



O Sertão é Coisa de Cinema



Matheus Andrade

Matheus Andrade

O SERTÃO É COISA DE CINEMA



Marca de Fantasia

Parahyba, 2022. 2a edição

O SERTÃO É COISA DE CINEMA

Matheus Andrade

Série Veredas, 6. 2022. 2a edição. 53p.



MARCA DE FANTASIA

Rua João Bosco dos Santos, 50, apto. 903A
João Pessoa (Parahyba), PB. Brasil. 58046-033
marcadefantasia@gmail.com
<https://www.marcadefantasia.com>

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia, CNPJ 09193756/0001-79 e do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais, projeto de extensão do Departamento de Mídias Digitais da UFPB

Editor/designer: Henrique Magalhães
Revisão: Amanda Braga e Máira Nunes
Capa: Thiago Andrade

Conselho editorial

Adriana Amaral - Unisinos, RS	Marcelo Bolshaw - UFRN
Adriano de León - UFPB	Marcos Nicolau - UFPB
Alberto Pessoa - UFPB	Marina Magalhães - UFAM
Edgar Franco - UFG	Nílton Milanez - UESB
Edgard Guimarães - ITA/SP	Paulo Ramos - UNIFESP
Gazy Andraus - FAV-UFG	Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP
Heraldo Aparecido Silva - UFPI	Waldomiro Vergueiro - USP
José Domingos - UEPB	

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

ISBN 978-65-86031-55-3

A todos os cineastas do Brasil que
dedicaram calorosas horas de suas vidas
para filmar no Sertão nordestino.

Agradecimentos

Aos meus pais, Adélio e Vera, meus irmãos, Thiago e Rachel, que têm me apoiado na interminável luta pelo conhecimento.

Aos professores e amigos Roberto Faustino, José César, João Batista de Brito, e, em especial, à professora Regina Behar, pelo apoio e estímulo à produção deste material.

A Amanda, Maíra e Eliza pela interlocução no processo de produção textual.

E aos familiares e amigos, não referenciados aqui, porém nunca esquecidos, que sempre discutem e valorizam as reflexões prestadas sobre cinema.

Sumário

Introdução	7
1. O filme do Nordeste	
O nascimento de uma região	10
Um lugar ao sol	14
2. O Sertão em cena	
Luz, câmera, Sertão!	21
A seca enquadrada	25
3. O Nordeste encena	
Nordeste Novo Brasileiro	31
Novo Nordeste Brasileiro	36
Derradeiras considerações	43
Filmes citados	47
Referências	49



Introdução

Por trás da história desordenada dos governos, das guerras e da fome, desenham-se histórias quase imóveis ao olhar – histórias com um suave declive: história dos caminhos marítimos, história do trigo ou das minas de ouro, história da seca e da irrigação [...].

Michel Foucault

O Sertão é o espaço geográfico e imagético mais representativo do Nordeste brasileiro. É quase impossível, após falar a palavra “Nordeste”, não visualizar cores referentes à aridez da região.

A partir do século XX, a região passou a ser, simbolicamente, identificada pelo clima árido predominante em determinadas localidades da região, mais conhecida como a seca. Este símbolo regional se faz presente em diversas práticas discursivas sociais do povo brasileiro.

No cinema nacional, o espaço da seca virou estrela. Os cineastas escolheram o Sertão para a composição de várias das narrativas que fazem parte da história cinematográfica brasileira. Desde muito tempo, o Sertão brilha nas grandes telas, até os dias de hoje.

Não seria novidade afirmar que o cinema é uma arte narrativa assim como a literatura, por exemplo. Entretanto, além de narração, “o cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis” (COSTA, 1989, p. 26).

Essa capacidade de representação, junto à verossimilhança inata, atribui ao cinema um poder autoritário enquanto produtor de sentido, operador discursivo e construtor de ideias.

Dessa maneira, o cinema brasileiro instaurou uma dada visibilidade no imaginário social do país, propalou uma forma definida de pensar sobre a região, contribuiu para instaurar uma maneira singular de se observar o Nordeste: através do espaço da seca.

Nesse contexto, o modo como o Sertão nordestino, em seus períodos de estiagem, é representado no cinema brasileiro dão margem para que se coloque a questão: o Sertão é coisa de cinema?

Se for ou não coisa de cinema, o que interessa não é incriminar os cineastas por mostrarem a miséria da região. Eles têm lá seus motivos. Interessa, aqui, perceber a regularidade enunciativa com que se apresenta o Sertão árido e miserável nos discursos fílmicos, num jogo de imagens da secura nordestina no trajeto das produções; o que possibilita assistir à história da seca a partir da rede audiovisual dispersa e descontínua na história do cinema brasileiro. Enfim, enquanto se percebem os enunciados, contempla-se, conseqüentemente, mais um estilo de filmes brasileiros: o *Cinema da Seca*. Para tanto, no desenvolvimento da referida discussão, o presente trabalho está estruturado de maneira didática e concisa.

No primeiro capítulo, intitulado *O Filme do Nordeste*, discute-se como, na história da constituição do Nordeste, instaurou-se o perfil de região da seca. Observamos, assim, o que se convencionou chamar de “discurso da seca” e como ele abrange as práticas discursivas em sua manutenção.

Em seguida, no capítulo *O Sertão em Cena*, traça-se um levantamento de quando e como o Sertão começa a ser representado

no cinema brasileiro, suas primeiras aparições, as quais reverberaram o discurso em questão sobre a região Nordeste.

Perpassando períodos e filmes que abordam o respectivo tema, o capítulo três, *O Nordeste Encena*, traz um levantamento de filmes que abordam essa temática em suas narrativas, em perspectivas diversas. Constam, então, os mais expressivos trabalhos da filmografia nacional, e não um levantamento preciso, medido e pesado, dos filmes que trazem o Sertão em suas narrativas.

Nas considerações finais, há menção a dois acontecimentos ocorridos na história do cinema nacional que contribuem com a nossa reflexão sobre o tema da seca no cinema. Isto propõe, sobretudo, questões outras a respeito da nossa visibilidade sobre o Nordeste, pois todo esse espaço geográfico e imaginário não se resume a seca.

Trata-se de um percurso imagético e discursivo sobre a região Nordeste mostrada pelo cinema, encenada e metaforizada a partir da contradição criada entre o Sertão e o Litoral.

O filme do Nordeste

Já que existe no Sul esse conceito que o Nordeste é ruim, seco e ingrato, já que existe a separação, de fato, é preciso torná-la de direito.
Bráulio Tavares/Ivanildo Vilanova

O nascimento de uma região

O Nordeste brasileiro nem sempre existiu como o reconhecemos atualmente. Seu nascimento é relativamente recente – início do século XX – comparativamente às outras regiões brasileiras.

Em meados do século XIX, a região situada ao leste do Norte brasileiro, reconhecida como *províncias do Norte*, apresentava uma situação política e econômica que estabelecia um conflito espacial contra a centralização do modelo capitalista, especialmente, na região Sul do país. As elites brasileiras, neste caso a elite açucareira do Norte e a cafeeira do Sul, serravam essa querela, principalmente, pelo desenvolvimento de suas atividades econômicas, implicando paralelamente no crescimento de suas regiões.

Na medida em que o Norte entrou em declínio econômico, o Estado passou a exercer uma política favorável ao desenvolvimento da economia no Sul do país.

Nesse contexto, as elites açucareiras se articularam com o propósito de criar uma estratégia de conseguir recursos, represen-

tando as necessidades das províncias do Norte. Assim, a ideia central era que a seca, as crises na lavoura, a violência no campo, o cangaço, o messianismo, eram resultado da falta de investimento do Estado nacional na região. Tudo isto oportunizou a criação de um discurso calcado na miserabilidade daquela área.

A elite econômica da região caminha lado a lado com a política, às vezes apoiando, às vezes conduzindo o processo, a fim de atender aos seus interesses enquanto classe dominante.

Com efeito, de um lado, os mandantes do Norte usavam o seu discurso como arma contra o descaso pregado contra a região. Do outro, a elite cafeeira sulista, inconformada, não admitia o investimento nacional no Norte antes que o Estado voltasse sua atenção para a região Sudeste.

O presidente Epitácio Pessoa, natural da Paraíba, foi o único representante político do Norte, até então, a chegar ao cargo máximo da política brasileira. Em seu mandato (1919-1922), Pessoa definiu sua área de atuação ao Nordeste, isto é, aos estados localizados ao leste da região Norte (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2005, p. 34).

Dá-se, assim, o nascimento do rosto de uma região sobre a qual – na busca de compreendê-la – mais se refletiu acerca de seus problemas do que por suas virtudes. Nesse momento, o termo Nordeste significa a demarcação das diferenças entre esta área e o restante da região Norte, possibilitando o surgimento de algo que se dirá Regional, em contrapartida a algo Regionalista.

Nas abordagens sobre a região Nordeste, frequentemente, encontram-se os termos *Região* e *Regionalismo* que, *a priori*, apresentam-se como expressões semelhantes, mas que se referem a objetos diferenciados em seu contexto.

O entendimento dessa fragmentação dos processos regionais é de grande importância para o estudo do Nordeste. Região é algo que vai além do espaço geográfico de uma dada área, demarcada pelas suas divisões territoriais. “A região é o espaço vivido, ou seja, o espaço das relações sociais mais imediatas e da identidade cultural” (CASTRO, 1992, p. 33). Dessa maneira, compreendemos que a Região envolve não apenas o todo espacial definido, como também seu povo e sua cultura.

Já o Regionalismo, em contrapartida, é aquilo que se manifesta como *consciência regional*, ou seja, aquilo que habita no imaginário coletivo, constituído na ordem ideológica, ou ainda, a ideia geral formulada na mente do povo sobre o espaço em questão.

Assim, a região, além de forma concreta, é representação e ideologia. Enquanto realidade empírica, ela faz parte da consciência social e é uma representação, mas, por ser também espaço de disputas e de poder, essa representação é apropriada e reelaborada pela classe dominante que constrói, a partir dela, um conjunto de idéias e conceitos que são reassimilados coletivamente como ideologias (CASTRO, 1992, p. 36-37).

Por isso mesmo, o Regionalismo encontra-se no âmbito dos interesses da elite do Nordeste, materializado em seus discursos. Apresenta, portanto, uma perspectiva inventiva em relação ao espaço regional a fim de atender ao propósito de manutenção da sua posição de classe dominante.

No decorrer das reflexões sobre o Nordeste brasileiro, as questões ideológicas, em consequência as discursivas, regidas pela posição elitista da região, são as maiores propulsoras da edificação do Nor-

deste como pólo defasado do desenvolvimento brasileiro, espaço da pobreza nacional.

É fácil, ao falar em Nordeste brasileiro, associarmos imediatamente a imagens de terras secas, onde os flagelados lutam, incansavelmente, para fugir daquele lugar e o gado morre de sede a cada estiagem, deixando suas caveiras sobre a terra rachada, como símbolos daquela situação tórrida.

Mas, afinal, o Nordeste se resume exclusivamente a isso? E o paraíso tropical litorâneo das propagandas turísticas institucionais? E os períodos de chuva e fartura nas atividades agrícolas e pecuárias? Onde se encontram?

São essas e outras indagações que, graças ao Regionalismo proveniente do discurso regional da elite nordestina, estão desordenadas no imaginário coletivo. A imagem da seca encontra-se como predominante na explicação de uma ideia de Nordeste em âmbito nacional. O “discurso da seca” é reproduzido, com frequência, no Brasil e no exterior, nas diversas práticas discursivas exercidas na sociedade, desde as políticas e históricas, até as artísticas e culturais.

Compreendendo, assim, a *Região* e o *Regionalismo*, isto é, espaço habitado e ideia construída, atestam-se o funcionamento destes em comunhão, trabalhados juntos nas materialidades onde os discursos trafegam.

Nas práticas discursivas artísticas, entre os vários objetos simbólicos, vale observar como o cinema nacional reproduz esse “discurso da seca” em suas narrativas. No decorrer de sua produção cinematográfica, desde as primeiras representações, mais compreendida a partir da década de 1950, até os dias de hoje, ele não se liberta facilmente deste espaço seco para narrar o Nordeste brasileiro.

Um lugar ao sol

Em 1877, um acontecimento notável contribuiu para fixar a imagem de pobreza e subdesenvolvimento associada às províncias do Norte brasileiro. A região enfrentou três anos marcantes de seca, até 1879, período este conhecido como a “grande seca”, no qual milhares de pessoas morreram de fome. O fenômeno fez com que a população sertaneja migrasse, na esperança de sobreviver em outros lugares, condenando, definitivamente, a região pela sua natureza climática. A grande seca e outros períodos de estiagem foram fatores determinantes em relação ao Nordeste e seu reconhecimento nacional, fixando-o como região árida e improdutiva do país.

Entretanto, cabe observar que a seca não é exclusivamente um problema caracterizado pela falta de chuva. A seca existe sim, mas ela é, também, “um fenômeno muito mais sócio-econômico do que meteorológico” (GARCIA, 1984, p. 53). Com a estiagem, o sertanejo encontra bastante dificuldade em se adaptar às condições que a terra oferece para produzir. Isso não quer dizer, porém, que é impossível desenvolver atividades econômicas adequadas às condições da região, uma vez que existe esse tipo de trabalho na região árida. Contudo, não é suficiente para acabar com a problemática da seca. Em outras palavras, a seca é muito mais um problema político, principalmente quando ela ocorre, do que apenas climático.

Sob tal ponto de vista, diante da decadência das atividades econômicas das províncias do Norte – a produção de algodão e

açúcar –, a grande seca tornou-se o maior instrumento político utilizado para a arrecadação de fundos públicos para a região. Assim, “o Nordeste, com seus produtos em crise, não conseguia nenhuma medida protecionista e passou a se utilizar dos períodos de estiagem para reivindicar ajuda financeira da União” (FERREIRA, 1993, p. 30-31).

Toda a problemática da região passou a ser atribuída à *secura*. As elites regionais, dessa maneira, contribuíram para afirmar algumas características para o espaço nordestino: decadente, atrasado, necessitado de ajuda, miserável, improdutivo.

As verbas destinadas à extinção dos problemas gerados pelas secas nordestinas foram utilizadas para o enriquecimento de alguns grupos específicos da região, e não para os flagelados da seca, como se esperava.

Na tentativa de amenizar os problemas vindos das estiagens que tanto afetavam a região Nordeste, o Estado nacional tomou diversas providências a pedido das elites locais que reivindicavam “ajuda” ao governo federal. Para tanto, foram criados diversos órgãos públicos, tendo como meta auxiliar os flagelados do Nordeste que sofriam as consequências da seca: os Socorros Públicos, órgão pelo qual se dava a ação do governo imperial; o IOCS (Inspetoria de Obras Contra a Seca), no final da década de 1900; em seguida, o DNOCS (Departamento Nacional de Obras Contra a Seca); e a SUDENE, criada em 1959, muito mais como um “mecanismo para a transferência da hegemonia do Centro-Sul para o Nordeste” (OLIVEIRA, 1981, p. 120), do que um auxílio à problemática rural.

Em detrimento do desenvolvimento da região, as ações acabaram servindo às elites nordestinas, as quais permaneciam inter-

ferindo nos projetos contra a seca, já que ela era uma “máquina” de arrecadar fundos para a região. Portanto, desde 1877, criou-se, a partir do interesse de poucos, a denominada “Indústria da Seca”, que deve ser observada e entendida em dois níveis de funcionamento: o local e o mais amplo.

O local, onde ocorriam os desvios diretos de verbas e gêneros alimentícios por membros das comissões de Socorros Públicos, juntamente com tropeiros e comerciantes; e por um nível mais amplo, com a conscientização dos representantes nordestinos no sentido de aproveitar e usar as secas como meio de conseguir investimentos governamentais na região (FERREIRA, 1993, p. 61).

Diante das farsas ocorridas, não se pode negar a eficácia do discurso das autoridades da região. “O discurso da seca foi, portanto, competentemente elaborado, divulgado e assimilado” (CASTRO, 1992, p. 60). Dessa maneira, mitificou-se um estado uniforme de necessidade constante sobre a região Nordeste, ou como preferir denominar, criou-se o *mito da necessidade*.

O Nordeste brasileiro é fruto da forma como a atividade política e econômica regional se desenvolveu, realizada frente à regionalização desencadeada pelo Estado Nacional. O Nordeste, como elo mais fraco do processo produtivo sob o capitalismo tardio, foi engendrado pela necessidade desse modo de produção de gerar a desigualdade, numa combinação perversa de desenvolvimento e escassez, riqueza e pobreza, sob a mesma teia capitalista. O desequilíbrio regional vivido após a desvalorização geográfica e social dos estados do Norte vincula o Nordeste, diretamente, à “caracterização da identidade regional em estado de crise e sua

oposição a uma outra identidade espacial, o Sul do país” (SILVEIRA, 1984, p. 16).

Devido à conjuntura econômica do Brasil, a região Nordeste ficou marcada como espaço geográfico em estado de crise e subdesenvolvimento. O investimento e a entrada do capital europeu no Brasil causaram mudanças na área de comércio. Com isso, enquanto a região Sul estabelece uma alta circulação monetária e um grande desenvolvimento comercial, o Nordeste perde movimento de capital e sofre uma desvalorização de seus produtos no mercado, especialmente do açúcar. Sendo assim, no final do século XIX, o discurso regionalista começa a ficar cristalizado, estabelecendo, do ponto de vista ideológico, o discurso das elites dirigentes, que, na impossibilidade de outra inserção, buscam, na representação da crise, na presença constante da escassez de chuva, na imagem tórrida da terra, manter meios de recursos públicos que, em última instância, são por elas apropriados. Neste sentido, “a ideologia regionalista, tal como surge é, portanto, a representação da crise na organização do espaço do grupo que a elabora” (SILVEIRA, 1984, p. 17).

Diante dessa construção da estrutura do espaço regional, o Nordeste é frequentemente associado no imaginário popular a um espaço arcaico e subdesenvolvido, distante de toda e qualquer civilização, visão diferente daquela atribuída ao Sudeste que, por sua vez, identifica-se como espaço moderno, progressista, propulsor do desenvolvimento do país. Constrói-se a identidade de uma região em oposição à outra.

A condição de subdesenvolvimento do Nordeste brasileiro é um processo planejado. Além da posição política da elite local,

a elite industrial nacional – esta redefinida, vista antes como a elite cafeeira – interfere no modo nordestino de reprodução do capital, atrofiando, assim, o processo de desenvolvimento regional. “Essa diferença é ao mesmo tempo o resultado da herança histórica e da redivisão regional do trabalho que a expansão capitalista no Centro-Sul comanda” (OLIVEIRA, 1981, p. 89).

A partir do século XX, o Nordeste brasileiro passa a receber essa textura alaranjada, amarelada, estereotipada, de região da seca.

A imagem do 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, 1981, p. 35).

E justamente essa imagem de Nordeste das secas vai perpassar o século XX, retratado não apenas nas crônicas, como também em várias outras expressões artísticas, tais como a pintura, o teatro, a música, a literatura e o cinema.

A propósito, o Nordeste brasileiro é, também, uma invenção cultural; um espaço seco, construído a partir dos discursos de várias ordens produzidos no Brasil, durante o século XX:

o Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 49).

Durante o processo capitalista de desenvolvimento do Brasil, o Nordeste foi identificado através dos seus problemas, em especial a seca e seus corolários (cangaço, messianismo, flagelo etc). Essa temática tornou-se predominante no discurso nacional. Assim, o Nordeste brasileiro foi construído como uma região submissa, a partir da forma pela qual foi representado nas diversas práticas discursivas, entre elas no discurso artístico. Ressaltando a força da arte contribuindo para a fixação de tal imagem sobre o Nordeste, acredita-se, portanto, que “as obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas do saber” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 30).

A partir da produção discursiva sobre a região e, em especial, o Sertão brasileiro, centrado na miséria e no sofrimento, criou-se uma imagem cristalizada sobre o espaço nordestino. As obras de arte contribuem intensamente para gerar uma visibilidade específica sobre o Nordeste, refletindo a divisão hierárquica entre as regiões brasileiras e as relações políticas, econômicas e sociais ali existentes. O discurso sobre as condições climáticas do espaço nordestino “vai ser um dos responsáveis pela progressiva unificação dos interesses regionais e um detonador de práticas políticas e econômicas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 59).

Essa invenção artística do Nordeste mostra e firma a imagem de abandono da região gerada, em especial, pelo descaso dos poderes públicos.

Em consequência, o discurso produzido pelas obras de artes brasileiras, entre elas o cinema, contribuiu para a definição regional em âmbito nacional na consciência popular, estabelecendo, desta maneira, a hegemonia do Sul do país, a partir dos interesses da burguesia paulista que tinha como finalidade tornar-se o centro da identidade nacional, e referenciando, de modo constante, os principais problemas do Nordeste brasileiro através da representação do Sertão.

Assim, em geral, o Sertão representado no cinema brasileiro é o mesmo fixado no imaginário nacional:

seco, com uma vegetação sem folha à espera de chuva, distante de povoamento onde as casas não se avistam e onde o sol impiedoso esfria as esperanças, pois ao contrário das miragens provocadas pelo sol nos desertos orientais e africanos, o sol dos sertões nordestinos destrói as ilusões dos sertanejos (REGIS, 2003, p. 116).

O modo como o espaço nordestino foi construído nacionalmente, durante todo esse tempo, resulta numa maneira singular de observar a região, pois, discursivamente, o Nordeste brasileiro é facilmente associado à seca e seus problemas, demarcado pelas temporadas sem chuva, as quais evidenciam a improdutividade agropecuária, com a típica vegetação constituída de palma, macambira e árvores sem folhas. Acrescenta-se o solo amarronzado e feições rachadas, configurado fotograficamente, no imaginário social, por uma imagem cristalizada do Sertão em seus períodos de estiagem.

2

O Sertão em cena

[...] Ao deixar as perspectivas majestosas, que se desdobram ao Sul, trocando-as pelos cenários emocionantes daquela natureza torturada, tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens...
Euclides da Cunha

Luz, câmera, Sertão!

Inicialmente, faz-se necessário tornar clara a relação do cinema brasileiro com o Nordeste, antes que se pense no discurso fílmico elaborado sobre a região. É preciso entender que falar sobre o Nordeste no cinema não equivale ao cinema no Nordeste.

Na história do cinema brasileiro, grande parte da produção cinematográfica se deu na região Sul do país. As tentativas industriais, as maiores safras de filmes, o capital de investimento cultural, a realização cinematográfica como um todo, é relativamente maior do que o cinema feito na região Nordeste. Aproveitando o trocadilho, a produção cinematográfica nordestina sempre atravessou períodos de seca.

No início da história do cinema no Brasil, fazer filme era um trabalho artesanal. Os cineastas dos Ciclos Regionais da década

de 1920 representam tal dimensão. Nesses parâmetros, o Nordeste obteve uma produção cinematográfica considerável em Recife. Porém, a partir do momento em que o cinema mudou de *status* social, era preciso haver muito dinheiro para se fazer um filme e comercializá-lo, o que dificultou a produção no Nordeste.

O principal pólo industrial do Brasil desenvolveu-se na região do café, onde se deu o investimento do capital internacional que, paralelamente, trazia uma identidade cultural estrangeira para o país. Com isso, o cinema se desenvolveu, também, no Sul, sob tais condições.

Entre as décadas de 1930 e 1940 já havia um cinema com traços da temática nordestina, mas não um cinema nordestino. A produção de filmes no Nordeste era (ainda é) minoritária em relação ao resto do país. Apenas a partir de décadas posteriores, 1950/1960, “a inteligência cinematográfica nordestina se voltou para concretizar um cinema nordestino” (LEAL, 1982, p. 15), produzindo filmes que exibem para o país e para o mundo a região em si.

Na busca da temática do Nordeste, os cineastas brasileiros, na maioria das vezes, recorrem e estabelecem uma imagem sobre a região vista a partir da seca, difundido tal discurso nacionalmente. Reafirma-se e estabelece-se um ponto de vista sobre a região, fixado no imaginário coletivo, a partir do interesse das elites regionais. Os cineastas brasileiros vão ao Nordeste filmar aquela realidade do Sertão, em grande parte de seus filmes, buscando a dramatização daquele espaço tórrido. Este é o Nordeste no cinema.

Entretanto, há alguns casos nos quais os espaços da região para compor os filmes não são necessariamente os campos secos e seus derivados, mostrando que é possível lançar outras visões

sobre a região que não a já estereotipada pelo discurso da seca. É o espaço urbano, o qual, de certa forma, se contrapõe ao rural.

Contudo, a temática do Sertão habita um grande território nos filmes com narrativas sobre o Nordeste, principalmente porque os discursos fílmicos trazem a dicotomia econômica do país para as grandes telas.

Com o desenvolvimento econômico do país centrado no pólo sul criou uma divisão regionalista de extremos: o Sudeste é o avanço, a cara do Brasil, a identidade nacional; enquanto o Nordeste virou sinônimo de atraso, miséria e subdesenvolvimento, de negação, o outro do país.

Como a maior parte da produção cinematográfica ocorre no Sudeste do país, desde a década de 1940, o cinema estampa a “nova” cara do Brasil, trazendo o Nordeste como o arcaico e miserável em suas narrativas. “Não deixa de haver, portanto, por parte do Sul, uma afirmação de avanço modernizador em oposição ao Nordeste e sua manutenção de expressões do atraso” (TOLENTINO, 2001, p. 92).

Logo essa dicotomia regional foi metaforizada pelo cinema, sendo cinematografada como a distância existente entre as dimensões do Sertão e do Litoral, ou seja, espaço rural da escassez e do atraso em oposição ao urbano da fartura e da modernidade, campos natural e culturalmente opostos. Em suma, o paradoxo Sertão/Litoral, já verbalizado pela literatura desde o começo do século XX, logo vira ícone no cinema.

Conceitualmente, o termo “sertão” significa: lugar inculto e distante de povoações ou de terrenos cultivados. Já a palavra “seca” é antônima da palavra “chuva”. E, ainda nesse contexto de signos, a

cor verde transforma-se em textura de oposição ao amarelo amarronzado. Resumindo, inventou-se uma gama de elementos discursivos sobre o Nordeste para contrastar com o espaço de desenvolvimento modernista dos grandes centros urbanos.

As câmeras, assim, apontam, ora para o Sertão, ora para o Litoral nordestino, e demarcam esses espaços numa identidade nacional a partir de elementos distintos, fazendo uma imagem para representar o país. E, nesse entremeio, a identidade do Nordeste no cinema inicia e permanece por um bom tempo como o atraso do país, como o Sertão e seu povo subdesenvolvido, como a seca da caatinga rural.

Os elementos característicos desta relação paradoxal começam a se mostrar nas narrativas do cinema brasileiro desde a década de 1920. Contudo, apenas na década de 1950, mais precisamente quando surgem os primeiros filmes nacionais, com êxito mundial, capazes de narrar uma história locada no Nordeste, a representação da região no cinema ganha um formato, uma visibilidade dada. Trata-se de filmes com a cara da divisão social e política brasileira.

Até a década de 1940, o espírito modernista do país acentuava a temática que representava o avanço nacional acima de tudo. “Mas na década de 1950 [...] a euforia do país urbano-industrial já permitia que falássemos em cangaceiros” (TOLENTINO, 2001, p. 23), este como símbolo da identidade do Nordeste. Desta maneira, o cinema nacional privilegia e solidifica a imagem do rural nordestino através das grandes telas.

Enfim, a década de 1950 é pontual para as narrativas do cinema nacional cujas histórias relatam, com total vigor, o Nordeste brasileiro, ou melhor, o “discurso da seca” e o Sertão nordestino.

A seca enquadrada

A década de 1950 é marcada, politicamente, pela ideia de desenvolvimento do país, exercida, mais precisamente, pela proposta política do presidente Juscelino Kubitschek, em 1955 – *Cinquenta Anos em Cinco*.

Entretanto, o plano de desenvolvimento de JK centrava-se no Sul do país. Não havia investimento direto para solucionar os problemas agrários do Nordeste, o que acentuava, ainda mais, as disparidades regionais. Diante dessa situação, a problemática da seca, a qual já vinha sendo discutida na esfera política desde muito antes, vive um momento de efervescência, na tentativa de, por mais uma vez, encontrar solução para a região. Tanto é que, nesse período, crescem os movimentos sociais no campo, reivindicando por melhores condições de trabalho e, como resposta do governo federal, cria-se a SUDENE.

Sintetizando, no Brasil moderno, a reforma agrária era a grande temática da época, isto é, reluzia o contraste da estrutura social: avanço/atraso.

No início da década de 1950, o cinema nacional vivia um momento difícil em sua totalidade. A companhia cinematográfica *Vera Cruz*, fundada em 1949 e movida pelo ideal de fazer cinema aos moldes europeus, não obteve muito êxito como indústria cinematográfica, resultando, assim, em mais um fracasso comercial do cinema nacional. A *Vera Cruz* representou, na mesma proporção, o avanço e o atraso na produção cinematográfica bra-

sileira. Foi, ao mesmo tempo, a expressão da modernidade e do subdesenvolvimento audiovisual.

A companhia paulista importou profissionais de cinema da Europa, com o *know-how* necessário para criar uma indústria de qualidade, pois, na época, a única referência de cinema industrial brasileiro eram as chanchadas da companhia carioca *Atlântida*, o que a crítica classificava como filmes de má qualidade.

Os filmes da *Vera Cruz* representavam o tipo de cinema produzido na Europa, esteticamente marcados pelo modelo importado, com vagos traços de nacionalidade em seu conteúdo e forma. Foram filmes com um determinado nível técnico de qualidade, mas que não obtiveram tanto sucesso no mercado nacional. E logo levaram a companhia à falência.

Às vésperas do seu fim, a *Vera Cruz* prestou uma importante contribuição à filmografia brasileira. Em 1953, Lima Barreto realiza o filme *O Cangaceiro*, levando às telas de cinema uma temática verdadeiramente nacional, em especial, o Nordeste brasileiro, representado na figura do Sertão e seus problemas advindos, também, da seca.

O filme de Barreto teve grande êxito. Foi o primeiro sucesso internacional da cinematografia brasileira, projetando uma imagem nacional no exterior, traduzindo em imagens e sons os valores culturais e sociais do próprio país, dando início à consolidação da imagem do Nordeste no cinema brasileiro.

Com *O Cangaceiro*, em meio àqueles diretores quase todos estrangeiros, Lima Barreto “inaugurou um gênero que permanece ainda vivo e fecundo” (GOMES, 1996, p. 77), tendo, assim, deixado marcas duradouras para a cinematografia nacional. O

Cangaceiro iniciou o ciclo de produção de filmes de cangaço, o apelidado *Nordestern*.

Na busca de realizar um filme com temática nacional, Lima Barreto criara o protótipo para os diversos filmes do gênero, produzidos posteriormente. No entanto, julga-se que o filme de Barreto “foi também o primeiro que negou, mentiu e disfarçou [...] o homem e a cultura do Nordeste” (LEAL, 1982, p. 97). De fato, baseado na história de Lampião e seu bando, *O Cangaceiro* foi filmado no interior do Estado de São Paulo, 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. Mas nada para invalidar sua importância histórica e cinematográfica.

Sobre o filme de Lima Barreto e a imagem do cangaceiro presente no cinema nacional, “a personagem não é recente no cinema brasileiro; já aparece em filmes pernambucanos de 1925/27 (*Filho sem Mãe e Sangue de Irmão*), num momento em que cangaceiro ainda não era fenômeno do passado” (BERNARDET, 1978, p. 45).

Também, constam aparições do personagem nos filmes *Lampião, o Rei do Cangaço*, de Benjamim Abrahão, e *Lampião, a Fera do Nordeste*, de Guilherme Gáudio, ambos realizados na década de 1930.

O cangaceiro cinematográfico está um tanto desvinculado do seu significado social – violento e sanguinário. O personagem transforma-se em um “bandido de honra”, importando apenas que “ele não se fixe, não tenha pouso certo e sua vida seja uma andança; ele vai de aventura em aventura [...]” (BERNARDET, 1978, p. 45), seguindo pelas trilhas dos seus solos encanecidos e

castigados pelo sol avermelhado do Sertão. Noutra ponto de vista, classificado como marginal, o cangaceiro cinematográfico se enquadra no patamar dos anti-heróis do cinema mundial. “Místico e rústico, justiceiro e criminoso, o cangaceiro forma ao lado do *cowboy* norte-americano e do *samurai* japonês a trindade dos grandes heróis cinematográficos, pelo menos para os brasileiros” (SILVA, 1970, p. 45).

Um trio de personagens formados a partir de mitológicos personagens marginalizados, integrantes de distintas estruturas sócio-econômicas, porém consagrados pela valentia e determinação, principalmente na arte cinematográfica.

Enfim, no ano de 1953 o cinema narrou, definitivamente, o Sertão nordestino através de seus personagens e seu rosto de regresso diante do progresso nacional.

Um ano depois, em 1954, o cineasta pernambucano Alberto Cavalcanti, tendo atuado durante um tempo na França, realiza no Brasil o filme *O Canto do Mar*, pela companhia cinematográfica *Kino Filmes S.A.*, mostrando, mais evidente ainda, a secura e a dicotomia social em sua autenticidade no cinema nacional.

O filme de Cavalcanti narra o drama dos sertanejos que abandonam suas terras por conta da estiagem, à procura de um lugar melhor para viver: no caso o Litoral. Inicialmente, o filme mostra imagens de enxada, caveira de boi, terra rachada, mandacarus e, logo em seguida, um mapa que, de forma didática, aponta para o espectador que aquilo se passa no Nordeste brasileiro. Durante os primeiros momentos do filme, uma voz sobreposta às imagens afirma, de modo redundante, que naquela região “não chove”.

Em tese, “o plano inicial de *O Canto do Mar*, um pau-de-arara cortando o sertão ressequido é sugestivo: mas então já se nota a interferência cenográfica” (ROCHA, 2003, p. 73).

As primeiras cenas de *O Canto do Mar*, portanto, num processo de inter-relações discursivas, reafirmam elementos capazes de materializar o “discurso da seca”, pondo-o em circulação. Transforma os problemas advindos da secura regional em cenário, personagem e conflito narrativo.

O trabalho de Cavalcanti não obteve grande sucesso de público, mas, além de enriquecer a filmografia brasileira, ele reforça a identidade desértica do Nordeste brasileiro. “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” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 267).

Em resumo, Cavalcanti cinematografa dizeres sobre a região já vistos e já construídos através de outras materialidades enunciativas.

Outro mérito de *O Canto do Mar* se dá pelo fato de iluminar algumas ideias cinematográficas exercidas posteriormente pelo Cinema Novo Brasileiro, um movimento artístico genuinamente nacional, em forma e conteúdo.

A materialidade cinematografada de representação da seca passa a ser uma constante nos filmes de temática nordestina. Cenas de Litoral e Sertão estão como fórmulas narrativas estáveis, as quais garantem a evocação do discurso construído sobre a região. Por exemplo, no filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, 1962, logo na abertura, durante a caminhada penitente de

Zé do Burro e Rosa (sua esposa), o cineasta demarca a distância percorrida pelos personagens, em meio à cena, com dois planos: o primeiro deles passando pelo Sertão; e, imagens depois, ele levando a cruz da promessa entre os coqueiros do Litoral.

Portanto, os filmes de Barreto e de Cavalcanti, no geral, são obras fundadoras nesse estilo cinematográfico de representação do Nordeste. Eles articularam a temática da região para as telas e colocaram em ascensão essa imagem do Sertão arcaico, primitivo e atrasado em antagonismo ao espaço moderno, urbano e citadino do país. É a metáfora do Sertão versus o Litoral em cena, dando vez à presença do espaço nacional no cinema. Eles representam, em 1953 e em 1954, sob uma estética importada, os primeiros passos para a caminhada do *Cinema da Seca*.

O Nordeste encena

Os prefeitos, as autoridades e os fazendeiros disseram que eu estava mentindo e que o sol era culpado da desgraça [...]. Do outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde [...]. O Sertão vai virar mar e o mar vai virar Sertão.

Glauber Rocha

Nordeste Novo Brasileiro

Na década de 1960, o Nordeste e o Sertão brasileiro recebem um novo tratamento cinematográfico, um novo olhar é lançado sobre a região árida. Os cinemanovistas – tais como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Paulo Cesar Saraceni, entre outros – filmam o espaço nordestino com uma perspectiva mais realista, inovando também a forma de se fazer cinema no Brasil, contrariados pelo fracasso industrial passado.

O movimento conhecido como Cinema Novo Brasileiro buscou expressar a problemática social do país através de seus filmes. Um país em estado subdesenvolvido deve realizar filmes temática e esteticamente subdesenvolvidos. Os filmes produzidos pelo grupo cinemanovista “promoveram uma verdadeira ‘descoberta do Brasil’,

expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época” (XAVIER, 2001, p. 28).

Segundo um dos principais integrantes do movimento, o baiano Glauber Rocha (1981, p. 31), seria por intermédio desses filmes “feios e tristes, [...] gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto”, que o povo brasileiro entenderia sua condição perante o sistema capitalista.

Nesse momento, o Nordeste e o Sertão brasileiro entram em evidência, com nova plástica e perspectiva nas produções cinematográficas. Nos filmes produzidos nesse período, o Sertão, juntamente com seus problemas, é, simultaneamente, cenário e personagem de suas histórias. É a realidade dos flagelados da seca e a imagem de uma região improdutiva que vão brilhar nas telas de cinema, via câmeras nervosas e imagens cruas.

Nos filmes em que se encontra em representação o Sertão brasileiro, “o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome” (ROCHA, 1981, p. 30), exibindo personagens marginalizados em cenários problemáticos. “Foi essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo” (Ibid., p. 30). Era a alusão à fome em forma e conteúdo.

Assim, em sua feição original, antes do golpe militar de 1964, o movimento “tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*” (XAVIER, 2001, p. 28).

Os filmes, respectivamente, foram dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra. Suas histórias colocam em ascensão os temas da seca, do cangaço e do messianismo, representando-os como frequentes problemas sociais do

país. Na produção de seus filmes sobre o Sertão, o Cinema Novo capturou, “no Nordeste, as imagens de um país de rosto roto e esmolambado. Um rosto cruel e violento em oposição ao rosto polido e civilizado da estética hollywoodiana da *Vera Cruz* e a mascarada carnavalesca das chanchadas cariocas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 277).

Nessa perspectiva, por mais que os cinemanovistas buscassem realizar filmes com caráter revolucionário, eles permaneceram reafirmando o discurso da seca elaborado pelos elitistas do Nordeste, espelhando, de certo modo, os aspectos do grupo reacionário sobre a região. Nos três filmes, aparecem elementos já materializados anteriormente sobre a região da escassez e da pobreza, os quais ressoam a forma singular de ver e dizer o Nordeste.

Vale ressaltar que toda essa geração de filmes subdesenvolvidos do Cinema Novo também foi influenciada por um documentário, curta-metragem, produzido e realizado no estado da Paraíba, no fim da década de 1950. Pode-se afirmar que tudo começou nos anos cinquenta, quando o cineasta Linduarte Noronha decidiu filmar a história de um quilombo que vive na Serra do Talhado, em pleno Sertão paraibano, resultando no seu clássico *Aruanda*, lançado em 1960. O filme, produzido em condições precárias, mostra a forma sofrida com que esse povo desenvolve sua economia em tais condições com a finalidade da sobrevivência.

Remontando a impressão causada no espectador por *Aruanda*, o filme pode ser descrito assim:

Um homem montado em um jumento aparece na tela, em plano distante. Ouve-se a música de um Nordeste-Sertão, através de um pífano que, monotonamente, martela nossos ouvidos, dramatizando a cena e criando um ambiente de angústia, de sofrimento (LEAL, 1989, p. 102-103).

Dessa maneira, o diretor demarca a dimensão da sofrida identidade regional sobre o Nordeste, na presença de elementos cinematográficos capazes de trazer à tona o discurso da seca na narrativa do filme.

Em *Aruanda*, a marca do subdesenvolvimento da região aparece não apenas no conteúdo como também na forma do filme. Sendo essa uma forte característica que influenciou os cinema-manovistas em seus trabalhos. Segundo o próprio Linduarte Noronha, houve certa dificuldade técnica em se trabalhar com a alta luminosidade do Sertão: equipamento precário, poucos recursos, entretanto valia a pena investir naquela ideia. Ele explica, ainda, que “é aquela coisa do Tolstoi, escreve sobre tua província” (NORONHA, 2003, p. 123).

O diretor de *Aruanda* focou sua câmera nas terras áridas do Nordeste e seus flagelados na ânsia de mostrar aquela realidade cruel em seu filme. Antes de sua carreira como cineasta, ele trabalhava como jornalista e afirma que “*Aruanda* é o resultado de fortes reportagens jornalísticas e fotografias” (NORONHA, 2003, p. 121). Enfim, encontrou os elementos de representação da região em outras instâncias discursivas já recortadas sobre esse espaço determinado do Nordeste e filmou isso. E, justamente com o estilo cine-jornalístico forneceu bases, em parte, ao movimento do Cinema Novo Brasileiro.

Por essas e outras razões, as imagens da miséria nordestina ascendem nas obras cinemanovistas. O Nordeste brasileiro é reduzido, imagetivamente, ao espaço do deserto. Os filmes de ficção recebiam um tratamento estético de alto teor realístico, de forma que seguisse o propósito do movimento. A repercussão da primeira exibição de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* resultou numa simplória descrição detalhada do que havia visto naquela sessão:

E aí o filme começou. Um plano aéreo do sertão de Cocorobó. Corte súbito para o olho morto de um boi roído de sol. Villa Lobos na trilha. E caiu um silêncio sideral na sala. Todos os olhos estavam sendo feridos por imagens absolutamente novas. Como explicar isso? Não era apenas um bom filme que víamos. Nada. Era um país que nascia à nossa frente. Não um país que reconhecíamos como sendo, digamos, de Graciliano. Não. Era uma realidade desconhecida que começávamos a compreender. Ela esteve esboçada na literatura, em *Os Sertões*, em Rosa. Mas, ‘no olho’, era a primeira vez. Ela nos via. Ela nos incluía (JABOR, 1995, p. 69).

Esta descrição da posição do espectador sobre o filme de Glauber Rocha traz à tona a intenção que o Cinema Novo propunha a partir de seus filmes: mostrar a realidade do país ao seu povo. Bem, não se pode negar que essa realidade da seca existe. Ela ocorre no Nordeste e não é simples. Nesse instante, dramatizada pelo cinema, parecia algo novo. Mas era a velha história já dita e posta em atividade pelo efeito de sentido: o Nordeste é o Sertão.

Frente ao exposto, não se pode negar que o Cinema Novo foi um dos movimentos, ou escola, mais importantes para a maturidade cinematográfica nacional. No entanto, ele atualizou as materialidades discursivas para contribuir com a afirmação da identidade tórrida do Nordeste das caatingas no imaginário do país,

uma construção audiovisual com competência suficiente para reforçar a visibilidade e a dizibilidade montada sobre a região. A trilogia da seca faz a manutenção da identidade regional.

Novo Nordeste Brasileiro

A partir de então, o Sertão nordestino continua sendo uma temática diversas vezes trabalhada nos roteiros cinematográficos. A presença do “discurso da seca” nas telas de cinema atravessa gerações na história do cinema nacional.

Ainda na década de 1960, o ciclo de filmes de cangaço vive o seu apogeu. Os cineastas brasileiros realizam uma calorosa série de filmes sobre o movimento do cangaço. São histórias cinematográficas narradas nos mais diversos gêneros, entre aventura, romance, comédia, drama e documentário. Um dos mais bem sucedidos da época foi *Lampião, o Rei do Cangaço*, dirigido por Carlos Coimbra, em 1962, que mostra a trajetória da vida do cangaceiro lutando nas caatingas do Nordeste.

Outros filmes importantes sobre o cangaço são *Três Cabras de Lampião*, dirigido por Aurélio Teixeira, em 1962, e o documentário de curta-metragem *Memórias do Cangaço*, dirigido por Paulo Gil Soares, em 1965, no qual constam imagens originais do cangaceiro Lampião e seu bando, realizadas na década de 1930 pelo libanês Benjamim Abrahão.

Em geral, a produção de filmes de cangaço foi extremamente significativa em quantidade, o que faz pensar sobre o fato de que “[...] Lampião talvez tenha sido o personagem da história do

Brasil mais vezes retratado pelo cinema nacional” (ANDRADE, 2007, p. 78), já que se contabiliza mais de trinta filmes sobre a temática do cangaço até os dias de hoje.

Na década seguinte, a produção de filmes no Brasil sofre uma baixa, mas ainda mantém resquícios de filmes que abordam a temática do Sertão. Em relação aos filmes de cangaço, “na década de 1970, poucos filmes no gênero foram produzidos” (MIRANDA, 2005, p. 105). Películas como *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro*, de 1972, dirigido por William Cobbett, e, em 1974, *O Leão do Norte*, de Carlos Del Pino, são algumas exceções da época. Constam também os elementos narrativos da secura no filme *São Bernardo*, dirigido pelo cinemanovista Leon Hirszman, realizado em 1972.

Na década de 1980, uma importante referência do cinema brasileiro trabalha a temática da seca do Nordeste em seus enredos: o cinema do grupo humorístico Os Trapalhães. Em suas paródias cinematográficas, eles desenvolveram roteiros hilários cujo “discurso da seca” se faz presente. Nos filmes *O Cangaceiro Trapalhão*, dirigido por Daniel Filho, em 1983, e *Os Trapalhães e o Mágico de Oroz*, dirigido por Victor Lustosa e Dedé Santana, em 1984, observa-se o processo interdiscursivo, demonstrando que os cineastas continuam obcecados pela condição desértica do Sertão nordestino, apresentando a vontade de aproximá-lo do espaço urbano para resolver os problemas existentes pela falta de água.

A partir de meados dos anos 1980, o cinema nacional incorpora novas formas de produção, munido de técnicas mais atualizadas, direcionadas a uma nova estética, assumida como um compromisso profissional com o público. Nessa década o Brasil “afirmou a técnica e a *mentalidade profissional*” (XAVIER, 2001,

p. 40) em relação ao cinema. Paralelamente a tais mudanças, as transformações sociais e políticas possibilitam também novas formas de abordagem sobre a temática.

O Nordeste cinematográfico sofre algumas metamorfoses devido às novas tecnologias no cinema brasileiro e aos novos limites, interdições, do dizer social. Às vezes até reinventando a proposição metafórica Sertão/Litoral atribuída à região.

Ainda nessa década, encontram-se traços de produções independentes – de fato nordestinas – como o caso do cineasta Rosemberg Cariry, no Ceará. Ele dirigiu, em 1986, o filme *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*. Em seus filmes, o Sertão é um dado fundamental para suas narrativas, porém sua inserção se dá numa perspectiva mais poética, muito mais preocupada em narrar as raízes culturais da região. “Ironicamente, uma análise mais aprofundada de sua obra irá revelar esses mesmos traços, essa assimilação de referências do imaginário popular mesclada à influência dos colonizadores diversos” (LYRA, 2004, p. 36).

Na década seguinte, ele dirigiu *A Saga do Guerreiro Alumioso*, em 1993 e *Corisco e Dadá* – um *nordestern* –, em 1996, filmes nos quais permanecem a abordagem sobre a formação social do sertanejo, referenciando, ainda, o espaço da seca nordestina em si.

No cinema dos anos 1960 o Nordeste mostrado através do Sertão foi representado como uma região em crise, primitiva, de onde o sertanejo parte em busca de conquistar o espaço urbano e, por fim, transforma-se em favelado e suburbano. Posteriormente, “o cinema brasileiro dos anos 90 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza [...] com filmes que transformam o sertão ou a favela em ‘jardins exóticos’” (BENTES, 2001).

Nessa perspectiva, o cinema dos anos 1990 começa a maquiagem a realidade mostrada pelo Cinema Novo Brasileiro, décadas antes. Além do ponto de vista técnico, ou estético, os filmes apresentam outro olhar sobre o Nordeste, recorrendo a mostrar outro recorte dado no espaço regional.

Nesse contexto, o filme exemplar da *cosmética* cinematográfica é *Baile Perfumado*, realizado em Pernambuco, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, em 1996. O filme aborda o Sertão dos anos 1930 em sua grandiosidade, potencialidade e força.

O espaço sertanejo de *Baile Perfumado* é um Sertão ligado por laços estreitos à modernidade e à tradição. Um espaço de vegetação verde, com água em abundância, rios, artisticamente rico, com circulação monetária e elementos os quais representam uma identidade da modernidade citadina no campo. Uma nova construção de sentidos a respeito da região.

Dessa maneira, os cineastas apresentam uma perspectiva reinventiva do modelo cinematográfico do Sertão apresentado até então, re-significando a metáfora do cinema da seca: Sertão *versus* Litoral. Além do mais, *Baile Perfumado*, “depois do Ciclo do Recife, foi a primeira produção local a ganhar projeção nacional” (FIGUEIRÔA, 2000, p. 107), obtendo o reconhecimento da crítica e do grande público no país, simbolizando uma significativa conquista para o cinema nordestino.

Observam-se, ainda, nessa perspectiva, filmes como *Guerra de Canudos*, dirigido por Sérgio Rezende, e a refilmagem de *O Cangaceiro*, dirigido por Aníbal Massaini, ambos realizados em 1997. Nesses filmes, percebe-se um aprimoramento nas condi-

ções técnicas e plásticas ao mostrar as imagens do Sertão, ainda em detrimento ao urbano, ao litorâneo.

Continuando com o paralelo entre o urbano e o rural, *Central do Brasil*, de Walter Salles, lançado em 1998, apresenta imagens de forma a romper com a dura e áspera plástica do Cinema Novo. Salles romantiza o Sertão nordestino ao focalizar outros aspectos da região, porém com imagens de glamour da seca.

Após a década de 1990, com o crescente desenvolvimento da arte cinematográfica no Brasil, em filmes com histórias que se passam no “sofrido” Sertão brasileiro, como *Eu, Tu, Eles*, dirigido por Andrucha Waddington, em 2000, *Abril Despedaçado*, dirigido por Walter Salles, em 2001, e, no mesmo ano, o filme *Soluços e Soluções*, de Edu Felistoque e Nereu Cerdeira, os cineastas, em geral, amenizam a estética cinemanovista. A belíssima fotografia realizada nesses filmes, utilizando a excessiva luminosidade da região para compor o cenário, possibilita ao espectador observar o Sertão não mais como um lugar feio e triste, visão tão marcada nos filmes já produzidos sobre o tema, ainda que recorrendo aos elementos cujo “discurso da seca” é constituído.

Em 2002, o diretor Andrucha Waddington realizou o filme *Viva São João*, um documentário de longa-metragem sobre as festas juninas do Nordeste brasileiro. Pela proposta temática, o filme apresenta não mais o olhar direcionado à problemática da seca no Sertão, mas sim aos valores da cultura local.

Noutro ponto de vista, algumas produções nacionais realizadas em/sobre o Nordeste escolhem novos espaços para a realização de seus filmes. O documentário *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, dirigido por Paulo Caldas e Marcelo

Luna, em 2000 e *Amarelo Manga*, dirigido por Cláudio Assis, em 2003, produzidos em Pernambuco, mostram, em suas imagens, um espaço poucas vezes explorado na história da nossa cinematografia: o urbano do Nordeste, no caso, a cidade do Recife.

Trabalhos como *Lisbela e o Prisioneiro*, dirigido por Guel Arraes, em 2003, revelam a presença do espaço urbano antiquado das cidades do interior do Nordeste. Em parte, trata-se de obras cujo olhar sugerido não se resume à secura, mas à visão arcaica sobre a região.

Em *O Quinze*, dirigido por Jurandir Oliveira, em 2004, baseado na obra de Rachel de Queiroz, o cineasta retorna à temática da seca, fazendo circular enunciados já cristalizados sobre a região: exhibe o Nordeste através do Sertão, da seca e seus problemas.

Cineastas de todo o país apontam suas câmeras para o Nordeste na tentativa de mostrar e dizer a região através do cinema. Em filmes como *Espelho D'água – uma viagem no rio São Francisco*, dirigido por Marcus Vinícius Cezar, e *Casa de Areia*, dirigido por Andrucha Waddington, ambos em 2005, observa-se o redirecionamento das câmeras como fenômeno brando de inovação, ou reinvenção, do cinema em relação ao Nordeste brasileiro. Mas, ainda em 2005, um filme como *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, põe em cheque a secura nordestina e a escassez, retomando, cinematograficamente, o “discurso da seca”.

Árido Movie, filme dirigido por Lírío Ferreira, no ano de 2006, novamente traz à tona a discussão da secura no contraste com a água, o duelo entre os espaços rural e urbano. Entretanto, evoca um discurso de contraposição para se refletir no *oposto* sobre toda a problemática da região: o Sertão não é o lugar da miséria;

o urbano falta água. Moldando, assim, a memória pré-existente acerca do Nordeste brasileiro.

O jogo discursivo marcado nas narrativas cinematográficas sobre o Sertão nordestino dos últimos tempos, construídas a partir do outro, do diferente, também existente no próprio Nordeste, colaboram para o remodelamento da identidade regional. São enunciados que, mesmo se opondo, mesmo apresentando-se como um recorte discursivo dissonante no cinema, estão relacionados na rede dispersa de enunciados sobre o Sertão da seca. Apenas entram em cena papéis diferentes, antagonistas talvez, para mostrar o “novo” Nordeste. Entretanto, termina por evocar o “discurso da seca” em sua primazia.

A perspectiva de mudança de espaço narrativo não implica dizer que o Sertão da miséria nordestina perdeu seu “brilho” ou será esquecido. Não. Pelo contrário. Pode vir diversas narrativas cinematográficas para contar várias histórias sobre o Nordeste, com visibilidades e dizibilidade diversificadas. Isso não importa. O Sertão já foi eternamente mitificado pelo cinema brasileiro, assim como todo grande astro ou estrela do cinema mundial. Ele é o protagonista, o *Mega Star* do *Cinema da Seca*.

Derradeiras considerações

Já faz três noites que pro norte relampeia. A Asa Branca ouvindo o ronco do trovão, já bateu a asa e voltou pro meu sertão. Ai, ai, eu vou-me embora, vou cuidar da plantação.

Rios correndo, as cachoeiras tão zoando, terra molhada, mato verde, que riqueza. E a Asa Branca a tarde canta, que beleza! Ai, ai o povo alegre, mais alegre a natureza.

Luiz Gonzaga/ Zé Dantas

Pimeiramente, torna-se necessário fazer um *flashback*, retrocedendo para dois episódios ocorridos na história do cinema brasileiro em relação à temática aqui em discussão.

Após o histórico da representação do Sertão no cinema, na realidade o primeiro filme a abordar o Nordeste brasileiro como temática foi realizado na década de 1920, pelo cineasta Walfredo Rodriguez. O filme se chama *Sob o Céu Nordestino*, trabalhado durante o período de 1924 a 1928.

O cineasta paraibano presenciou a realidade da seca nordestina quando trabalhou tanto no *Ministério da Agricultura* quanto no projeto de *Obras Contra as Secas* no início do século XX. Nesse período, o “discurso da seca” já era algo existente no país. E, com seu filme, Rodrigues tinha vontade de romper com essa impressão unívoca sobre a região, ele queria “mostrar ao Sul que o Nordeste não era só miséria” (LEAL, 1989, p. 89).

Sob o Céu Nordestino, uma ficção com aspectos de documentário institucional, “deixa bem claro a preocupação de só apresentar as boas coisas do estado” (Ibid., p.90), detendo-se a mostrar as áreas litorâneas, os festejos, as atividades agrárias e pecuárias, a vegetação e a cultura do paraibano. Nessas circunstâncias, pela negação ao “discurso da seca”, Rodriguez chegou a ser apelidado, pela crítica, de “patriota” ou “otimista” (Ibid., p. 90).

Em sua totalidade, a obra de Rodriguez tentou reconstruir a visibilidade já estabelecida sobre a região Nordeste. A tentativa foi, realmente, otimista, contudo, romper com o discurso predominante é sempre uma missão difícil. Assim, *Sob o Céu Nordestino* ficou consagrado como um lendário filme perdido, levando consigo um recorte discursivo sobre uma identidade outra da região desértica.

Aproximadamente trinta anos depois, após a confecção do roteiro do filme *Vidas Secas* (baseado no livro de Graciliano Ramos), Nelson Pereira dos Santos reuniu a equipe de produção do filme e partiu para o Sertão nordestino, a fim de realizar as filmagens.

Ao chegar à locação veio o inesperado: a chuva. Pois é, não se poderia cogitar realizar um filme chamado *Vidas Secas* na chuva! Nessa ocasião, para não perder todo o investimento feito, o cineasta improvisou um filme chamado *Mandacaru Vermelho* (1961), realizado no interior baiano. Nelson Pereira afirma: “Planejei realizar o filme [*Vidas Secas*] no finalzinho dos anos 1950, começo dos 1960. Aí veio a chuva e o Sertão floruiu” (CAETANO, 2001, p. 14-15). Em tais condições, Nelson Pereira realizou um “rascunho de filme”, como ele mesmo afirma (Ibid., 14-15).

Mandacaru Vermelho é uma espécie de *bang-bang* sertanejo nas caatingas sob fartura, no qual o próprio Nelson Pereira dos Santos é um dos atores do filme.

Portanto, na realidade, nem sempre o Sertão é a seca. Contudo, no cinema nacional quase sempre é assim. Além do que, nessa incessante representação cinematográfica do “discurso da seca”, o Nordeste vira o Sertão.

No Brasil, ao longo da história de sua produção cinematográfica, muitos filmes foram baseados em fatos reais, mesmo sabendo-se que a proposta não era apresentar o registro de tal realidade, e sim fazer filme de ficção. Entretanto, a forma excessiva pela qual o Sertão brasileiro foi representado, em suas periódicas estiagens, nas grandes telas de cinema, contribui para a fixação dessa visão unilateral sobre a região: o Nordeste é a seca.

A expressiva quantidade de filmes que cinematografam e materializam o Nordeste faz rodear os enunciados do “discurso da seca”, difundindo e dando motes para fincar, no cinema nacional, um estilo específico de fazer filmes: o *Cinema da Seca*.

No final, este gênero cinematográfico permanece contribuindo na construção emblemática da identidade depreciativa, negativa e pejorativa do Nordeste. Mesmo havendo traços de uma reconstrução imagética e discursiva nas produções mais recentes, a partir dos anos 1990, a seca é sempre recolocada em cheque.

No percurso da história do cinema brasileiro, observa-se que, diversas vezes, o Sertão nordestino encontra-se como tema de filme, como espaço digno de aparecer no cinema, como assunto interessante para ser roteirizado e, posteriormente, virar cenário e personagem. É, portanto, coisa de cinema?

A expressão “coisa de cinema”, como afirmam as pessoas quando veem algo grandioso pelas ruas, está intimamente relacionada ao cinema de Hollywood. Porém, dificilmente a grandiosidade que é atribuída aos cenários hollywoodianos é também atribuída à região árida do Nordeste.

No cinema brasileiro, “coisa de cinema”, às vezes, é muito mais o exotismo de seu povo do que maquiagem, belos atores, iates, carros esportivos e mansões. “Coisa de cinema” parece ser muito mais a identidade nacional, subdesenvolvida, marginalizada, dotada de personagens pobres, morros, favelas e diversos outros espaços suburbanos. Nada de beleza norte-americana, nada de mundo existente apenas nos sonhos. O cinema brasileiro, muitas vezes, afirma seu cotidiano, levando-o ao imaginário do povo, projetando uma ideia sobre seu país para seus próprios habitantes. Trata-se de determinados recortes discursivos.

Ergue-se, então, com essa ambiguidade na expressão popular “coisa de cinema”, uma problemática sobre a discussão aqui implantada. De um lado, a grandiosidade, do outro, o excêntrico: o que é o Nordeste no cinema? Ou melhor: o Sertão é, realmente, coisa de cinema? *The End.*

Filmes citados

Esta é uma lista, em ordem cronológica, dos filmes citados no corpo do texto, organizada, assim, para fins de consulta esporádica.

- 1925 – *Filho sem Mãe*, de Tancredo Seabra.
- 1927 – *Sangue de Irmão*, Jota Soares.
- 1928 – *Sob o Céu Nordestino*, de Manfredo Caldas.
- 1930 – *Lampião, a Fera do Nordeste*, de Guilherme Gáudio.
- 1936 – *Lampião, o Rei do Cangaço*, de Benjamim Abrahão.
- 1953 – *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.
- 1954 – *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti.
- 1960 – *Aruanda*, de Linduarte Noronha.
- 1960 – *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos.
- 1962 – *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte.
- 1963 – *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.
- 1964 – *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.
- 1964 – *Os Fuzis*, de Ruy Guerra.
- 1965 – *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares.
- 1969 – *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha.
- 1972 – *São Bernardo*, de Leon Hirszman.
- 1974 – *O Leão do Norte*, de Carlos Del Pino.

- 1983 – *O Cangaceiro Trapalhão*, de Daniel Filho.
- 1984 – *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz*, de Dedé Santana e Victor Lustosa.
- 1986 – *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, de Rosemberg Carary.
- 1993 – *A Saga do Guerreiro Alumioso*, de Rosemberg Cariry.
- 1996 – *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas.
- 1996 – *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry.
- 1997 – *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende.
- 1997 – *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini.
- 1998 – *Central do Brasil*, de Walter Salles.
- 2000 – *Eu, Tu, Eles*, de Andrucha Waddington.
- 2000 – *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, dirigido por Paulo Caldas e Marcelo Luna.
- 2001 – *Abril Despedaçado*, de Walter Salles.
- 2001 – *Soluços e Soluções*, de Edu Felistoque e Nereu Cerdeira.
- 2002 – *Viva São João*, de Andrucha Waddington.
- 2003 – *Amarelo Manga*, dirigido por Cláudio Assis.
- 2003 – *Lisbela e o Prisioneiro*, de Guel Arraes.
- 2004 – *O Quinze*, de Jurandir de Oliveira.
- 2005 – *Casa de Areia*, de Andrucha Waddington.
- 2005 – *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes.
- 2005 – *Espelho D'água – uma viagem no rio São Francisco*, de Marcus Vinícius Cezar.
- 2006 – *Árido Movie*, de Lírio Ferreira.

Referências

Textos

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Cabra da peste! In: *Revista Nossa História*. Rio de Janeiro: n.17, ano II, 32-36, março, 2005.

ANDRADE, Matheus José Pessoa de. *A saga de lampião pelos caminhos discursivos do cinema brasileiro*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

BENTES, Ivana. *Cosmética da fome*. In: *Jornal do Brasil*, 08 de jul. 2001. Disponível em: <jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo4.html>. Acesso em: 28 jan. 2003.

BERNARDET, Jean-Claudet. *Brasil em tempo de cinema*. 3ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar S. G., 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. Nelson Pereira: o cineasta que influenciou o cinema brasileiro. In: *Revista de Cinema*. São Paulo: Ed. Krahô, ano II, n.19, p. 13-20, nov. 2001.

CASTRO, Iná Elias de. *O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1992.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade: história e estética do cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.

- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2ed. São Paulo: Globo, 1989.
- FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. *Raízes da indústria da seca: o caso da Paraíba*. João Pessoa: Universitária/UFPB, 1993.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- GARCIA, Carlos. *O que é o Nordeste brasileiro*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- JABOR, Arnaldo. *O dia em que Deus e o Diabo foi o futuro*. In: LABAKI, Amir (org). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- LEAL, Wills. *O discurso cinematográfico dos paraibanos ou a história do cinema da/na Paraíba*. João Pessoa: A União, 1989.
- LEAL, Wills. *O Nordeste no cinema*. 2ed. João Pessoa: Idéia, 1982.
- LYRA, Marcelo. Rosemberg Cariry: o sertão virou cinema. In: *Revista de Cinema*. São Paulo: Ed. Krahô, ano IV, n.45, p.36-37, jun./jul. 2004.
- MIRANDA, Luiz Felipe. Cinema e canção – história. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar S. G., 2005.
- NORONHA, Linduarte. Aruanda é um filme autóctone. In: GOMES, João de Lima (org.). *Aruanda: jornada brasileira*. João Pessoa: UFPB/Ed. Universitária, 2003.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião: Sudene, Nordeste. Planejamento e conflito de classes*. 6ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

REGIS, Iza L. Mendes. O sertão enquadrado. In: *Linguagem da história*. Fortaleza: Imprece, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme - RJ, 1981.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Alberto. O filme de cangaço. In: *Filme-Cultura*. Rio de Janeiro: n.17, ano III, 43-49, nov./dez. 1970.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Sites

www.adorocinemabrasileiro.com.br

www.coisadecinema.com.br

http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_brasileiro

Matheus Andrade é professor de Direção de Fotografia do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba. Realizador audiovisual e pesquisador dedicado aos estudos da imagem em movimento. Doutor em Ciência da Informação, Mestre em Linguística, especialista em Jornalismo Cultural e graduado em Comunicação Social – Radialismo – pela UFPB. Autor do livro *Rec: uma iniciação à filmagem* (Editora Ideia, 2013). É integrante do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento (<https://www.direcaodefotografia.com/>).



No cinema nacional, o espaço da seca virou estrela. Os cineastas escolheram o Sertão para a composição de várias narrativas que fazem parte da história cinematográfica brasileira. Desde muito tempo, o Sertão brilha nas grandes telas, até os dias de hoje.

O Sertão é coisa de cinema põe em cheque a forma como o Nordeste brasileiro foi apresentado ao mundo pelo cinema até o início do século XXI, procurando refletir a seguinte indagação: o Sertão é, verdadeiramente, coisa de cinema?

