *Cipriano*.

Quanto aos retratos pendurados na parede, lembro Sontag (2004), quando percebe, em cada fotografia de família, a possibilidade de construção de uma crônica visual que denote sua coesão. No caso das fotografias que têm lugar de destaque na sala da casa de Cipriano e sua família, elas não só documentam, mas legitimam o universo desta família sertaneja. As fotografias são, pois, representações, fragmentos de realidade que compõem o processo de fabulação da memória – esta, preñe de signos, símbolos e valores que evidenciam o universo cultural do/as fotografado/as. O lugar de destaque que ocupam, junto a outros elementos como as imagens de divindades, denota a importância do que se quer expor. Neste caso, a família, a religiosidade e o trabalho de vaqueiro ganham destaque nesta espécie de relicário da casa, que também é do diretor.

Percebemos, também, alguns arquétipos ou tipos sertanejos presentes nesta narrativa fílmica. Cipriano, o patriarca, velho, catatônico e moribundo, mas que na juventude fora vaqueiro, personagem constantemente acionado como símbolo de sertão construído a partir dos caminhos do gado e que, no pensamento social, é acionado para referir Sertão-Nordeste e Sertão-Piauí. Vicente, o filho, cuja mãe Germana faleceu após seu nascimento, cuja fala, visão e movimentos são desordenados, usa roupa de promessa (hábito franciscano) e tem sua

trajetória marcada por uma inserção idiossincrática no universo mágico-religioso do catolicismo popular. Estabelece com o pai uma relação edipiana de negação. Como narrador, retorna ao passado, agora em condições de recordar a história de sua família e contá-la com clareza, de forma articulada. Bigail representa certo estereótipo de mulher sertaneja, terna, maternal, conciliadora, mas, sobretudo, forte, a ponto de dialogar e barganhar com a Morte pela vida do pai. As velhas rezadeiras oram para que a travessia desta família, sobretudo do patriarca, rumo ao descanso eterno, seja bem-aventurada. Constituem figuras presentes no imaginário de um sertão encantado machadiano, cujo universo mágico-religioso orienta vida e morte em narrativas míticas. Morte e demônios ganham corpos e participam diretamente da narrativa fílmica, que aciona, dentre outras coisas, as tensões entre memórias, sonhos e realidades.

Certa visão de religiosidade sertaneja permeia todo o filme. O filme representa algumas facetas do universo mágico-religioso de sertão, no sentido do “catolicismo rústico”, tido na literatura como transcendendo o que é prescrito pelo “catolicismo oficial” (QUEIROZ, M. I. P., 1968, p. 104).

O Catolicismo do Sertão Brasileiro – Sertão compreendido no sentido muito geral de regiões mais afastadas das cidades grandes, – manteve-se assim muito mais próximo daquele que havia sido trazida pelos portugueses nos dois primeiros séculos da colonização, e evoluiu por assim dizer fechado sobre si mesmo. Ora, a maior parte dos elementos religiosos trazidos para o Brasil fazia parte, já em Portugal, da religião popular; pois o campônio português, ao emigrar, trazia consigo suas crenças. Porém, ao persistir, este catolicismo popular por sua vez se cindiu em dois: um catolicismo urbano e um catolicismo rústico. Esta divisão se deu com o correr do tempo; a princípio, formavam uma unidade que era o catolicismo popular simplesmente. Mas, à medida que no Brasil se disseminava um estilo de vida urbano de tipo ocidental – que podemos considerar como datando da permanência da Família Real no Rio de Janeiro, no início do século XIX, – o catolicismo popular urbano foi se distanciando de seu irmão rural (QUEIROZ, M. I. P., 1968, p. 106-107).

Nesta perspectiva, as tensões simbólicas entre Deus e o Diabo no sertão tornam-se metáforas prenes de significados, que podem tanto questionar o abandono do Estado¹⁸⁵, empreendedor de um processo de modernização excludente, como em boa parte da narrativa glauberiana, quanto a simbolizar dramas existenciais, familiares e subjetivos, mas que dialogam com a conjuntura num recorte diferenciado, de inspiração rosiana, como na narrativa de Douglas Machado.

¹⁸⁵ Como referido, para João Capistrano de Abreu e Darcy Ribeiro, a sociedade sertaneja, historicamente, instituiu-se com leis próprias, na ausência do Estado (CAPISTRANO DE ABREU, 1982; RIBEIRO, 2008).

Destaco uma do início do filme, quando da apresentação dos créditos iniciais. Nela, há uma xilogravura que representa o personagem Cipriano e, sobreposto a ela, o nome do filme/personagem, com um detalhe: a mistura de dois símbolos para compor a letra “n”, uma cruz (símbolo importante para o cristianismo) e uma cauda de extremidade pontiaguda (geralmente associada a algumas representações do diabo, principalmente entre os cristãos). A tensão entre Deus e o Diabo representada em poucos caracteres.

Figura 52 – Imagem cinematográfica de xilogravura que representa o velho vaqueiro e título do filme.



Religiosidade constitui dimensão basilar para a compreensão de sertão, tanto como rota de fuga para escapar das agruras de uma vida de fome e exploração, caso dos “fanáticos” descritos por Facó (1991), representados, dentre outros, pela figura de Antônio Conselheiro, imortalizada pela narrativa de Euclides da Cunha, depois revisitada pelo cinema, quanto como importante fator de sociabilidade, posto que boa parte do processo de interiorização da região conhecida como Nordeste deu-se tanto pelos caminhos do gado quanto pela fundação de núcleos de povoamento cujo marco inicial geralmente era a construção de uma igreja. Numa região cuja miscigenação é característica determinante, marcada a princípio pela existência de grandes vazios, a fé era fator aglutinador e construtor de contiguidade, tão intenso que seu poder foi bastante utilizado por mandantes locais para apaziguar e manter sua influência sobre a população mais pobre, como visto por exemplo em Faoro (1987). Nesse caldo cultural, a presença e força do catolicismo popular, o qual é acionado imagética e oralmente em *Cipriano*. O catolicismo popular “é uma religião voltada para a vida aqui na Terra. Nesse sentido, é uma religião prática [...]” (ZALUAR, 1983, p. 13-14). Suas principais características são as práticas de promessas e festas dedicadas a santos e santas, além de um intenso processo de caldeamento de referências culturais, elementos que servem de elo e possibilitam contiguidade, práticas de avizinhamo. Em *Cipriano*, percebemos tais

características na prática das rezadeiras¹⁸⁶, nos objetos presentes na casa, e nos corpos e gestos dos personagens. Vicente, que utilizava roupa de promessa. Bigail, que chega a barganhar com a morte a alma do pai. O velho vaqueiro, com seus sonhos premonitórios e demônios. Até seus nomes são referências ao catolicismo popular, como observam Werney e Lima (2008).

O velho Cipriano é uma nítida referência ao santo de mesmo nome canonizado no século XIX pela Igreja Católica. No imaginário religioso popular, ele é a representação da condição dilacerada do homem, arena onde se digladiam as forças do bem (Deus) e do mal (Demônio). Cipriano é o homem que tem contato tanto com as obras de Deus como com as forças malignas do Demônio. Há todo um misticismo em torno da vida de São Cipriano, que estudou toda a riqueza mística oriental e supostamente escreveu diversos ensinamentos de magia negra. [...] Vicente, que também representa o nome de um santo, é o narrador. Perdeu sua mãe ao nascer, pois esta morreu do seu parto. Todo o seu ressentimento, edipiano, recaiu sobre a figura paterna. [...] Bigail simboliza o ponto de equilíbrio entre o irmão e o pai. No Antigo Testamento, Abigail era a esposa de Nabal; por não ser valorizada por ele, ela resolveu deixá-lo. Assim que Nabal morreu, Abigail se casou com o rei Davi. Ela representa a estabilidade, pois foi responsável por evitar graves problemas entre Davi e Nabal (WERNEY; LIMA, 2008, p. 79-80).

Cipriano de Antióquia, conhecido como Feiticeiro – para diferenciá-lo de Cipriano, bispo de Cartago – personagem conhecido por sua comunhão com forças supostamente malignas¹⁸⁷, ligadas ao paganismo, e posterior conversão ao catolicismo. Portanto, como referido, capaz de transitar entre forças atribuídas ao bem e ao mal (Deus e o Diabo). É atribuída a ele a autoria de um grimório (livro de feitiços) popularmente conhecido como *Capa Preta* (em alguns lugares, *Capa de Aço*), cuja primeira edição conhecida data de 1846, de grande circulação e popularidade no Sertão-Nordeste, cuja leitura de almanaques, a exemplo do *Lunário Perpétuo*¹⁸⁸, e sua difusão pela oralidade¹⁸⁹, adensa o imaginário mágico

¹⁸⁶ “As rezadeiras, também conhecidas como benzedadeiras, possuem uma importante função na parcela da sociedade que mantém usos e costumes tradicionais: estabelecer relações com o sagrado. Essa tradição tem a oralidade como carro chefe. Detentoras de um grande saber religioso são capazes de, por meio das rezas e dos rituais, curar males e devolver o equilíbrio emocional e físico àqueles que as procuram. O ofício que exercem é transmitido de geração a geração, de maneira que a pessoa que aprendeu ou foi escolhida para exercer tal ofício também repassará, algum dia, seus saberes a seu sucessor ou sucessora” (NASCIMENTO; AYALA, 2013, p. 1). Notemos neste caso, a emergência da memória não somente no sentido de preservar a prática das rezadeiras, mas a própria ideia de sertão. Daí a ênfase, em todo o filme, a sertão de memórias.

¹⁸⁷ Vale ressaltar que bruxaria, magia e feitiçaria são temas de interesse de antropólogos como Evans-Pritchard (2005) e Mauss (2003).

¹⁸⁸ Nome popular de um famoso almanaque ilustrado com xilogravuras, cuja autoria é atribuída a Jerónimo Cortés. Foi publicado em Valência em 1594, e reeditado inúmeras vezes ao longo de séculos, registrando algumas variações em seu título e conteúdo. A primeira versão em português data de 1703. Não demorou para se tornar popular no Brasil. É apontado por autores como Luís da Câmara Cascudo e João Capistrano de Abreu como um dos livros mais lidos no que seria o Nordeste do Brasil. Constava de previsões astrológicas, noções de

religioso de sertanejo/as. O *Capa Preta* traz um grande número de feitiços, instruções para a confecção de amuletos e talismãs, orações diversas, orientações sobre plantas medicinais e seus usos, quiromancia e versa sobre o significado dos sonhos. Assim como o patriarca referido na narrativa fílmica, Cipriano de Antióquia, que vivia atormentado pelos demônios com os quais dialogava, antes de sua conversão, também lidava constantemente com sonhos premonitórios. Assim percebemos o investimento de Douglas Machado em representar o universo simbólico de sertão também nos nomes dos personagens, que por si já dariam um estudo à parte.

As narrativas sobre as tensões entre o bem e o mal presentes em histórias como as de São Cipriano são de domínio público, e, contadas e recontadas pela tradição oral, figurando em nosso imaginário. Eu, sertanejo nascido em Teresina, capital do Piauí, no ano de 1983, ouvia histórias de São Cipriano e do livro *Capa Preta*, tão poderoso, que era capaz de abrir a porta do mundo dos mortos com suas orações e feitiços. São Vicente de Paulo, nascido em 1581, e canonizado em 1737, era conhecido por sua inteligência, devoção, caridade e humildade. Tais características são percebidas em Vicente, filho de Cipriano, que, em suas reminiscências ressalta a importância da religiosidade, cujos signos e símbolos impregnam suas memórias. Carrega a fé e a humildade estampadas no próprio corpo, pois usa hábito franciscano para pagar promessa e, em seu universo particular, tem em elementos dessa fé momentos de calma. Já enquanto narrador, é articulado e perspicaz. Santa Abigail Matriarca, retratada no Antigo Testamento, é conhecida por sua qualidade de conciliadora, pois, por diversas vezes, enquanto ainda esposa de Nabal, evitou conflitos entre ele e Davi, seu futuro marido. Caso não interviesse, os resultados seriam catastróficos. Beleza, inteligência, coragem e habilidade em argumentar são características de Abigail, cujo nome significa “meu pai se fez alegre¹⁹⁰”. Em *Cipriano*, Bigail segue sua travessia para realizar o desejo do pai, despedir-se dele e cuidar de seu irmão Vicente para, enfim, fazer o seu pai alegre, mesmo que após a morte.

O filme não faz uma apologia ao catolicismo popular. Tampouco o retrata como ingênuo. Apenas aciona um sertão encantado, vigoroso, basilar na tessitura da nação e do

direito, saúde, agricultura, navegação, teologia e biografias de santos e papas, dentre outros. Em 2002, o artista Antônio Nóbrega publicou um álbum e um DVD inspirado intitulado *Lunário Perpétuo*, atentando para a importância deste para a cultura popular do Sertão-Nordeste.

¹⁸⁹ A propósito, vale lembrar, de acordo com Ferraro e Kreidlow (2004, p. 182) já no primeiro Censo brasileiro, em 1872, “a taxa de analfabetismo para o conjunto do País é de 82,3% para as pessoas de 5 anos ou mais [...] situação esta que se mantém inalterada pelo menos até o segundo Censo, realizado em 1890 (82,6%), já no início da República. Tais taxas valerem ao Brasil, na época, a pecha de campeão mundial do analfabetismo”.

¹⁹⁰ Informação disponível em <<https://www.jw.org/pt/publicacoes/livros/verdadeira-fe/historia-de-abigail-na-biblia/>>. Acesso em 27 mai. 2017.

povo brasileiro, por meio da história do velho vaqueiro e sua família. E aí Douglas Machado aciona a imagem de sertão como autoridade moral ancestral. Para tanto, centraliza a narrativa no desejo de um patriarca e no respeito da filha e do filho por ele. Se partirmos do pressuposto de que a velhice deve ser percebida como um fenômeno complexo, polifônico, que envolve aspectos biológicos, culturais, psicológicos e filosóficos e, de forma mais enfática, recentemente, políticos e econômicos, constatamos, tal qual Beauvoir (1990), que ela traz consigo uma dimensão existencial, que condiciona a relação da pessoa com o tempo, com os outros e consigo. Trata-se, portanto, de um fato cultural. A velhice engloba aspectos positivos, pois, quando associada à experiência e sabedoria, confere autoridade aos enunciados do indivíduo que dela pode desfrutar. Sua fala é autorizada e pode ser requisitada como patrimônio da sociedade em que se insere. Suas memórias, quando acionadas, ressignificam marcadores identitários. Desta forma, podemos entender porque, em se tratando de trabalho da memória (GODOI, 1999), interlocutores geralmente são pessoas de maior idade, como em Bosi (2004). Assim,

O papel da memória é tradicionalmente valorizado entre os mais velhos, assim como suas lembranças constituem patrimônio coletivo, expresso e revivido permanentemente no contato com as novas gerações, sejam crianças ou adultos. Ao velho e ao antigo cabe, na sociedade tradicional, papéis e padrões comportamentais apoiados no valor da respeitabilidade [...] (MAGALHÃES, 1989).

O mundo dos velhos, de todos os velhos, é de modo mais ou menos intenso, o mundo da memória. Dizemos: afinal, somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos. E eu acrescentaria: somos aquilo que lembramos. [...] Na rememoração reencontramos a nós mesmos e a nossa identidade, não obstante os muitos anos transcorridos, os mil fatos vividos. Encontramos os anos que se perderam no tempo, as brincadeiras de rapaz, os vultos, as vozes os gestos dos companheiros de escola, os lugares, sobretudo aqueles da infância, os mais distantes no tempo e, no entanto, os mais nítidos na memória (BOBBIO, 1997, p. 30-31).

Quanto aos aspectos negativos, podemos associar velhice a sofrimento, à medida que situações de adoecimento se tornam mais comuns (via de regra), impondo uma série de restrições que comprometem nossa capacidade funcional. No entanto, a proximidade da morte numa sociedade que se especializou em negá-la talvez seja um dos fatores que mais provoca inquietação numa população cada dia mais envelhecida. Como adiar, ou mesmo barganhar com a morte iminente? Nas memórias, responde Bobbio (1997). E não seria, justamente ao sertão das memórias que somos levados por Douglas Machado, através de Vicente a

(re)conhecer, com a ajuda da irmã Bigail, a trajetória do pai morto que – e aqui abuso da abstração – confunde-se com a de um sertão que resiste bravamente às tiranias do tempo?

Cipriano tematiza, dentre outras questões, a morte simbólica. De acordo com Morin (1997, p.26), a morte é “uma espécie de vida, que se prolonga, de modo ou de outro, a vida individual. Ela é de acordo com essa perspectiva, não uma ‘ideia’, e sim uma ‘imagem’, como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito”. Segundo Elias (2001), “a morte não é terrível, passa-se ao sono e o mundo desaparece, mas o que pode ser terrível na atualidade é a dor dos moribundos, bem como a perda de uma pessoa querida sofrida pelos vivos” (p. 76). É esta dor que desejamos evitar atualmente, medicalizando o luto e mercantilizando a morte¹⁹¹.

De acordo com DaMatta (1997, p. 133):

A morte, parece-me, é um problema filosófico e existencial moderno. Mas não é assim nas sociedades tribais e tradicionais, em que o indivíduo não existe como entidade moral dominante e o todo predomina sobre as partes. Aqui o problema não é bem a morte, mas os mortos. De fato, questões como saber se a morte é a única experiência que não pode ser transmitida, discutir a imortalidade, o tempo, a eternidade e, sobretudo, tomar a morte como algo isolado, é uma questão moderna certamente ligada a individualismo como ética do nosso tempo e das nossas instituições sociais.

No filme machadiano, o velho vaqueiro Cipriano é uma espécie de anti-herói, pois, além de ostentar visíveis limitações físicas, representa um corpo envelhecido, semi-estático, mudo, cuja memória onírica vem à tona através das memórias do filho que o renegava. Em diversos momentos da narrativa fílmica questionamos se ele estava vivo ou não. Sua travessia/peregrinação rumo ao desfecho inevitável de nossa existência, a morte, é fio narrativo que costura uma densa experiência cinematográfica, cujas imagens e narrativas de sertão, acionadas, saltam aos nossos sentidos, que são sobremaneira exigidos nesse diálogo.

Em um dos momentos mais densos da história, a Morte ganha corpo, movimentos, voz, e interage¹⁹² com os outros personagens. Impossível não estabelecer aqui um diálogo com o filme *O sétimo selo* (1957), de Ingmar Bergman, que conta a história de um cavaleiro medieval que volta de uma cruzada e encontra sua terra devastada pela peste negra. A Morte

¹⁹¹ Refiro-me aqui a um filão de mercado que oferece como atrativo a gestão da morte enquanto mercadoria, característica de um mundo em que a ideia de cidadania está cada vez mais vinculada à capacidade de consumo (BAUMAN, 1999). Sobre o tema da morte no Ocidente, ver Aries (2013).

¹⁹² Não é a primeira vez que a Morte torna-se personagem no cinema. Podemos rememorar aqui alguns filmes em que o mesmo ocorre: *O último grande herói* (1993), de John MacTiernan; *Bill e Ted – Dois loucos no tempo* (1991), de Peter Hewitt; *Monty Python – O sentido da vida* (1983), de Terry Jones e Terry Gilliam; *Encontro marcado* (1998), de Martin Brest; *Festa no céu* (2014), de Jorge R. Gutierrez; *A orgia da morte* (1964), de Roger Corman, Pavao Štalter, Branko Ranitović; *Desconstruindo Harry* (1997), de Wood Allen; *As Aventuras do Barão Munchausen* (1988), de Terry Gilliam; *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus. (Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/dez-vezes-em-que-morte-virou-personagem-no-cinema-20397873>).

vem, literalmente, buscá-lo, mas ele a desafia para uma partida de xadrez. Travam a partir daí um diálogo profícuo sobre o sentido da vida. O que acontece em *Cipriano* é que esse diálogo fica implícito, sugerido, provocado durante toda a narrativa. A dança da Morte¹⁹³, com seus movimentos circulares, como a simular o próprio ciclo da vida, é cena das mais impactantes e enigmáticas do filme.

Tal qual ocorre no filme de Ingmar Bergman, parece haver, em *Cipriano*, um acordo tácito entre Bigail e a Morte, e uma tentativa de barganha, para realizar a vontade do pai. Curiosamente, em *O sétimo selo*, o diálogo entre Antonius Block e a Morte, e sua tentativa de barganha, ocorre em frente ao mar, e a travessia do protagonista em busca de sentido dá-se rumo ao interior do país. Na película de Douglas Machado, os personagens fazem o caminho inverso: “encontram” a morte no sertão e seguem sua travessia rumo ao litoral. Nos dois casos, uma constatação de cunho existencial: não se pode barganhar com a Morte, pois trata-se de algo inevitável, o que, na religiosidade sertaneja acionada no filme, pode ser visto nas incelências e benditos. Em ambos os casos, a travessia pode ser vista como um momento ritual no qual diálogos são travados, inquietações, conflitos, imagens e narrativas são acionadas, problematizadas e ressignificadas na busca por respostas a questões universais. Nesse sentido, na trilha aberta por João Guimarães Rosa, o sertão machadiano é nordestino, piauiense, mas, também, universal.

¹⁹³ Curiosamente, o grupo de *heavy metal* britânico *Iron Maiden* lançou, em 2003, um disco intitulado *Dance of death*. A faixa homônima tem letra inspirada no filme de Bergman. O álbum foi inspirado em *Danse macabre*, uma alegoria artístico-literária do final da Idade Média sobre a universalidade e inevitabilidade da morte, que nos aproxima em detrimento de qualquer diferença.

CONCLUSÃO

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucua. Toleima (Riobaldo, em Grande sertão: veredas).

Figura 53 – Imagem cinematográfica de Vicente e Bigail. Recomeço?



Socioantropologizar *Cipriano* não pretendeu nem permitiu definir o que seria cultura piauiense, tampouco determinar quais marcadores identitários são “fundamentais” para a compreensão da sertaneza piauiense. Esse trabalho procurou tão somente destacar elementos presentes na película e que dialogam com mitos de origem de uma nação piauiense, sertaneja, construída pelos caminhos do gado, representada tanto na literatura quanto em trabalhos acadêmicos por figuras como a do vaqueiro, e por fenômenos como o misticismo, característico do catolicismo popular, cujos desdobramentos denotam ausência ou escassez de representantes oficiais da religião católica, herdada do colonizador português, ou mesmo abandono do Estado, o que se pode verificar em narrativas que apontam para a existência de uma ordem diferenciada no sertão. Mitos narrados e consolidados pelas ciências e pelas artes e que figuram no imaginário social.

O fato de acionar fragmentos discursivos e imagéticos do que seria a cultura piauiense, no corpo dessa dissertação, não tem como objetivo cristalizá-los, reforçar sua potência e capilaridade, mas provocar nossa curiosidade epistemológica no sentido de problematizar mitos fundadores e buscar compreender processos de construção de identidades em suas vicissitudes, complexidades, inclusive, considerando transformações que a própria noção de cultura, como vimos, vem sofrendo na contemporaneidade.

Mais que um simples desfilarmos de peculiaridades locais (se é que existem desta forma, sem levar em consideração os contextos que as constroem), esse trabalho é um convite à reflexão, ao abandono de certezas, estereótipos e essencialismos, para que possamos, enfim, reconhecer, em nossas aventuras socioantropológicas, trilhas, enredos e veredas, percorridas e a percorrer, na tessitura de marcadores identitários *do e no* Piauí.

Assim, nesta dissertação, optei por interpelar a narrativa fílmica e fazê-la dialogar com alguns discursos que acionam nossos mitos de origem, em todo o corpo do trabalho. Assim, não deixei espaço para um *grand finale*, apenas fiz aqui algumas ilações e deixei algumas lacunas que, devido às limitações óbvias de um trabalho desse porte, podem funcionar como pistas para futuras análises não só deste, mas de outros filmes que também acionam imagens e narrativas de sertão.

Destaquei, neste trabalho, tipos específicos de imagens problematizados por Gilles Deleuze: os mnemosignos ou imagens-memória e os onirosignos ou imagens-sonho. Este autor pensa tais imagens a partir da percepção de que o cinema moderno promove uma ruptura na forma de conceber o tempo, se compararmos ao que se fazia nas primeiras

narrativas fílmicas. A narrativa linear, que privilegia situações perceptíveis de causa e efeito, rivaliza com outras, que (re)inventam o uso da imagem em movimento e do som. Mnemosignos e onirosignos podem representar tanto um *flashback* – no campo da técnica, como fio condutor da narrativa – ou um sonho – quanto a dificuldade em diferenciar realidade e imaginação, com cortes abruptos e ilógicos –, ou mesmo presente e passado. Dispensam, portanto, determinações fixas, posto que geralmente não há vínculo aparente entre memória, sonho e realidade. Em *Cipriano*, tais imagens, categorizadas por Deleuze (1983, 2005), estão presentes. A construção imagética e narrativa do pai é proporcionada pelo trabalho da memória do filho e da filha, a tessitura de sertão que aciona marcadores identitários em diálogo com aspectos do imaginário representados pelos sonhos premonitórios do patriarca. Os ritmos da narrativa fílmica, os *flashbacks*, os cortes abruptos e os sonhos como fios condutores da história dialogam com um imaginário de sertão encantado, que vai para além das categorizações fisiográficas e (res)significam mitos de origem.

Quando se trabalha com narrativas fílmicas, é preciso estar-se atento a especificidade do olhar. Na pesquisa que deu origem a esta etnografia fílmica, percebi que o objeto em questão proporcionou a mim, como antropólogo-espectador, outras funcionalidades que a etnografia de inspiração malinowskiana não admite, como a possibilidade de retroceder ou avançar cenas quando necessário. Quanto às características da imagem fílmica, vale ressaltar, como referido por Rivera (2008), que há aproximação entre esta e a imagem do sonho. Ambas representam imagens em movimento, de aspecto lúdico, mas densamente impregnadas de impressão de realidade. Também acionam, guardadas as especificidades de cada imagem, memórias e marcadores identitários.

Portanto, ao interpelar a narrativa fílmica em questão, parti do pressuposto de que cinema, enquanto representação, não mostra, reflete ou registra a realidade, mas a constrói, (re)inventa. Trata-se de uma fabulação que aciona códigos, convenções, mitos de origem, ideologias, signos e símbolos de sua cultura. A narrativa cinematográfica tanto aciona tais elementos quanto é produzida por eles. Na travessia pelo sertãomundo de *Cipriano*, percebi, em diálogo com Ferro (1992), que não se deve aprisionar um filme em aspectos ou categorias socioantropológicas, estéticas ou artísticas, mas explorar seu caráter polifônico e polissêmico, bem como perceber a intertextualidade e exercer a intersubjetividade, o que adensa os horizontes de análise.

Assim, percebo e analiso algumas imagens e narrativas de sertão em *Cipriano* como representação, que não reproduz, mas (re)cria a realidade. De acordo com o diretor Douglas Machado, trata-se de “um filme de arte, autoral e difícil” (p. 63 desta dissertação) que se

propõe refletir, dentre outras coisas, sobre nossas raízes. O início do projeto que culminou na obra em questão remonta ao ano de 1995, e tinha como proposta acionar dois temas recorrentes na representação da cultura sertaneja: morte e sonhos, postos em diálogos mediados por símbolos e signos do catolicismo popular – outra imagem recorrente de sertão, acionada no filme.

Cipriano dialoga com narrativas do pensamento social brasileiro que tomam sertão como suporte para compreender a construção da nação. Em perspectiva geossimbólica, como referido por Souza (1997), percebe-se a dicotomia sertão/litoral como partes de uma nação incompleta, ainda por fazer. De acordo com essa ideia, conhecer e ocupar, física e simbolicamente, sertão, significa a concretização desse projeto de unificação. No entanto, sertão não diz respeito apenas a uma região homogênea. Pelo contrário, engendra diversas representações, imagens e narrativas que evidenciam, dentre outras coisas, a pluralidade, inclusive tipos humanos sertanejos. Narrativas fílmicas acionam, por vezes, algumas dessas representações.

A representação de sertão como espaço vazio, de difícil acesso, onde as distâncias parecem amplificadas, a natureza hostil e onde a contiguidade dá-se pela sociabilidade, aparece, em *Cipriano*: a casa isolada, a vegetação de caatinga, que sofre periodicamente com a estiagem, espaços vazios e grandes distâncias percorridas durante a travessia, a presença das velhas rezadeiras com pés calejados pelas andanças por grandes distâncias e pelas crestadas pelo sol inclemente. A ausência do Estado induz o engendrar de uma ordem política particular, idiossincrática, como referido por Capistrano de Abreu (1982) e Ribeiro (2008), também no plano simbólico, a exemplo das adaptações e hibridismos promovidos pelo catolicismo popular que permeiam a narrativa fílmica machadiana.

Apesar das peculiaridades das imagens e narrativas de sertão referidas, aparentemente específicas, algumas questões existenciais são acionadas por intermédio de categorias como: memória, sonhos, velhice e morte. No entanto, sertão, em *Cipriano*, dialoga com estereótipos, mas não reivindica cristalizar-se neles. Pelo contrário, sertão emerge de questões existenciais universais como vida, morte e sonhos. O sentido da travessia é idiossincrático, particular. Cipriano, ciceroneado por seu filho e filha, empreende uma jornada para encontrar, enfim, a Morte. Bigail, para realizar o desejo do pai e, quem sabe, recomeçar a vida ao lado do irmão. Vicente, imerso em signos e símbolos místicos de religiosidade sertaneja, acompanha procissões imaginárias rumo à calmaria de corpo e mente, que possibilita que ele, curado, volte para contar a história de seu pai, que é também a sua e de sua irmã.

Cipriano, ao que me parece, é, em sua inteireza, um conjunto de metáforas de sertão. O sertão mudo, representado pelo patriarca catatônico e moribundo. O sertão que fala, articulado, existencial e preñado de significados, representado pelo narrador Vicente, responsável, em tese, pela tessitura da narrativa. Esta, não-linear, abusa das imagens descritas por Deleuze (mnemo e onirosignos), aciona sonhos e memórias, para construir imageticamente um sertão encantado, cujas sociabilidades estão impregnadas de misticismo plasmado pelo universo do catolicismo popular, no qual a própria noção de realidade é relativizada. No sertão-mundo de *Cipriano*, vivos, mortos, anjos e demônios dialogam, interpelam-nos e provocam-nos a responder à pergunta feita por Moraes (2006a): Ainda queremos ser... tão? Douglas Machado parece responder que sim. Que, como diria Riobaldo, personagem de João Guimarães Rosa, “sertão é dentro da gente”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Nordestino: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 13, n. 1, 2016. Disponível em <<http://www.revistafenix.pro.br/vol37-a01.php>>. Acesso em 10 fev. 2017.

ALMEIDA, M. J. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

AMADO, J. Região, sertão, nação. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 145-151, 1995. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1990/1129>>. Acesso em 12 jun. 2015.

ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- ANDRADE, A. L. **O Filme dentro do filme**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ANDRADE, M. **O sertão é coisa de cinema**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.
- ANDRADE, M. C. **A terra e o homem no Nordeste**: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- ARAUJO, J. M. Sopro de liberdade – A tragédia de uma utopia de igualdade e auto-suficiência. **Problemas brasileiros**, São Paulo, v. 50, n. 370, p. 38-43, julho/agosto, 2005. Disponível em < https://www.secsp.org.br/online/artigo/3075_SOPRO+DE+LIBERDADE>. Acesso em 30 mar. 2017.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. São Paulo: UNESP, 2013.
- AUMONT, J. et al. **Estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2002.
- AUTRAN, A. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, janeiro/junho, 2010. Disponível em < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf>. Acesso em 12 dez. 2016.
- AZEVEDO, T. **Ciclo da vida**: ritos e ritmos. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- AZZI, R. **O catolicismo popular no Brasil**: Aspectos da história. Petrópolis: Vozes. 1978.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARBOSA, A. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BARBOSA, A. C. M. M. Ana Lúcia Andrade. O Filme dentro do filme. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 275-281, janeiro, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27099/28871>>. Acesso em: 06 nov. 2016.
- BARBOSA, M. V. M.; MORAES, M. D. C. Sertão interpela o cinema: um estudo antropológico da sertanezidade piauiense. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL – ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH/Secção – PI. 2010, Teresina. **Anais...** Teresina: Educar: artes e ofícios, 2010. 1 CD – ROM.
- _____. Imagens e narrativas de sertão em Cipriano, de Douglas Machado. In: XV ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE e PRÉ-ALAS BRASIL. Anais (on line). Teresina, 2012. Disponível em: < <http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxciso/resumos/GT29-06.pdf>>. Acesso em 11 mai. 2017.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. **Mitologias**. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEAUVOIR, S. **A velhice**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1990.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: _____ (org.). **Ecos do cinema**: de *Lumière* ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOBBIO, N. **O tempo da memória** – de senectude e outros escritos autobiográficos: Rio de Janeiro, Campus, 1997.

BORTOLOTTI, M. **Ideologia na cartilha**. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/310310/ideologia-cartilha-p-116.shtml>> Acesso em 13 jun. 2012.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 12. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, T. P. **O escravo na formação social do Piauí**: perspectiva histórica do século XVIII. Teresina: EDUFPI, 1999.

BROCKMAN, J. **Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein**: reinventando o universo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAETANO, M. R. C. Introdução. In: _____. (org.). **Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar, 2005.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: Iphan; n° 23, p. 94-115, 1994.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: perspectiva, 2009.

CANEVACCI, M. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAPARRÓS LERA, J. M. Análisis histórico de los films de ficción. **Cuadernos Cinematográficos**, n. 10, 1996.

CAPISTRANO DE ABREU, J. **Capítulos de História Colonial (1500-1800) & Os Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

CARRARA, A. A. **O sertão no espaço econômico da mineração**. In: Anais do X Encontro Regional de História da ANPUH/MG. Revista de História. Mariana: LPH/UFOP, n. 6, p.40-48, 1996.

CARVALHO, C. **O sertão**: subsídios para a história e a geografia do Brasil. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2011.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CASTELO BRANCO, E. A.; SOUSA, R. F. O. A cidade que abraça: atravessamentos e caminhadas em filmes experimentais. In: CASTELO BRANCO, E. A. **História, cinema e outras linguagens juvenis**. Teresina: EDUFPI: 2009.

CASTELO BRANCO, F. G. **Ataliba, o vaqueiro**. 8. ed. Teresina: Corisco, 2004.

CASTELO BRANCO, R. **Teodoro Bicanga e A civilização do couro**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, I. E. **O mito da necessidade**: discurso e prática do regionalismo nordestino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1992.

CERTEAU, M. **A cultura no plural**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

CHARTIER, R. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, M. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHAVES, M. **Obra completa**. 2. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2005.

CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 2000.

CIPRIANO. Direção: Douglas Machado. Piauí. Produção: Douglas Machado. TRINCAFILMES, 2001. 1 filme (70min), dub., color., 35mm.

CLIFFORD, J. **A autoridade etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CODATO, H. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso** – Revista de Comunicação, São Leopoldo, v. 24, n. 55, p. 47-56, janeiro/abril, 2010. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/44/8>> Acesso em 13 nov. 2016.

COLOMBO, E. Descrever o social – a arte de escrever a pesquisa empírica. In: MELUCI, A. **Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura**. Petrópolis: Vozes, 2005.

COSTA, A. **Compreender o cinema**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, F. R. **Escravidão e Conflitos: cotidiano, resistência e controle de escravos no Piauí na segunda metade do século XIX**. 1. ed. TERESINA: EDUFPI, 2014.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002.

CUNHA, E. **Os sertões**. 27. ed. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, 1968.

DA COSTA E SILVA, A. F. **Hino do Piauí**. Disponível em: < <http://www.brasilien-piaui.de/hino.htm>> Acesso em 10 out. 2010.

DAMATTA, R. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In: NUNES, E. de O. **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIAS, C. M. M. **Balaios e bem-te-vis: a guerrilha sertaneja**. 2. ed. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2002.

DOBAL, H. **O tempo conseqüente**. 4. ed. Teresina: Corisco, 2001.

DOMINGOS NETO, M. **O que os netos dos vaqueiros me contaram: o domínio oligárquico no Vale do Parnaíba**. São Paulo: Annablume, 2010.

DUARTE, L. F. D. **Antropologia é ciência?** Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/sentidos-do-mundo/antropologia-e-ciencia/>> Acesso em 10 jun. 2012.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1998.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico**. 13. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

ELIAS, N. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **O processo civilizador**: Formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ENNES, M. A.; MARCON, F. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 16, n. 35, p. 274-305, janeiro/abril, 2014. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/soc/v16n35/a10v16n35.pdf>>. Acesso em 07 jan. 2017.

ESCOREL, E. Adivinhadores de água. In: **Adivinhadores de água**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

EVANS-PRITCHARD, E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FACÓ, R. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

FALCI, B. M. K. **Escravos do sertão**. Teresina: Fundação cultural Monsenhor Chaves, 1995.

_____. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORI, M. del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/UNESP, 2002.

FAORO, R. **Os donos do poder**. Rio de Janeiro: Globo, 1987, v. 1.

FEATHERSTONE, M. **O Desmanche da Cultura**. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1997.

FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.). **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, SP: Papirus, 1998.

FERRARO, A. R.; KREIDLOW, D. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. **Educação e realidade**, Porto Alegre, n. 29, v. 2, p. 179-200, julho/dezembro, 2004.

FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 36, p. 141-158, 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72003/75238>>. Acesso em 8 mai. 2017.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: GOFF, Jacques Le; NORA, Pierre (Orgs.). **História**: novos objetos. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. **Microfísica do poder**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREIRE, P. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

_____. **Nordeste**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GALVÃO, O. J. A. Aspectos do desenvolvimento do Nordeste: das suas elites agrárias e da sua integração tardia na economia nacional. **Ciência & Trópico**, Recife, v. 21, n. 2, p. 189-204, julho/dezembro, 1993. Disponível em: <<http://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/viewFile/540/380>>. Acesso em: 8 mai. 2017.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. Metamorfoses do Sertão. In: CAETANO, M. do R. (org.). **Cangaço – O Nordestern no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar, 2005.

_____. Hibridismo religioso na literatura brasileira. **Imaginário**, São Paulo, v. 12, n. 12, p. 369-385, junho, 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2006000100020&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 11 abr. 2017.

GÁLVEZ, F. T. O hábito franciscano. **Revista San Francesco**, p. 40-43, junho, 2004. Disponível em: <<http://www.freifrancisco.com.br/2016/01/o-habito-franciscano.html>>. Acesso em 15 mai. 2017.

GAMEIRO, A. **Chico Vaqueiro do meu Piauí**. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1971.

_____. **Curral de serras**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

GARCIA, C. **O que é o nordeste brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GATTI, A. P. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 6).

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Olhos de madeira**: Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIUMBELLI, E. Para além do "trabalho de campo": reflexões supostamente malinowskianas. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 91-107, fevereiro, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 19 mai. 2012.

GÓES, M. G. C. **Ex-votos, promessas e milagres**: um estudo sobre a Igreja Nossa Senhora da Penna. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas (CPDOC), Rio de Janeiro, 2009.

GODOI, E. P. **O trabalho da memória**: cotidiano e história no sertão do Piauí. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar**. Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GRAMSCI, A. **Concepção dialética da história**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GRANGEIRO, C. R. P. Misoginia e anticomunismo na xilogravura de cordel. In: TASSO, I.; NAVARRO, P. (orgs.). **Produção de identidades e processos de subjetivação em práticas discursivas**. Maringá: Eduem, 2012. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 15 abr. 2017.

GRINBERG, P. **Jung, o Homem Criativo**. São Paulo: FTD, 1997.

GUTFRIEND, C. F. O filme e a representação do real. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, agosto, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90>> Acesso em 13 jun. 2012.

HABERMAS, J. Modernidade – um projeto inacabado. In: ARANTES, O.; ARANTES, P. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HAGUETTE, T. M. F. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

_____. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola. 1992.

HIKIJ, R. S. G. Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo**, n. 7, 1998. Disponível em: <<http://marcoareliosc.com.br/cineantrop/hijiki1.pdf>> Acesso em 10 ago. 2016.

HOBBSBAWN, E. **Bandidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

_____. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____; RANGER, T. (orgs.). **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, S. B. **O extremo oeste**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HOPCKE, R. H. **Sincronicidade ou porque nada é por acaso**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2005.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.), 2001.

IBIAPINA, F. **Vida gemida em Sambambaia**. São Paulo: Clube do Livro, 1985.

_____. **Trinta e dois**. Teresina: Corisco, 2002.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1.561-T-08, 15 de maio de 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Banco_de_Pareceres_Tombamento_Est_abelecimento_das_Fazendas_Nacionais_do_Piaui.pdf>. Acesso em 11 mai. 2017.

JAMESON, F. **Espaço e imagem: teorias do pós-modernos e outros ensaios**. RJ. Editora da UFRJ, 1994.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

KÓS, C. V. N. M. **Etnias, fluxos e fronteiras: processo de emergência étnica dos índios Kariri no Piauí**. 2015. 162 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Teresina, 2015.

KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LADRIERE, J. Prefácio. In: BRUYNE, P.; HERMAN, J.; SCHOUTHEETE, M. **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais: os polos da prática metodológica**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

LAYTON, R. **Introdução à teoria antropológica**. Lisboa: Edições 70, 2001.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LARROSA, J. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LE GOFF, J. **História e memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

_____. **São Francisco de Assis**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LEITE, S. F. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, C. A. F. **Nem oito nem oitenta: o Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada**. 2008 <Disponível em http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2015%20%20nem%20oito%20nem%20oitenta.pdf> Acesso em 11 ago. 2015.

LIMA, L. C. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LIMA, N. T. **Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional**. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

LIMA, S. O. A morada da solidão: família escrava nas fazendas públicas de pastoreio no Piauí (1711-1871). **História: cultura, sociedade, cidade**. CASTELO BRANCO, E. A., NASCIMENTO, A.; PINHEIRO, A. P. (org.) Recife: Bagaço, 2005, pp. 123-36.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LYOTARD, J. F. O acinema. In: **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: Olympio Editora. 1986.

MACHADO, D. Entrevista. *Jornal O Dia*. Teresina, 18 de abril de 2001, p. 19.

MAGALHÃES, D. N. **A invenção social da velhice**. Rio de Janeiro: Papagaio, 1989.

MARTIN, M. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELO, A. F. **Sertões do mundo, uma epistemologia** (volume I). 2011. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MICELI, P. **O tesouro dos mapas – A cartografia na formação do Brasil**. São Paulo, Instituto Cultural Banco Santos, 2004.

MICHELAT, G. Sobre a utilização de entrevistas não-diretivas em sociologia. In: _____. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1987.

MILLS, C. W. **A Imaginação Sociológica**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MONTEIRO JÚNIOR. Cinema no Piauí: bases, origem e transformações. 2010. Disponível em:

<<http://krudu.blogspot.com.br/2010/06/cinema-no-piaui-bases-origem-e.html>>. Acesso em 13 out. 2013.

MOOG, V. **Bandeirantes e pioneiros**. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MORAES, M. D. C. Ainda queremos ser...tão? **O público e o privado**, n. 7, janeiro/junho, 2006. Disponível em: <<http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=200>>. Acesso em jul. 2015.

_____. Do destino pastoril à vocação agrícola: modernização agrícola dos cerrados e inflexões discursivas nas narrativas mestras do Piauí. In: ELIAS, D.; PEQUENO, R. (orgs.). **Difusão do agronegócio e novas dinâmicas socioespaciais**. 1. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2006.

_____. **Memórias de um sertão desencantado** (modernização agrícola, narrativas e atores sociais nos cerrados do sudoeste piauiense). Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Campinas: UNICAMP, 2000.

_____. Mulheres que trabalham cantando (Pesquisando sobre cantos de trabalho das Quebradeiras de Coco Babaçu). **I Simpósio Internacional Estado, Sociedade e Políticas Públicas**. Teresina, Universidade Federal do Piauí, 5 a 8 de abril de 2016.

_____. Nas trilhas e atalhos do sertão. Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2004. Nota de aula.

_____. **Trilhas e enredos no imaginário social de sertão no Piauí**. 2005. Disponível em <http://www.pi.gov.br/download/200511/CCOM04_23f4ef8538.pdf> Acesso em 2 nov. 2015.

MORAIS, M. L. **Em cada conta um lamento: incelências, benditos e rezas**. Lisboa: FBAUL: CIEBA: Grupo de Pesquisa – CNPq Memória, Ensino e Patrimônio Cultural, 2013.

MORIN, E. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1970.

_____. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

MOTT, L. R. B. **Piauí colonial**. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985.

NADEAU, M. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NASCIMENTO, D. G.; AYALA, M. I. N. As práticas orais das rezadeiras: um patrimônio imaterial presente na vida dos itabaienses. **Nau literária: crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, janeiro/junho, 2013. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/43698/27901>. Acesso 20 abr. 2017.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2009.

NICOLA, J. **Literatura brasileira: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Scipione, 1998.

NUNES, E. O. **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

NUNES, O. **Pesquisas para a história do Piauí** (Volume I). Teresina: FUNDAPI; Fund. Mons. Chaves, 2007.

OLIVEIRA, F. **Elegia para uma re(li)gião: Sudene, Nordeste. Planejamento e conflito de classes**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

OLIVEIRA, L. L. **A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro**. In: História, Ciências, Saúde, Manguinhos, vol V (suplemento), p. 195-215, julho de 1998.

OLIVEIRA, R. **A invenção da brasilidade sertaneja**. 1998. Disponível em: <www.ifs.ufrj.br/~humanas/, outubro de 1998.>. Acesso em 07 out. 2015.

OLIVEIRA, L. R. C. O ofício de antropólogo, ou como desvendar evidências simbólicas. **Série Antropologia**, v. 413, Brasília: DAN/UnB, 2007.

OLIVEIRA, R. C. Antropologia e a crise dos modelos explicativos. **Estudos Avançados**, v. 9, n. 25, p. 213-228, setembro/dezembro, 1995. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141995000300017>> Acesso em 30 out. 2016.

_____. Estudo de áreas de fricção interétnica do Brasil (Projeto de Pesquisa). **América Latina**, v. 5, n. 3, p. 85-90, 1962.

_____. Identidade étnica, reconhecimento e o mundo moral. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, ano 9, v. 16, n. 2, p. 9-40, 2005. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/view/56/53>> Acesso em 30 jan. 2016.

_____. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2003.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em 02 nov. 2016.

PEREIRA, P. P. G. Cinema e antropologia: um esboço cartográfico em três movimentos. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 51-69, 2000.

Disponível em <<http://marcoareliossc.com.br/cineantropo/gomes.pdf>> Acesso em 30 ago. 2016.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revistas de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.

POPPER, K. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2006.

PRADO JR., C. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

QUEIROGA, E. F. A Megalópole do Sudeste Brasileiro: a formação de uma nova entidade urbana para além das noções de macro-metrópole e de complexo metropolitano expandido. In: **XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional – ANPUR**. Salvador, 23 a 27 de maio de 2005. Disponível em: <<http://www.xienanpur.ufba.br/231.pdf>>. Acesso em 13 mai. 2017.

QUEIROZ, M. I. P. **História do cangaço**. São Paulo: Global, 1986.

_____. O catolicismo rústico no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 5, p. 104-123, 1968.

QUEIROZ, T. J. M. **As diversões civilizadas em Teresina: 1888-1930**. Teresina: FUNDAPI, 2008.

RAMOS, A. F. Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”. In: CASTELO BRANCO, E. de A. **História, cinema e outras linguagens juvenis**. Teresina: EDUFPI: 2009.

RAMOS, G. **Vidas secas**. 72. ed. Rio, São Paulo: Record, 1997.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RIBEIRO, S.; SCOTT, R. A ocorrência de sonhos premonitórios é proporcional à crença em sua eficácia. **Neurobiologia**, Recife, n. 73, v. 3, julho/setembro, 2010.

RICARDO, C. **Marcha para o Oeste: a influência da “Bandeira” na formação social e política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, 2 v.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROCHA, R. E. S. **Cultura Visual Piauiense: Cidade e Modernidade nas Produções Audiovisuais do Grupo Mel de Abelha**. Anais INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Teresina – 14 a 16 de maio de 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2009/resumos/R15-0345-1.pdf>> Acesso em 15 nov. 2016.

_____. **O sertão virou arte: uma história do cinema piauiense**. Anais INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências

da Comunicação na Região Nordeste – São Luis, MA – 12 a 14 de junho de 2008. 14 p. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0181-1.pdf>> Acesso em: 13 ago. 2014.

ROSA, G. **Grande sertão: veredas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 (Biblioteca do Estudante).

ROSENFELD, A. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUANET, S. P. Universalismo concreto e diversidade cultural. In: VIEIRA, L. (org.). **Identidade e globalização: impasses e perspectivas da identidade e a diversidade cultural**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

RUBERT, R. A. **Construindo tempos, recompondo tradições: um estudo etnográfico de memórias junto a velhos moradores de um contexto rural – Região do Alto Médio Uruguai (RS)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS: Porto Alegre, 2000. 236 p.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. O poder local na América portuguesa, **Revista de História**, São Paulo, v. 55, n. 109, 1977.

SAGAN, C. **O mundo assombrado pelos demônios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAID, G. Dinâmica cultural no Piauí contemporâneo. In: SANTANA, R. N. M. de (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003.

SAINT-HILAIRE, A. **Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo (1822)**. Rio de Janeiro: Nacional, 1932.

_____. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela província de Goyaz**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1937. Tomo primeiro, série 5ª – Brasileira, vol. 68, Biblioteca Pedagógica Brasileira.

SANTOS, C. **Até amanhã**. Coleção Contar. Teresina, Corisco. 2002. vol. 7.

SÁ, X. Beato Lourenço. Manguetronic. MP3. TOP. TE, VERBUM. Expedient. Mail. [2005]. 16 p

SAMAIN, E. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.). **Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

SANTANA, M. H. M. Incelências: o povo canta seus mortos. **Revista Incelências**, v.2, n. 1, p. 86-96, 2011.

SEGATO, R. L. **Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal**. Brasília: Edub, 1995.

SENA, C. S. **A categoria sertão**: um exercício de imaginação antropológica. In: *Sociedade e Cultura*. Universidade Federal de Goiás, v.1, n.1 jan./jun. Goiânia: Ed. UFG, 1998.

_____; LIMA, N. C. Regiões e regionalismos. In: MOURA, A. M.; SENA FILHO, N. (Orgs.) **Cidades**: Relações de poder e cultura urbana. Goiânia: Ed. Vieira, 2005.

SHILS, E. **Tradition**. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

SILVA, H. K. F. **Representação e identidade cultural do vaqueiro no cinema novo**. Teresina: Nova Aliança, 2010.

SILVA, J. L. O. **Discursos de memória, expectativa e identidade**: o fazer cinematográfico de Cipriano e o agenciamento das imagens do sertão na cultura piauiense (1997-2003). 2013. 338 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Goiânia, 2013.

SILVA, M. C. **Batuque na rua dos negros**: escravidão e polícia na cidade de Teresina, século XIX. 1. ed. Teresina: EDUFPI, 2014.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, C. V. **A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro**. Goiânia: UFG, 1997.

SPIX e MARTIUS. **Viagem pelo Brasil**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

SUÁREZ, M. Sertanejo: um personagem mítico. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v.1, n.1 janeiro/junho, 1998.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWENGBER, O. J. **Apostolado da Oração e MEJ em perguntas e respostas**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

TORRES, A. R. Torquato Neto e suas ‘transas’ marginais. In: EUGÊNIO, J. K. (org.). **História e vida**. Teresina: EDUFPI/PET, 2013.

UMBERTO, J. Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). **Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar, 2005.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

VELHO, G. Observando o Familiar. In: NUNES, E. de O. **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

VIANA, O. **Histórico da formação econômica do Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Fazenda, 1922.

VILHENA, M. A. **Ritos, expressões e propriedades**. São Paulo: Paulinas, 2005.

VILHENA FILHO, P. H. G. Em busca de uma identidade cultural teresinense. In: SANTANA, R. N. M. (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

WEBER, M. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, G. (Org.). **Max Weber**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

WERNEY, A.; LIMA, W. **Reencantamento do mundo**. Teresina: Amálgama, 2008.

WOODWARD, K. Identidade e diferença. Uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

WOORTMANN, K. **Com parente não se negueia**. O campesinato como ordem moral. Brasília: Editora Universitária de Brasília/Tempo Brasileiro, 1990. (Anuário Antropológico/87)

WOSNIAK, C. Reflexões e refrações sobre a mediação e a re(a)apresentação da dança no cinema documental contemporâneo. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 265-294, janeiro/julho, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/viewFile/49338/30920>>. Acesso em 5 mai. 2017.

XAVIER, I. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZALUAR, A. **Desvendando máscaras sociais**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves editora, 1980.

_____. **Os homens de Deus: um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.