



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL**

TÚLIO AUGUSTO PAZ E ALBUQUERQUE

**Visões de Nordeste e de Desenvolvimento no Cinema Novo
e Cinema da Retomada**

**Campina Grande, Paraíba
2011**



TÚLIO AUGUSTO PAZ E ALBUQUERQUE

**Visões de Nordeste e de Desenvolvimento no Cinema Novo
e Cinema da Retomada**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, na linha de pesquisa Cultura, Turismo e Desenvolvimento Regional da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Rosilene Dias Montenegro (UFCG/UEPB)

**Campina Grande, Paraíba
2011**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL - UEPB

A345v Albuquerque, Túlio Augusto Paz e.
 Visões de Nordeste e de Desenvolvimento no Cinema
 Novo e Cinema da Retomada [manuscrito] / Túlio Augusto Paz
 e Albuquerque. – 2011.
 141 f. : il.

 Digitado.
 Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional).
 Universidade Estadual da Paraíba, Programa de Pós-Graduação
 e Pesquisa, 2012.
 “Orientação: Profa. Dra. Rosilene Dias Montenegro.”

 1. Regionalismo. 2. Cinema. 3. Cultura nordestina. I.
 Título.

21. ed. CDD 791.4

TÚLIO AUGUSTO PAZ E ALBUQUERQUE

Visões de Nordeste e de Desenvolvimento no Cinema Novo e Cinema da Retomada

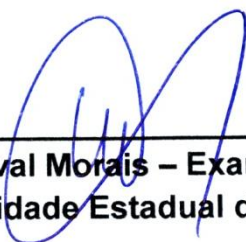
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, na linha de pesquisa Cultura, Turismo e Desenvolvimento Regional da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de mestre.

Defesa em Setembro de 2011

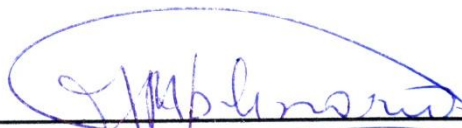
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr.^a Rosilene Dias Montenegro – Orientadora
Universidade Federal de Campina Grande / Universidade Estadual da Paraíba



Prof. Dr. Cidoval Moraes – Examinador Interno
Universidade Estadual da Paraíba



Prof. Dr.^a Juciene Ricarte Apolinário – Examinador Externo
Universidade Federal de Campina Grande

Campina Grande – Paraíba

**Dedico este trabalho aos meus pais e aos meus irmãos
pelo amor e carinho cultivados em família.**

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, à espiritualidade superior, ao meu guia e mentor espiritual que em sinergia com a Doutrina Espírita me propiciaram maior tranquilidade na realização deste trabalho de pesquisa.

Agradeço, de forma carinhosa, aos meus pais, Antônio Barbosa de Albuquerque e Maria do Socorro Paz e Albuquerque, sempre presentes na minha vida, pois além de me darem a oportunidade à vida, me incentivaram ao estudo e a buscar realizar meus sonhos. São exemplos de pessoas de bem e batalhadoras, nas quais me espelho. Também lhes agradeço por fazerem leituras e darem sugestões para este estudo.

Aos meus irmãos, Tales, Tiago, Tássio, Tarsila, Tairone, Tauan e Leonardo (primo-irmão) pela bênção de tê-los na minha vida.

À minha namorada, Marcella Luanna da Silva Lima, que nesses dois anos de curso, sempre esteve ao meu lado, em todas as decisões, alegrias e tristezas, me dando apoio e me incentivando a perseverar sempre. Agradeço ainda pela paciência nos momentos finais de produção deste trabalho, e por ser uma das motivações para dedicar-me cada vez mais aos estudos.

Aos meus amigos, que me ensinaram a arte de reconhecer o valor de todos eles na minha caminhada e nos estudos para a vida profissional.

Agradeço a todos os amigos de turma por me incentivaram e por estarem sempre presente nesses dois anos de curso. Com gratidão, desejo-lhes que todos consigam o que almejam na vida.

A todos os mestres que passaram na minha vida acadêmica, alertando-me em como atuar na pesquisa acadêmica, encorajando-me e incentivando-me a superar-me a cada dia como professor/pesquisador.

A Capes pelo financiamento desta pesquisa durante os 24 meses.

A Capes/PROCAD que me possibilitou ter uma experiência única na minha vida, aprendendo mais como ser humano e como pesquisador, ao realizar o mestrado sanduiche, nos meses de outubro a dezembro de 2010, na PUCPR em Curitiba, sob orientação dos professores: Fábio Duarte e Clovis Ultramari.

À minha professora orientadora, Dra. Rosilene Dias Montenegro, pela paciência, cuidado, sugestões, correções e intervenções valorosas para a concretização deste trabalho.

À banca examinadora, Prof. Dr. Cidoval Moraes (UEPB) e Profa. Dra. Juciene Ricarte Apolinário (UFCG), pela disponibilidade e contribuições a este trabalho.

A TODOS os colegas e amigos do Mestrado em Desenvolvimento Regional, pelas conversas, e-mails, que nos fizeram sentir mais forte durante esta caminhada.

Enfim, compartilho com TODOS, a gratidão e a alegria que sinto em concluir uma das etapas de estudo da minha vida profissional.

*"Educação não transforma o mundo.
Educação muda as pessoas.
Pessoas transformam o mundo".
Paulo Freire*

*"Deus nos concede, a cada dia, uma página de vida nova no livro do tempo.
Aquilo que colocarmos nela, corre por nossa conta."
(Chico Xavier)*

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo apresentar, através de análise fílmica de alguns filmes sobre o Nordeste e do diálogo com o contexto histórico em que esses se inserem, as visões de Nordeste e de desenvolvimento. Os filmes analisados foram: *Vidas Secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Auto da Compadecida* (2000) e *2000 Nordestes* (2000). Inicialmente, consideramos o “Nordeste” enquanto unidade, porém o “Nordeste” é de um pluralismo único, visto nas obras de Freyre (1946), Canclini (2008). Os filmes analisados, a partir da metodologia de análise fílmica expressa por Morettin (2007), retratam essa multiplicidade, as discussões teóricas no seu contexto histórico brasileiro do início do século XX, as discussões efervescentes sobre o nacionalismo e o regionalismo que Oliven (2000), Freyre (1976) e Albuquerque Jr. (2006 e 2007) nos apresentam, as quais vão influenciar as composições escritas em que os filmes foram inspirados. A análise dos filmes se deu a partir das seguintes categorias: relações povo-estado, o cangaço, o coronelismo, a paisagem e a religiosidade. Após a análise constatamos, múltiplas visões de Nordeste, visões que sobrevivem ao tempo, e que se reinventam com o passar deste.

Palavras-chave: Nordeste e História Regional; análise fílmica; cinema novo e cinema da retomada

ABSTRACT

This dissertation aims at presenting views of Brazilian Northeast and development through an analysis of movies about Northeast and the dialogue with historical context in which they are inserted. The analyzed movies were: *Barren Lives* (1963), *God and the Devil in the Land of the Sun* (1964), *A Dog's will* (2000) and *Too Much Brazil* (2000). Initially, we considered "Northeast" as an unit. Nevertheless, the Northeast has an unique plurality, as seen in works of Freyre (1946) and Canclini (2008). The movies – analyzed from a film analysis methodology expressed by Morettin (2007) – portrait: this multiplicity; the theoretical discussions in their Brazilian historical context from the beginning of twentieth century; the effervescent discussions about nationalism; and regionalism that Oliven (2000), Freyre (1976) and Albuquerque Jr. (2006 and 2007) present and that will influence the written compositions in which the movies were inspired by. The movies analysis was made from the following categories: people-government relation, *cangaço*, *coronelismo*, landscape and religiosity. After the analysis we found multiple views of Brazilian Northeast which survive and reinvent themselves in time.

Keywords: Northeast and Regional History; film analysis; new cinema and resumption of cinema.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 - Imagens e Visões de Nordeste.....	17
1.1 - Nordeste.....	22
1.2 - Nação <i>versus</i> Região - e a região Nordeste.....	24
Capítulo 2 - O Semiárido como imagem síntese do Nordeste.....	40
2.1 - <i>Vidas Secas</i>	40
2.1.1 - O Elenco e suas características principais.....	42
2.1.2 - O silêncio desolador nas imagens de <i>Vidas Secas</i>	45
2.1.3 - A religiosidade em <i>Vidas Secas</i>	52
2.1.4 - A Relação estado <i>versus</i> povo.....	56
2.1.5 - As relações Familiares em <i>Vidas Secas</i>	59
2.2 - <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	63
2.2.1 - Elenco e suas características principais.....	66
2.2.2 - O Nordeste de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	69
2.2.3 - Sebastianismo em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	74
2.2.4 - A presença do Cangaço em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	79
Capítulo 3 - Cinema da Retomada - uma Re-Invenção do Nordeste?.....	82
3.1 - <i>O Auto da Compadecida</i> e seus contextos.....	82
3.1.1 - O Coronelismo em <i>O Auto da Compadecida</i>	86
3.1.2 - Práticas Coronelistas em <i>O Auto da Compadecida</i>	89
3.1.3 - O Cangaço em <i>O Auto da Compadecida</i>	97
3.1.4 - Religiosidade e Moral em <i>O Auto da Compadecida</i>	106
3.1.5 - O movimento Armorial e <i>O Auto da Compadecida</i>	120
3.2 - <i>2000 Nordestes</i> e as culturas Híbridas.....	123
Considerações Finais.....	132
Fontes.....	137
Referências Bibliográficas:.....	137
Referências Fílmicas.....	140

Introdução

O interesse por análise fílmica e história começou em 2008, com os estudos para a monografia de conclusão do curso de Licenciatura em História, da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB, intitulada: “Ensino de História: uma discussão sobre regionalismo e coronelismo no filme *O Auto da Compadecida*”, sob a orientação da Prof.^a Ms. Vanuza Sousa Silva. Ao mesmo tempo em que estava motivado para entrar em sala de aula, sentia que esta pesquisa me abriria um campo de relevantes questionamentos e uma perspectiva de continuar esses estudos acadêmicos em nível de mestrado, avançando nos estudos sobre história regional, cinema e desenvolvimento.

No início de 2009, com a criação do curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional (PPGDR), da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), veio a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos na área de história regional. Dentre as inúmeras possibilidades de estudo, nos propomos a investigar as visões de Nordeste e de desenvolvimento expressas pelo cinema e seus contextos históricos, como trabalho a ser apresentado como um dos resultados da Linha de Pesquisa Cultura, Turismo e Desenvolvimento Regional no Mestrado em Desenvolvimento Regional.

Na condição de aluno desse programa, participei de outubro a dezembro de 2010, do intercâmbio propiciado pelo PROCAD/CAPES, entre a UEPB, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), tendo vivido uma experiência de três meses de atividades acadêmicas na PUCPR, em Curitiba, no Programa de Pós-Graduação de Gestão Urbana (PPGTU), participando em aulas de algumas disciplinas, em reuniões de estudo de grupo de pesquisa, em eventos, além de receber atendimento de orientação. Experiência essa muito positiva para a presente dissertação. Durante esse intercâmbio, também me foi favorável o tempo para as leituras, a participação em eventos culturais como também para o contato com uma grande filmografia sobre o Nordeste brasileiro.

Diante de tantos filmes assistidos sobre o Nordeste, ficou-nos a dúvida de qual ou quais escolher para validar a nossa pesquisa. Não poderíamos escolher todos os filmes assistidos sobre o Nordeste, que expressam visões de Nordeste e de desenvolvimento. Diante dessa impossibilidade, e a partir de uma seleção inicial de

vinte filmes, dos quais cinco datam do cinema novo: *O Cangaceiro* de Lima Barreto de 1953, *Aruanda* de Linduarte Noronha de 1960, *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte de 1962, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos de 1963, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha de 1964 e quinze filmes do cinema da retomada: *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, de 1996; *Central do Brasil* de Walter Sales, de 1998; *2000 Nordestes*, de Vicente Amorim e David França de 2000; *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes, de 2000; *Amarelo Manga* de Cláudio Assis de 2003; *Lisbela e o Prisioneiro* de Guel Arraes, de 2003; *O Caminho das Nuvens* de Vicente Amorim, de 2003; *Árido Movie* de Lírio Ferreira, de 2005; *Cinema, Aspirinas e Urubus* de Marcelo Gomes, de 2005; *A Máquina* de João Falcão, de 2005; *Ó Paí, ó* de Monique Gardenberg, de 2007; *O Céu de Suely* de Karim Aïnouz, de 2007 e *O Homem que Desafiou o Diabo* de Moacyr Góes, de 2007. Decidimos, então, voltar toda a nossa atenção para os filmes que exprimem mais fortemente as ideias circulantes no contexto histórico brasileiro e nordestino em momentos que mostravam maiores tentativas de transformações culturais e perspectivas de desenvolvimento para a região. Com esse propósito, decidimos analisar os seguintes filmes: *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* do movimento do cinema novo, e do cinema da retomada *O Auto da Compadecida* e o documentário *2000 Nordestes*.

Inicialmente como parte metodológica, procedemos a uma discussão bibliográfica para situar o contexto em que cada filme foi produzido para, num segundo momento, realizar uma descrição de partes dos filmes ou de cenas selecionadas e, categorizar seus temas centrais como a geografia, a religiosidade, o cangaço e o coronelismo, para a realização de uma discussão teórica entre imagens e textos. Efetuando assim uma análise fílmica, embasadas nas discussões teóricas de Marc Ferro (1988), Morettin (2007), Glauber Rocha (2004), entre outros.

Nosso ponto de partida são as telas do cinema novo: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, adentrando no contexto histórico brasileiro, revendo as discussões no campo regional de filmes da década de 1960. Faremos análise do filme como uma linguagem artístico-cultural, mas sobretudo como fonte histórica, segundo as pesquisas de Marc Ferro “Filme uma contra-análise da sociedade?”.

O Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro que vai apresentar o Brasil a partir de duas “locações” principais como nos afirma Oricchio (2003), o

Sertão e a Favela. A locação em que se apresenta o Nordeste brasileiro é o Sertão, na perspectiva de apresentar e analisar as contradições da realidade na sociedade brasileira. O subdesenvolvimento do semiárido nordestino estava sendo passado para todo o Brasil, o cinema novo rompe com o silêncio das secas, e mostra o esquecimento do semiárido, do sertão nordestino perante o governo federal, traz para as telas do cinema, a perspectiva regional, o que foi um marco para o cinema brasileiro, visto que as produções cinematográficas anteriores receberam uma forte influência do cinema americano, mostrando a realidade americana nas nossas paisagens.

O período em que esses filmes foram divulgados coincidem com as discussões sobre o desenvolvimento do Brasil que levavam em conta os aspectos regionais, orientando para uma construção de nação mais desenvolvida, sem tantas desigualdades regionais. Um exemplo de teórico bastante influente no Brasil foi o economista e paraibano Celso Furtado. Um dos principais expoentes da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), Celso Furtado analisou a economia brasileira observando as estruturas produtivas de cada período da história do Brasil, destacando as implicações dessas estruturas econômicas para o Brasil em meados do século XX. "É numa economia de grandes potencialidades e de baixo grau de desenvolvimento, a última coisa a sacrificar deve ser o ritmo do seu crescimento" (FURTADO, 1959). Para esse pensador, que foi o idealizador da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE, 1959), a desigualdade regional constituía um dos grandes desafios a serem vencidos para o desenvolvimento do país. A SUDENE tinha um papel essencial na política pensada por Celso Furtado, visto que esta instituição estatal seria o elo entre o governo e a região Nordeste, a partir de iniciativas como: atrair indústrias de bens de consumo, dominar novas tecnologias, formar uma classe média de técnicos que estivessem em consonância com as lutas para superação do subdesenvolvimento, ou seja, iniciativas para corroborar com a diminuição das disparidades econômicas entre as regiões centrais e as regiões periféricas do país.

A discussão sobre as desigualdades econômicas no Brasil refletia uma das principais preocupações da intelectualidade brasileira, fossem políticos, cineastas, escritores, etc.

Na construção e elaboração dos filmes do cinema novo, ficam evidentes nas imagens, discursos, textos, as influências do contexto social brasileiro. O cinema

constitui uma fonte documental importante para a produção de conhecimentos sobre a região e/ou a nação. Neste trabalho, é significativa a contribuição desse campo de expressão para o questionamento dos problemas e especificidades da região Nordeste, mostrando as buscas de sujeitos regionais, ao mesmo tempo em que se constitui meio de diálogo e, também, de denúncia sobre os desatinos regionais e nacionais.

Desta forma, este trabalho busca contribuir para a análise do cinema como fonte histórica e, principalmente, para a análise de imbricamentos desse campo com o contexto histórico, questionando as visões apresentadas nos filmes sobre o Nordeste. Os filmes: *Vidas Secas*, de 1963, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, remetem a imagens que podem ser caracterizadas pelo período da República Velha, da era Vargas e do período JK os quais permitem ao brasileiro conhecer a sua própria pobreza e à elite conhecer seu país, ver seu próprio subdesenvolvimento. O filme *O Cangaceiro*, produzido por Lima Barreto, em 1953, foi o primeiro sobre o cangaço. Mas, filmado no interior paulista, com características do *western* americano, que muito se diferenciava da imagem que os filmes do cinema novo abordavam sobre o Nordeste, a começar pela paisagem apresentada, a vegetação, a geografia, o roteiro que se caracteriza por uma aventura, linguagem, etc. *O cangaceiro*, pouco se assemelha ao que nos é mostrado nos filmes de Nelson Pereira e Glauber Rocha.

O Brasil, da República Velha, estava em busca da unidade da nação, o que fez com que o discurso nacionalista ganhasse força entre as elites paulistas, os quais acreditavam que a cultura brasileira teria que ser forjada a partir de outras culturas, de preferência branca, europeia ou americana, que entendiam como desenvolvidas e, portanto, poderiam ser modelo para a cultura brasileira. É na busca do nacionalismo e do reconhecimento como nação que se desejava chegar ao universalismo e assim a um país desenvolvido. Como argumenta Ruben Oliven, a proclamação da República no Brasil “iniciou um processo de descentralização política e administrativa que, aparentemente, contrariava a tendência dominante naquela época (...) no qual estavam sendo forjadas as identidades nacionais e alianças-inter-regionais” (2000, p. 65). Ainda segundo esse autor, as elites paulistas, principalmente, estavam empenhadas em manter e/ou firmar alianças com elites rurais de outras regiões, fortalecendo o regionalismo no Brasil. A partir desse

período, há uma constante movimentação nas discussões sobre a sociedade brasileira, sobre o que pode ser definido como nação e como região do país.

Vários autores, a exemplo de Euclides da Cunha, Oliveira Vianna, influenciados pelos estudos naturalistas, em que o meio geográfico, a raça, o clima, eram compreendidos como elementos determinantes do grau de inteligência e intelectualidade, elaboraram explicações preconceituosas em relação ao brasileiro nortista/nordestino, considerado em outras palavras como destituído de ciência, filosofia e cultura.

Em 1922, com a *Semana de Arte Moderna*, a elite paulista divulgou a compreensão da arte para a cultura brasileira. Essa agia como divisor de águas, do que deveria ser reconhecido como nacional e o que deveria ser considerado regional, “seria uma reatualização do Brasil em detrimento do que ocorre no exterior” (OLIVEN, 2000, p. 67).

Na contracorrente desse discurso estavam os teóricos que lutavam e buscavam a valorização do que seria genuinamente brasileiro, como visto na literatura de José de Alencar, as quais valorizam nossas raízes nacionais: o índio, a vida rural etc.; Gilberto Freyre com o *Manifesto Regionalista*, que defendia a defesa dos valores e tradições regionais e o respeito às suas particularidades. Assunto que abordaremos no primeiro capítulo.

No segundo capítulo desta dissertação, analisamos alguma das visões de Nordeste mais evidenciadas nos filmes “Vidas Secas”, de Nelson Pereira, e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha. Já no terceiro capítulo analisamos alguns dos filmes do chamado cinema da retomada: “O Auto da Compadecida”, de Guel Arraes, e o documentário “2000 Nordestes”, de Vicente Amorim, nos quais percebemos visões de Nordeste que permanecem com o passar do tempo, e visões que se modificam e se reinventam, mostrando-nos novas imagens, novos discursos, sobre o coronelismo, as relações pessoais, o cangaço, a paisagem nordestina, entre outras características marcantes nas análises sobre o Nordeste.

Esperamos poder contribuir para a análise das visões de Nordeste apresentadas pelo cinema novo e o cinema da retomada, tratando o filme como um documento. Refletiremos ainda de que modo essa discussão sobre regionalismo e nacionalismo expressos no cinema brasileiro, especificamente sobre o Nordeste, e de que modo as teorias que influenciaram a República Velha e a construção de nação brasileira na busca de um desenvolvimento e transformações para essa

região influenciaram as produções cinematográficas nordestinas. Os autores com quem mais dialogamos foram: Gilberto Freyre (1976), Durval de Albuquerque Jr.(2006 e 2007), Rubem Oliven (2000), Manuel Correia de Andrade (1975), Euclides da Cunha (1902), Glauber Rocha (2006), Nestor Canclini (2008), principalmente. Vemos assim o Nordeste ser reinventado nas telas do cinema. Em contrapartida, ainda existem as permanências, com algumas características que vencem o tempo, e ainda se tornando presentes nas nossas imagens atuais, sejam elas imagens estereotipadas, míticas, folclóricas, de saudade, de memória ou imagens com outras intenções ainda não claramente expressas. Como cidadão campinense, paraibano, nordestino e brasileiro, é uma alegria poder pesquisar, ler, e escrever sobre o Nordeste brasileiro, região, que, não obstante ser objeto de significativa produção de conhecimento, tem muito ainda a ser estudado e conhecido.

Capítulo 1 - Imagens e Visões de Nordeste

Em virtude de essa dissertação ter como objetivo o estudo das visões de Nordeste e de desenvolvimento tendo como fonte de pesquisa o cinema, consideramos relevante analisar o percurso histórico em que se produziram os filmes, os quais passaram a ser documentos desta pesquisa científica.

Sabemos que o cinema atualmente atrai vários estudiosos e pesquisadores das diversas áreas do conhecimento humano, para uma maior investigação do documento filme, contribuindo com algumas reflexões sobre a análise de filmes para pesquisa interdisciplinar, envolvendo conteúdos de geografia, história regional e desenvolvimento regional.

Com a irrupção da Nova História, movimento de revisão das teorias da História, a partir de Jaques Le Goff e Pierre Nora, na década de 1970, foram deixadas a margem as concepções de viéses positivista-marxistas, que entendiam a cultura como manifestação superior do espírito humano e, portanto, como domínio das elites. A Nova História não é mais uma mera história do pensamento, na qual se estudava os grandes nomes de uma dada corrente ou escola, mas uma história que busca conhecer o conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo, como afirma Pesavento (1995).

A Nova História abre espaços, então, para o estudo de novos temas, abordagens e objetos. É a partir dessa nova perspectiva da produção histórica que, em meados da década de 1970, o historiador francês Marc Ferro, eleva o cinema à categoria de “novo objeto”. Com as novas pesquisas em História, dão-se uma abertura às novas fontes, novas leituras e novos objetos de estudo. Marc Ferro se apresenta como precursor e referência para o estudo da relação história e cinema porque para ele:

o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição. (FERRO, 1988 apud MORETTIN, 2007, p.40)

Concordamos com Ferro (1988) quando ele afirma que o cinema é um testemunho singular do seu tempo, o fato de que o cinema esteja fora de controle,

de qualquer instância de produção, uma vez que os filmes, enquanto discursos, são produtos de lugares de interesses, como toda produção de compreensão de mundo. Dentre os exemplos, lembremos os filmes produzidos após a 2ª Guerra Mundial, em que os blocos Capitalista e Socialista produziam e divulgavam filmes demonstrando sua força econômico-militar para o mundo. Assim como hoje temos mensagens subliminares, há filmes voltados para o reforço da fé, da crítica ao governo, do apoio ao governo, de apoio ou crítica a diversas instituições no Brasil e no mundo. Dessa forma, não existe filme neutro, ou que tenha apenas uma intenção, o sentido do filme é construído pelo telespectador com toda a vivência que ele traz de mundo. Foram essas constatações que nos instigaram a curiosidade acadêmica para conhecer esse universo das visões, presentes em todos os espaços dos filmes, como também a sua importância para pesquisa científica.

O filme, para Ferro, é abordado não como obra de arte, mas como produto, imagem-objeto: “Ele vale por aquilo que testemunha” (FERRO, 1988, p.203).

Desse modo, analisar filmes, não é simples, requer atenção nas minúcias, pesquisa, o estudo em diversas áreas do conhecimento além de história, como linguística, geografia, psicologia, antropologia, sociologia, e outras áreas do conhecimento humano que venham colaborar para uma análise interpretativista. Porém, saber sobre as diferentes ciências humanas não basta. É preciso conhecer cada substância do filme (imagens sonoras, imagens não sonorizadas, roteiros, etc). É preciso fazer as relações entre essas substâncias, analisando a narrativa no filme, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme ou com o que está diretamente ligado à sua produção e sua recepção: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Assim, poderemos fazer uma análise não somente da obra, como também do contexto em que a obra está inserida, como nos esclarece Marc Ferro no livro “História: novos objetos”, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, já citado:

A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens esses passantes, essa rua, esse soluço, esse juiz distraído, esse pardieiro em ruínas, essa jovem assustada, constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade. (FERRO, 1988, p. 202-203)

Cada imagem apresentada em um filme poderia claramente criar outras histórias. História essa que estaria no campo do “visível” ou do “não visível”, como nos apresenta o autor citado. Diferentemente da História a ser entendida, a compreensão dessas imagens, constituiria uma nova matéria para a formação de outra(s) história(s), longe daquela História pensada pelos diretores, produtores. Seria uma história ligada à representação ou representações de cada um que está assistindo, um gesto que viu e lembrou de algo que aconteceu em sua vida, uma paisagem, um olhar, dentre inúmeras ações que possam realizar, dando margens a fazer inúmeras outras histórias. Já o “Não visível” seria(m) a(s) história(s) compreendida(s) que não passa(m) diretamente em primeiro plano, mas que nos indica intencionalidades, ou seja, os lugares de autor, diretor, produção, público, apoio, assim como entender o contexto e a realidade que representa.

Morettin (2007), contrapondo Ferro (1988), diz que afirmar que o “não visível” é “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significados independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Esse raciocínio só teria sentido para aqueles que, ao analisar um filme, separam da obra o enredo, o “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna, obriga a perceber nesse movimento um conhecimento específico do meio, identificando os pontos de adesão e rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de algum agrupamento social e sua formatação em imagem.

Assim, “em uma direção mercadológica, o cinema pode ainda ser compreendido como um artefato cultural que produz conhecimento, ensinando maneiras de ser, sentir e compreender o mundo em que vivemos” (ANDRADE, 2007, p. 223). Andrade, desse modo, nos convida a ver o caráter mercadológico do filme/cinema mostrando que ele é uma ferramenta de valor inestimável, pois quem produz o filme, sabe a quem ele quer atingir, a que público se destina. No caso de “*O Auto da Compadecida*”, o diretor seguindo a obra de Ariano Suassuna, na utilização das mais diversas características psicológicas da obra, quis atender a todos os gostos (“o frouxo”, o “machão”, o “mandão”, o avarento, o apaixonado, o esperto, o “cornô”, o “religioso”, o “bandido”). O público que assiste ao filme se vê

em alguma dessas características psicológicas, faz reflexões e se identifica com certa personagem, se sente íntimo da obra, retendo a atenção daquele que assiste.

A partir das leituras e observações feitas sobre a análise histórica em filmes, identificamos as formas pelas quais o contexto histórico se manifesta no filme. A primeira, segundo Morettin (2007), se aproxima de uma tradição herdada do positivismo, cuja função e preocupação é fazer uma reconstituição “exata”, através de diálogos e cenários, de personagens populares. De outra maneira, Ferro percebe uma tradição que cria uma estrutura histórica própria, como exemplo, levanta a hipótese de unir dois documentos fílmicos: um que contenha imagens sobre uma manifestação imperialista de 1911 e outro sobre cerimônia nazista, essa operação de aproximação como afirma Ferro, nunca seria feita dentro do “discurso histórico instituído”, Criticado por Morettin:

O autor entende que a principal distinção nos filmes de reconstituição histórica não está na oposição entre “os filmes nos quais a história é o quadro” e os “filmes nos quais a história é o objeto (...), pois a verdade das aproximações em história é infinita.” A diferenciação se faz entre aqueles que se inserem nas “correntes de pensamento dominantes e minoritários – e aqueles que propõem, ao contrário, um olhar independente, inovador sobre a sociedade”. (MORETTIN, 2007, p.55)

Nos filmes *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o *O Auto da Compadecida*, vemos a representação da história no cinema, com bases sólidas no positivismo¹, visto que parte dos cenários já existiam nas cidades em que foram feitas as filmagens de *Vidas Secas*, em Palmeira dos Índios, Alagoas, e o *O Auto da Compadecida*, em Cabaceiras, Paraíba. Em *Deus e o Diabo na terra do Sol*, os locais de gravações foram Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó) e Canudos, na Bahia. Todas estas locações fazem parte da região Nordeste, dando uma ênfase no realismo paisagístico, ou seja, buscavam a aproximação da realidade nas paisagens geográficas, para representar o Nordeste à locação escolhida nestes filmes citados e em outros como: *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Lisbela e o prisioneiro* (2003), *Amarelo Manga* (2003), *O Caminho das Nuvens* (2003), *O Homem que desafiou o diabo* (2007) os quais retratam o Nordeste do sertão, do semiárido, da seca.

¹ É uma corrente filosófica que surgiu na França no começo do século XIX. Os principais idealizadores do positivismo foram os pensadores Augusto Comte e John Stuart Mill. O positivismo defende a ideia de que o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro. De acordo com os positivistas somente pode-se afirmar que uma teoria é correta se ela foi comprovada através de métodos científicos válidos. Influenciando assim escritores naturalistas como Euclides da Cunha, Aluísio de Azevedo, entre outros.

Os personagens, em sua maioria, eram locais, principalmente os figurantes, pois os atores principais faziam parte do quadro de atores/atrizes da antiga TV Tupi, e da Rede Globo. Tudo isso para evidenciar a ideia de que a história estava sendo reconstruída sob o véu do realismo, são moradores nordestinos atuando no cinema como moradores. Se observarmos com atenção as obras/filmes veremos que os personagens principais representam uma coletividade. Um exemplo é “Fabiano”, em *Vidas Secas*, “Manuel” em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, “João Grilo” em *O Auto da Compadecida*. Protagonistas, que representam, em parte, a identidade dos nordestinos. Sejam características comuns, aqueles que na miséria, buscam uma forma para sobreviver (a fuga é fato comum aos personagens), seja nas diferenças do contexto histórico e características de personalidade que vão influenciar no tipo de fuga em que cada um vai se identificar: “Fabiano”, representando também a fuga do lugar em que vive. “Manuel”, a fuga psicológica com o fanatismo religioso em que segue; e, “João Grilo”, nas artimanhas de burlar os espaços da trama. Também analisaremos, nos três filmes, a figura de “mulher macho”, do coronel, do padre, do cangaceiro, da paisagem, imagens que, não obstante as diferenças, se estabilizaram no cinema sobre o Nordeste brasileiro. O que Saliba nos chama de Imagens canônicas:

Tais imagens constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente. (SALIBA, 1999, p. 437)

São imagens que viraram um estereótipo, que vencem o tempo e que pouco se modifica, isto é, são determinadas a serem sempre do mesmo jeito. No imaginário nordestino, vivem algumas imagens canônicas, que de tanto se repetirem, em filmes, em imagens diversas, se popularizam, e tendemos a naturalizar tais imagens, sem refletir, sem pensar. Enquanto que outras imagens vão trincando as imagens canônicas, reinventando outra(s) visão(ões) de Nordeste.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos a figura do fanático religioso, do matador de aluguel e do cego. Enquanto que em *Vidas Secas*, temos a presença de crianças sem nome, cachorro com características psicológicas humanas, fazendeiro, soldado amarelo, Tomás da Bolandeira que vive no imaginário de Sinha Vitória e Fabiano, como exemplo de pessoa que se tornou “gente”, cidadão. Já em *O Auto da Compadecida*, há a figura de Chicó, representando aquele que, mesmo na região do

“cabra macho”, é o “frouxo”, o “molenga”, que tem medo de tudo; a mulher do padeiro se caracteriza pela mulher ligada aos movimentos feministas que busca sua liberdade; “Cabo 70”, que era policial; “Vicentão”, o personagem valentão, forte; e, “Rosinha”, filha do coronel, a mulher educada, fina, com estudo, que vinha da capital. Cada personagem com a sua representação do coletivo transmitem ideias do contexto histórico em que vive, junto aos diálogos, paisagens, música, em que foi produzido a obra literária e o filme. Quanto à essas observações vejamos a seguinte afirmativa de Morettin:

Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para as suas ambiguidades, incertezas, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica. (MORETTIN, 2007, p. 64)

1.1 - Nordeste

Nesse capítulo, faremos algumas reflexões sobre o “Nordeste”, sobre o lugar, território e região. Para isto, nos apropriamos, principalmente, das contribuições de Durval de Albuquerque Jr. (2006 e 2007), como também de contribuições que, a primeira vista, podem parecer contraditórias, pelas diferenças de concepção teórica, como é o caso de Manuel Correia de Andrade (1975), Francisco de Oliveira (1977), Gilberto Freyre (1976), e George Oliven (2000). Essas escolhas se devem mais às interrogações para o conhecimento do objeto de estudo, qual seja como o cinema expressa o “Nordeste”, do que das pretensões de discussão teórica. Recorreremos aos estudos dos autores informados acima, para as análises dos filmes apresentados nesse capítulo: *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, de 1957, e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, de 1964.

Nesse mundo imagético em que vivemos, bombardeados por imagens diariamente, são fotografias, vídeos, que ocupam nossos olhares aliados muitas vezes às notícias diárias sobre nossa cidade, estado, nossa região, ou qualquer outro estado ou região de nossa Federação. Essas notícias diárias, nos jornais da TV, rádios, internet, revistas e jornais impressos, fazem-nos voltar o nosso olhar a nós, assim como, dar mais atenção as outras regiões do nosso país de forma também crítica. Esse olhar reflexivo releva a permanência de diferenças regionais, caracterizando um único Brasil, porém de muitas desigualdades no País. Nessa

dinâmica do sistema capitalista, vamos encontrar áreas do País, mais desenvolvidos do que outras com quase nenhum desenvolvimento, é o que Chico de Oliveira (1981) nos fala do desenvolvimento regional desigual. No Brasil, os ricos representam 5% de domicílios que vivem com mais de cinco salários mínimos por pessoas, (IBGE 2010); e os que são caracterizados por extrema pobreza são 9,2% de domicílios que vivem com até $\frac{1}{4}$ do salário mínimo por pessoa residente nestes domicílios (IBGE 2010); 16 milhões de pessoas vivendo com até R\$ 70 (setenta reais) mensais. Esse é o país dos alfabetizados e dos analfabetos, do acesso à água potável, da energia elétrica (1% dos domicílios sem energia elétrica, IBGE 2010) e o da falta de saneamento (30% dos domicílios sem esgotamento sanitário, IBGE 2010) e da dificuldade do acesso à água.

Quando olhamos o Nordeste, em especial, constatamos uma maior carência de desenvolvimento comparando com as outras regiões, quanto ao acesso à água, saneamento básico, alfabetização. Basta-nos um dado em especial, dos 16 milhões de pessoas que vivem na pobreza extrema no Brasil, nove milhões vivem na região Nordeste. Ou seja, mais de 50% dessas pessoas vivem em nossa região. De acordo com o novo censo IBGE 2010, o Nordeste tem 53 milhões de habitantes, e desses, quase 20% da população nordestina vive em pobreza extrema, é um dado preocupante.

Tais diferenças e desigualdades regionais serão percebidas também quando analisarmos os filmes mais antigos, assim como nas análises de filmes da retomada sobre o Nordeste. Esse processo histórico de ocupação, de povoamento aconteceu em grande medida pelos surtos de atividades exportadoras, ocorridas ao longo de nossa história, em que o povo foi migrando e se fixando em diversas partes do nosso território. Nesse período, não havia uma economia pensada para a região, mas uma economia pensada para a nação. A ocupação das atividades teve impactos profundos nas relações regionais, como por exemplo, no início do séculos XVI e XVII, a ocupação do Nordeste foi a região que mais acumulou capital com a vinda dos portugueses e dos negros na atividade agro-exportadora da cana-de-açúcar. No século XVIII, foi a vez de Minas Gerais de acumular bastante capital, com as atividades mineradoras de ouro e pedras preciosas. Já no século XIX, Rio de Janeiro e São Paulo se destacaram com o cultivo e exportação do café. Os outros estados da federação recebiam a frustração e estagnação das atividades econômicas. Devido ao acúmulo de capital e da industrialização, em São Paulo e

Rio de Janeiro, começaram a se agravar as desigualdades sociais no Brasil, e assim as desigualdades regionais, que deram margens aos teóricos e pesquisadores questionarem a formação do Estado brasileiro no século XX.

1.2 - Nação *versus* Região - e a região Nordeste

Apesar de as discussões sobre região e nação remontarem ao início do século XX, ainda hoje temos o que estudar e refletir, no tocante às imagens e discursos produzidos sobre os conceitos de nação ou região. O que faz com que algo produzido no Nordeste seja regional? Em contrapartida, o que faz com que algo produzido em São Paulo ou Rio de Janeiro seja visto como nacional? Seja na culinária, música, evento, notícias, nos valores simbólicos, etc. Por que esse distanciamento? Para entendermos quais imagens sobre o Nordeste e o Brasil o cinema vai expressar no início do século XX, assim como no cinema novo, temos que buscar na história parte desse processo histórico, das intenções de quem esteve à frente das discussões da formação do estado-nação, assim como do embate com os teóricos regionalistas.

A proclamação da República no Brasil iniciou um processo de descentralização política e administrativa que, aparentemente, contrariava a tendência dominante naquela época em países da América Latina e de outros continentes nos quais estavam sendo forjadas identidades nacionais e alianças-inter-regionais. (OLIVEN, 2000, p. 65)

Com a proclamação da República brasileira, após o golpe militar ocorrido em 15 de novembro de 1889, nos tornamos a República dos Estados Unidos do Brasil, pondo fim à monarquia constitucional de Dom Pedro II. República que nasce com grandes influências estadunidenses, a começar pelo nome, e a bandeira da nação, com mesmo o formato da bandeira norte-americana.

Seguindo as influências estadunidenses, os *Estados Unidos do Brazil* aprovaram a constituição de 1891, a qual afirmava que o nosso país estava dividido em vinte estados (as províncias do império) e um Distrito Federal. Cada estado era governado por um “presidente”. Declarava também que o Brasil era uma república representativa, federalista e presidencialista. Em busca de uma centralização do poder, as elites envolvidas, em sua maioria as paulistas, acabavam fazendo alianças

com as elites dos estados brasileiros, antigas províncias, assim como com as lideranças regionais, deixando-nos entender assim como o regionalismo ele veio se fortalecendo no início da república velha:

Provavelmente em decorrência das transformações sociais que estavam ocorrendo, constata-se que durante a República Velha se acentua a tendência, de pensar a organização da sociedade e do Estado no Brasil e de discutir a questão da nacionalidade e da região em nosso país. (OLIVEN, 2000, p. 66)

O Brasil estava deixando de ser um país rural, agrícola, exportador e escravocrata, para se tornar uma nação urbana e industrializada. Nessa perspectiva, vários intelectuais, preocupados com a organização da sociedade brasileira, discutem a questão da nacionalidade e da região em nosso país, bebendo de influências européias e americanas cuja teoria mais aceita, no período, era a naturalista, visão de que só com o método científico (observação, hipóteses, teste e repetição), era capaz de investigar a realidade, em que tudo era explicado a partir de causas naturais.

E assim percebiam que o homem era produto da hereditariedade e do ambiente em que vivia, conforme diziam Émile Zola, Claude Bernard e outros:

O primeiro processo é representado por uma série de intelectuais, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Arthur Ramos que, preocupados em explicar a sociedade brasileira pela interação da raça e do meio geográfico, são extremamente pessimistas e preconceituosos em relação ao brasileiro, que é classificado entre outras coisas como apático e indolente, nossa vida intelectual sendo vista como destituída de filosofia e ciência e eivada de um lirismo subjetivista e mórbido. (OLIVEN, 2000, p. 66)

Assim, Euclides da Cunha, em “Os Sertões”, detalha um pouco sobre o nordestino, na nota preliminar do livro, confirmando o que Oliven argumenta e o que de fato se pensava na época, que o mestiço, o nordestino era uma raça a ser superada, a ser extinta, por raças superiores que tinham culturas superiores, conforme vemos em:

Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada, o equilíbrio, que lhes não permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo. (CUNHA, 1903, p. 01)

Fica evidente, nesse trecho, a idéia de que os sertanejos, os nordestinos eram considerados uma sub-raça. Segundo essa visão, o clima dos trópicos, a geografia, a vegetação, a seca, eram impróprios para a construção de seres humanos inteligentes, que pudessem construir uma cultura rica, desenvolvida e que tivesse condições de ser considerada nacional. Os pesquisadores naturalistas acreditavam que existia uma evolução através das raças, de modo que os brancos tinham mais condições de desenvolver ciência, cultura, valores, enquanto que os negros, os mestiços, eram desacreditados. No Brasil, a elite paulista também receberá essas influências. Logo, tudo o que se produzia no Norte, sejam valores simbólicos ou materiais, era para ser escondido. O que não fosse exterminado pela raça superior, a raça branca. vinda de preferência de países desenvolvidos da Europa e da América do Norte, deveria ser esquecido ou mesmo silenciado.

Na produção literária brasileira, o regionalismo já se manifesta, pelo menos desde as décadas de cinquenta e sessenta do século XX, quando o realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um “paisagismo histórico”, em que a simples descrição do Brasil como um conjunto de paisagens atemporais dá lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país e de sua população, mais precisamente de suas “elites.” Emerge o narrador oligárquico, provinciano, que se especializa em escrever a partir da história de suas províncias e das parentelas dominantes da produção artístico-cultural do país. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p.51).

Já havia, desde o final do século XIX, uma diferenciação dada entre Norte e Sul, através do pensamento naturalista, do qual se elegeu o Sul como a civilização branca e desenvolvida, e se convoca, nesse mesmo momento, o Norte para dá espaço a uma civilização mestiça, negra e inferior psicologicamente. Sobre esse fato, Albuquerque Júnior observa, por exemplo, que:

Para Viana, o destino do Norte era ficar cada vez mais subordinado à influência dominadora dos grandes campos de atração do sul. Os elementos mais “eugênicos” do Norte, capazes de enfrentar as novas condições sociais que surgiam no sul, tendiam a migrar, drenando para esta área os mais ousados, ativos, ambiciosos e enérgicos. Na área setentrional do país ficariam apenas os degenerados raciais e sociais. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 57).

Segundo a antropogeografia e a biotipologia, o clima quente/tropical condenava a raça a uma contínua manutenção dos elementos negros e mestiços, sendo os trópicos inóspito e inadequados para desenvolverem uma civilização, e, muito mais inadequado era negros e mestiços guiarem essa civilização.

Essa justificativa do meio se torna uma arma muito usada pelo discurso da política regional do Norte. A seca, questão-problema que se coloca no debate nacional a partir de 1877, será cada vez mais utilizada como tema e justificativa de discursos em benefícios das oligarquias estaduais, transformando-se em fábrica de angariar recursos públicos. Um dispositivo discursivo que despertava a piedade e emoção, em alguns segmentos sociais de outras regiões, servia de argumento para exigir recursos financeiros, construção de obras, cargos no estado etc. Sendo assim, para o autor, o discurso da seca passou a ser uma atividade lucrativa nos Estados do Norte:

Todas as demais questões são interpretadas a partir da influência do meio e de sua calamidade: a seca. As manifestações de descontentamento dos dominados, como o banditismo, as revoltas messiânicas e mesmo o atraso econômico e social da área, são atribuídas à seca, e o apelo por sua “solução” torna-se um dos principais temas dos discursos regionais. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 58).

E dessa maneira “todos” se solidarizaram com esse espaço “sofredor”, que privilegia uma elite regional durante décadas com esse mesmo discurso e argumento. Para afirmar o não investimento no Norte, e sua não modernização, o banditismo ou o cangaço é apontado pelo discurso do Norte como resultado de não investimento na região. Imagens que adquirem “uma conotação pejorativa que vai marcar o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria.” (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 61).

Assim, é importante (des)naturalizar a região Nordeste, já que essa surge, no final da década de dez do século XX, substituindo a divisão Norte e Sul do país. E mais, essa região foi fundada na saudade, saudosismo ao antigo, agrário, a simplicidade e na tradição social/cultural. É a multiplicidade de vidas, histórias, práticas e costumes no que atualmente chamamos de Nordeste, que vem se apagando durante esse processo de significação imagético-discursivo:

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno”, sendo “esses discursos bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p.68).

A palavra Nordeste institucionalmente, de início, é usada para designar a área de atuação da inspetoria Federal de obras contra as secas (IFOCS), criada em 1919. Sendo assim, o Nordeste surge como a parte do Norte que estava vulnerável à seca e, por conseguinte, merecia a atenção do poder público federal. Percebemos que, desde 1877, a grande seca veio instituir-se como problema e produto mais referente e importante dessa área, e logo, mantém região e condição natural uma estreita relação.

E assim, como forma de reatualizar o Brasil na cultura, nas artes, e mostrar a população brasileira o que deveria ser considerado como os verdadeiros valores da nação, a elite paulista, a partir da semana de arte moderna de 1922, vem afirmar que:

O movimento modernista de 1922, com toda a sua complexidade e diferenciação ideológica, representa um divisor de águas nesse processo. Por um lado significa a reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que ocorrem no exterior; por outro lado implica também buscar nossas raízes nacionais valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil. (OLIVEN, 2000, p. 67)

Os modernistas assim recusavam o regionalismo, eles acreditavam que era através do nacionalismo que se chegaria ao universalismo: “para os modernistas, a operação que possibilita o acesso ao universal passa pela afirmação da brasilidade.” (MORAES, 1978, p. 105). É o que fica claro numa carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet: (OLIVEN, 2000, p. 67). E assim tudo que era produzido em cultura, deveria seguir a risca o movimento modernista, tanto na literatura, na pintura, na música, etc. Posteriormente, vemos essas influências também no cinema. Eles acreditavam que o Brasil precisava ser abrasileirado, ou seja, que tivesse uma cultura uniforme. Mas como uniformizar uma cultura nacional em um país multicultural? Como ser nacional sem reconhecer a si mesmo, com seus valores particulares e regionais? Não estaria assim negando a si mesmo?

Isso nos leva a compreender, conforme a contribuição do historiador Durval de Albuquerque Jr (2007), que esses discursos nacionalistas são, em certa medida, saberes produzidos sobre esses espaços da região nordestina, que vêm já há algum tempo influenciando, principalmente a partir das primeiras décadas do século XX, nas construções imagéticas do espaço, região Nordeste. Esta parece ainda se encerrar no lugar periférico, como um gueto na dinâmica social em nível nacional. A

região convocada, a partir de práticas discursivas e dispositivos de significações, a ocupar a imagem da periferia, da não “importância” nas relações econômicas e políticas do país, levou seus habitantes a ocuparem o lugar de marginais da cultura nacional.

Para Albuquerque Jr (2006), as imagens criadas para o Nordeste, a partir do saudosismo, encerram, por exemplo, São Paulo, como uma área diferenciada do restante do país, com seus novos códigos sociais e culturais, em parte trazidos pela influência modernista. Quando feitas as comparações regionais, o Nordeste passa, nesse momento, a ser representado como uma região da tradição e do atraso: dependente economicamente e tecnologicamente de outras áreas do país, dependente de mão-de-obra, já que a escravatura formalmente havia acabado nesse momento (primeiras décadas do século XX), e um modelo de nordestino começa a emergir: o homem valente que enfrenta a seca, e dar vida à sua prole:

Logo após a Primeira Guerra, para visualizar a nação em toda a sua complexidade, os vários discursos, tanto no Norte quanto no sul, partem para a análise do próprio espaço de onde são emitidos. Busca nas partes a compreensão do todo já que se vê a nação como um organismo composto por diversas partes, que deviam ser individualizadas e identificadas. A busca da nação leva à descoberta da região com um novo perfil. Diferentes saberes, seja no campo da arte ou da ciência, são mobilizados, no sentido de compreender a nação, a partir de um jogo de olhares que perscruta permanentemente, as outras áreas e volta-se para si próprio, para calcular a distância, a diferença, e para buscar as formas de apagar estas descontinuidades que bloqueiam a emergência da síntese nacional. Cada discurso regional terá um diagnóstico das causas e das soluções para as distâncias encontradas entre diferentes áreas do país. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 41).

É na década de vinte que se acentua o nacionalismo e as práticas que almejam conhecer o país, na intenção de reunir informações das diversas multiplicidades, para pensar uma política de nacionalização. Usou-se como critério de unificação de toda diversidade, a superação, ou seja, a convocação de alguns espaços à margem nacional, alguns espaços que são visibilizados como entrave da emergência nacional, apontando a hegemonia de alguns espaços sobre outros.

Para tanto, imaginou-se o Sudeste como a cultura modelo, como a etnia modelo, como a geografia modelo, como a norma, como a “raça brasileira” que transcendeu todos os resquícios dos afro-brasileiros, como a raça longe de ser fanática religiosamente, como a “raça” moderna, evoluída, a qual deve guiar e civilizar todas as outras áreas do país, matando assim a alteridade, erguendo-se

assim como a “Europa brasileira,” como o espaço que pode e deve falar sobre outros espaços. Assim, nos aponta ainda Albuquerque quando afirma:

O próprio desenvolvimento da imprensa e a curiosidade nacionalista de conhecer “realmente” o país fazem com que os jornais realmente encham-se de notas de viagem a uma ou outra área do país, desde a década de vinte até a de quarenta. O que chama a atenção é exatamente os costumes “bizarros” e “simpáticos” do Norte ou “estrangeiros e arrivistas” do sul. Esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus “costumes” como os costumes nacionais e tomar os costumes nacionais das outras áreas como regionais, como estranhos. São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em nível nacional. As “diferenças” e “bizarrias” das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 42).

O tipo de pensamento naturalista, que também vai ser nesse momento um dos principais construtores do discurso que pretende dar visibilidade ao Nordeste homogêneo, permeou o discurso de alguns segmentos da sociedade brasileira. Por exemplo, o discurso dos jornalistas de *O Estado de S. Paulo* visibilizaram a sociedade nordestina como “raça” inferior, fanática religiosamente, como terra de banditismo ajudando, assim, a definir essas características como signos definidores dessa região. Apoiaram-se, esses jornalistas, na teoria naturalista que diz que o meio e a raça fazem com que essa região seja “naturalmente” inferior a outras, e assim estar condenada à inferioridade eterna. O que não se questionou foi o fato de como podia tal povo ser a base de construção de uma nação? Os discursos acabaram por fundar, afirma o autor, dois mundos (regiões): um mundo a partir do encanto onde tudo é belo, e outro marcado pelo caos.

O jornal *O Estado de S. Paulo*, depois de ter publicado uma série de artigos intitulados “impressões do Nordeste”, inicia outra série intitulada impressões de São Paulo. A estratégia era demonstrar a superioridade de São Paulo e de sua população, formada por elementos europeus:

São Paulo aparece como um espaço vazio que teria sido preenchido por populações europeias. Assim, a escravidão e os negros parece não ter aí existido; os índios e os mestiços menos ainda. São Paulo e todos paulistas seriam europeus: “Eles chegaram do atlântico, radicaram-se na terra fértil, fizeram o seu engrandecimento e muitos, a própria abastança. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 44).

Essa superioridade de São Paulo só acontecia porque existia um Estado centralizado e centralizador, que vinha reprimir tudo o que de fato era regional, pois

a nação não podia ser formada pelos valores do regionalismo, estes seriam antiquados aos valores modernos e da modernidade que estavam em expansão na Europa, e no Brasil tomava forma com a Semana de Arte Moderna em 1922.

A constituição de um Estado centralizado e centralizador quase sempre requer a repressão e combate a qualquer forma de regionalismo ou de qualquer resistência local ou regional a fazer parte desta nova realidade que se estabelece. (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 27)

Segundo Durval Muniz, o discurso regionalista surge na segunda metade do século XIX à medida que se dava a construção da nação e que a centralização política do império ia conseguindo se impor sobre a dispersão anterior. Através das práticas discursivas, vão se clareando várias práticas de alguns espaços e burlando outras, segundo os interesses dos que dão visibilidade a essas práticas, tendendo a diferenciar os espaços, onde quaisquer práticas venham a ocupar:

a escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo para temas definidores do Nordeste, se faz em meio à multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma outra cara a região. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p.49).

O movimento modernista pretendeu integrar o elemento regional a uma estética nacional, condenando as tendências regionalistas. Para tanto, ele também aplicou, por exemplo, ao Rio de Janeiro uma ação regionalista, assim como fez com o Nordeste brasileiro, pois São Paulo era o centro cultural do país. Fica explícita que a intenção ofensiva modernista contra o regionalismo é a estratégia política de unificação do espaço cultural do país a partir de São Paulo e da linguagem com visão modernista.

Sendo assim, os paulistas atacaram a alteridade das demais regiões do país excluindo tudo que é diferente de São Paulo e considerado regional. Embora seja a cultura paulista também regional, pretende se ergue-la como nacional e transcendental. Como nos aponta o departamento municipal de cultura de São Paulo que, mesmo sendo municipal, se pretende como ensaio para a montagem de um Instituto Brasileiro de Cultura:

O departamento municipal de cultura de São Paulo, dirigido por Mário, é orientado no sentido de “contribuir” para a formação da cultura do homem brasileiro, o ser geral e coletivo, que será o único capaz de conservar a nossa unidade nacional.” Seus objetivos e as pesquisas que ele empreende ultrapassam em muito os de um simples departamento

municipal, sendo declaradamente criado como um ensaio para a montagem do instituto brasileiro de cultura (IBC) de onde os modernistas poderiam fazer seus códigos estéticos prevalecerem nacionalmente. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p.55)

É nesse embate que acontece o primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, que aconteceu em Recife, durante o mês de fevereiro de 1926, no qual Gilberto Freyre leu o manifesto regionalista, de sua autoria, o primeiro do gênero, não só no Brasil, como na América. A convite de seu colega alemão Ruediger Bilden, Gilberto Freyre participou da Conferência Regionalista de Charlottesville (Virgínia), com o apoio de Franklin Roosevelt e de outros eminentes norte-americanos. Como afirma a edição – 5ª deste manifesto, divulgada em 1952:

[...] em 1926 teria sido lançado em Recife, a capital mais desenvolvida do Nordeste, o Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre. O movimento de 1926 – que cinquenta anos mais tarde ele chamaria de “regionalista, tradicionalista e a seu modo, modernista” – tem um sentido, de certa maneira, inverso de 1922. Trata-se de um movimento que não exalta a inovação que atualizaria a cultura brasileira em relação ao exterior, mas que deseja ao contrário, preservar não só a tradição em geral, mas especificamente a de uma região economicamente atrasada. (OLIVEN, 2000, p. 68-69)

O manifesto regionalista surge como um novo discurso sobre a organização do Brasil. Diferente do discurso bastante pregado pela mídia sulista pretendia, esse manifesto valorizar as peculiaridades locais/regionais, em que cada região deveria ser entendida como região, não diferente das outras que compõem a federação brasileira, mas no conjunto das regiões conseguiríamos ser uma verdadeira nação, sem forjar identidades de outras nações. “O Manifesto Regionalista” desenvolve basicamente dois temas interligados: a defesa da região como unidade de organização nacional e a conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil, em geral, e do Nordeste em particular.” (OLIVEN, 2000, p.69), conforme vemos:

Nosso movimento não pretende senão inspirar uma nova organização de Brasil (Gilberto Freyre, O movimento Regionalista, Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976, p. 28). “Essa proposta de reorganização do país visando consolidar a sociedade brasileira é formulada por um modelo político-administrativo calcado na região como elemento constitutivo da nação, pois é o conjunto de regiões e não uma coleção arbitrária de estados que formaria de fato o Brasil. (OLIVEN, 2000, p.69)

Com o receio de que os valores e símbolos regionais tornem-se sufocados ou silenciados, principalmente após a Semana de Arte Moderna, em 1922, onde as elites paulistas, aproveitando o desenvolvimento da imprensa, divulgando valores e símbolos forjados de outras nações, declarando-os como sendo nacionais, para toda a nação. O Movimento regionalista, de Gilberto Freyre, busca uma reorganização do Brasil. Como afirma Oliven, o Brasil sofre “desde que é nação, as consequências maléficas de modelos estrangeiros que lhe são impostos sem levar em consideração suas peculiaridades e sua diversidade física e social.” (OLIVEN, 2000, p. 69)

Uma das saídas descritas no Manifesto Regionalista para a reorganização do Brasil seria a necessidade de uma articulação interregional. Apesar de serem descritas em 1926, são atuais e desafiantes, “como propiciar que as diferenças regionais convivam no seio da unidade nacional em um país de dimensões continentais como o Brasil?” (OLIVEN, 2000, p. 70). O Manifesto Regionalista deixa claro que não há como ser nacional, analisando o Brasil e suas dimensões continentais, sem antes ser primeiro regional.

Uma região pode ser politicamente menos do que uma nação. Mas vitalmente e culturalmente é mais do que uma nação; é mais fundamental que a nação como condição de vida e como meio de expressão ou de criação humana. Um filósofo, no legítimo sentido, tem que ser super ou supranacional; mas dificilmente ele pode ser supra-regional no sentido de ignorar as condições regionais da vida, da experiência, da cultura, da arte e do pensamento que lhe cabe julgar ou analisar. (FREYRE, 1947, p. 140-141)

Como esclarece Freyre, o regional ganha em importância cultural, pois o regional faz a nação, a nação politicamente está acima do regional. Mas sem as regiões, a nação não pode se denominar como unidade, ignorando as condições regionais de vida.

O segundo grande tema do *Manifesto Regionalista* está relacionado aos valores regionais e tradicionais no Brasil, que não podem ser substituídos ou excluídos da vida dos brasileiros, por uma visão simplesmente eurocêntrica e por vontade de uma minoria. Os valores e peculiaridades regionais deveriam ser conservados, seja qual for a região, até porque o Brasil é um conjunto de regiões, vejamos o que diz Oliven:

Nessa linha de interpretação, poder-se-ia enxergar na defesa da região uma estratégia de quem vê as oligarquias nordestinas perderem cada vez mais o

poder e tenta opor ao poder central uma união das periferias regionais. De modo semelhante, poder-se-ia buscar na defesa intransigente das tradições e dos valores populares uma posição saudosista, que procura erigir uma cultura popular cristalizada em símbolo de nacionalidade a ser contraposto a uma modernidade definida como estrangeira. (OLIVEN, 2000, p. 75)

“De fato o *Manifesto* suscita uma série de questões que são recorrentes em nossa história: Estado Unitário versus Federação, nação versus região, unidade versus diversidade, nacional versus estrangeiro, popular versus erudito, tradição versus modernidade.” (OLIVEN, 2000, p. 75). Tais questões estão presentes na culinária, nas artes, na fotografia, no cinema, na literatura, nas políticas, nas teorias posteriormente pensadas em prol do desenvolvimento, seja ele desenvolvimento industrial, desenvolvimento sustentável, desenvolvimento regional/local que se assemelha com as discussões e ideias presentes do manifesto regionalista, entre outros:

Se a República Velha se caracterizou pela descentralização política e administrativa, a República Nova reverte essa tendência e acentua uma crescente centralização nos mais variados níveis. Esse processo precisa ser entendido como decorrência de importantes transformações que vinham sendo gestadas nas primeiras décadas deste século e que assumiram uma dimensão mais ampla a partir da década de 1930. (OLIVEN, 2000, p. 75-76)

É o período de vários conflitos políticos, a revolução ou golpe de 1930, vencida por Júlio Prestes. Naquele ano havia a denúncia feita por políticos da Aliança Liberal (AL) que as eleições teriam sido fraudadas, Getúlio Vargas na liderança aplica o golpe e coloca fim a República Velha. Este era o momento de repensar o país, de avaliar as políticas que estavam sendo feitas, que experimentava um processo de consolidação política e econômica e que teria de enfrentar as consequências da crise de 1929 e da Segunda Guerra Mundial. O nacionalismo ganha ímpeto e o Estado firma-se. De fato, é ele que toma a si a tarefa de constituir a nação, confirmada na seguinte assertiva:

Essa tendência acentua-se muito com a implantação do Estado Novo, ocasião em que os governadores eleitos são substituídos por interventores e as milícias estaduais perdem força, medidas que aumentam a centralização política e administrativa. (OLIVEN, 2000, p. 77)

O Estado teve a função de constituir a nação sob a liderança de Getúlio Vargas, que governou o Brasil provisoriamente de 1930-34, constitucionalmente de 1934-1937, com o movimento da intentona comunista, movimento chamado de revolta vermelha liderado por Luis Carlos Prestes para depor Getúlio Vargas, mas não teve chance e este governa até outro golpe militar o de 1945, quando é deposto.

Tanto o governo provisório como o governo constitucional enfrentaram movimentos políticos, mas esse foi um período de conquistas sociais como o voto secreto e algumas leis trabalhistas. Mesmo sabendo dos avanços desse período, ainda era visível em muitas áreas do Brasil, principalmente no nordeste brasileiro, a prática do coronelismo que utilizava o poder político e econômico dos grandes latifundiários para usar o voto de cabresto, ou seja, todos os empregados deveriam votar na pessoa que o coronel quisesse. Para isto, se utilizavam de violência e fraudes para obter vantagens para si e para seus candidatos, deixando claro que a influência maior do Coronelismo se deu na República Velha de 1889-1930.

Dessa forma, o Coronelismo foi um sistema de poder político que vigorou na época da chamada República Velha (1889-1930), caracterizado pelo poder centralizado nas mãos de um senhor local, geralmente um grande proprietário, latifundiário, um fazendeiro ou um senhor de engenho próspero. Este marcou a vida política e eleitoral do Brasil de então, assim como contribuiu para a formação de um clima próprio, cultural, musical e literário que fez da sua figura um participante ativo do imaginário simbólico nacional. Suas histórias, seus feitos, façanhas, foram transmitidos e ainda o são em documentos escritos, pelo discurso oral passados de geração para geração nas luzes de lamparinas, velas e lâmpadas, assim como na atualidade essa histórias são transmitidas pelos mais variados meios, por revistas em quadrinhos, cinema, novelas, documentários, áudios dentre outras possibilidades de transmissão da “história” ou “causo do coronel”. Histórias essas identificadas como o Brasil do agrário, rústico e arcaico. Porém, o discurso sobre o coronelismo foi ressignificado e ainda sobrevive em alguns estados do Brasil, sendo reconhecido hoje como o “mandão local”. Geralmente, são pessoas de famílias tradicionais com grande poder econômico e de boa representação política, espécie de um “barão feudal” que desconsidera as razões de seu tempo e da sua época, e insiste em manter-se vivo e atuante numa postura autoritária. Victor Nunes Leal, em seu estudo *Coronelismo, enxada e voto*, nos traz uma reflexão conceitual sobre o termo mais apropriado nas discussões atuais sobre o coronelismo/mandonismo:

O que procurei examinar foi, sobretudo o sistema. O coronel entrou na análise por ser parte do sistema, mas o que mais me preocupava era o sistema, a estrutura e a maneira pelas quais as relações de poder se desenvolviam na Primeira República, a partir do município. (LEAL, 1980, p. 13)

O que podemos notar é que há uma integração nas relações entre o governo e o coronel, envolvendo compromissos recíprocos. De acordo com Leal, o coronelismo nasce contra o centralismo imperial com o federalismo na primeira República, de 1889 a 1930, e cria uma figura com amplos poderes, o governador/presidente do Estado. Em fins da Primeira República ou República Velha, nasce o Coronelismo de uma alteração de força na relação entre os latifundiários e o governo. O conceito de “Coronelismo” seria mais bem apropriado para estudos que demarcam o período da República Velha (1889-1930), porém utilizarei no decorrer do corpo deste texto, o termo coronelismo no sentido também de mandonismo para não deixar margens a outras interpretações.

Com Getúlio Vargas, o coronelismo perde um pouco sua força, assim como a política do Café com leite, que gerava a alternância de poder entre os colégios de Minas Gerais e São Paulo. Dos direitos adquiridos no governo de Getúlio Vargas, no código eleitoral promulgado em 1932, o direito de voto das mulheres foi uma conquista, assim como houve uma série de mudanças, principalmente no campo da centralização do poder nacional:

[...] No plano da cultura e da ideologia, a proibição do ensino em línguas estrangeiras, a introdução da disciplina de Moral e Cívica, a criação do departamento de Imprensa e Propaganda, ajudam a criar um modelo de nacionalidade centralizado a partir do Estado. (OLIVEN, 2000, p. 77)

O estado contribuiu nessa centralização do governo, e um dos pontos seria a criação dos símbolos nacionais: a bandeira, o escudo, o hino, as armas nacionais, os quais seriam divulgados pelos estados e teriam caráter de uso obrigatório em todos eles. Tudo isso em busca de um estado unitário que daria as regras e faria do Brasil uma nação. Vejamos:

Nessa época uma das acusações que pairavam em relação a nossos intelectuais era a de que eles seriam colonizados e que contribuíam para

criar uma cultura alienada, resultado de nossa situação de dependência. Daí a necessidade de uma vanguarda para ajudar a produzir uma autêntica cultura nacional para o povo, categoria vaga e policlassista. (OLIVEN, 2000, p.79)

Em 10 de novembro, de 1937, Getúlio Vargas decreta uma nova constituição, a que dar início ao Estado Novo. Éramos tão dependentes das culturas europeias e estadunidenses que “uma das acusações que pairavam em relação a nossos intelectuais era a de que eles seriam colonizados e que contribuiriam para criar uma cultura alienada” (OLIVEN, 2000, p. 79). Por isso a crítica dos regionalistas, de Gilberto Freyre, mostrando que era necessário ter uma tradição, uma cultura de vanguarda, numa autêntica produção nacional, que fosse reconhecida pelo povo, e não forjada de outras nações. Nesse período político de grande nacionalismo, os discursos regionalistas vão ganhando em influências a partir do momento que abordam o progresso da nação, a necessidade de fazer do Brasil um país moderno:

Os temas do progresso e da modernidade também eram candentes nesse período. Tratava-se de vencer nossa condição de subdesenvolvimento, batalha na qual a indústria era um elemento chave. Surgem indústrias de substituição as de importação, dessa vez de bens duráveis, criando assim uma dependência maior em relação ao capital estrangeiro. No mesmo período, são criados órgãos como a SUDENE, cuja finalidade explícita era reduzir as desigualdades regionais, das quais o Nordeste era considerado exemplo significativo. (OLIVEN, 2000, p. 79)

Para entendermos a criação da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) pelo governo JK em 1959, temos que visualizar o contexto mundial, as pesquisas e os intelectuais que iniciaram os estudos e a preocupação com o desenvolvimento regional, teorias que vão ajudar na formulação do Grupo de trabalho de Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) em 1957, e posteriormente, com a criação da SUDENE.

Com as 1ª e 2ª guerras mundiais, a Europa ficou em ruínas, e o que se percebe é que há uma necessidade evidente de reconstrução do continente. Essa reconstrução tem início nas academias, pensando teorias que pudessem facilitar essa reconstrução regional. As disciplinas de economia regional e economia urbana, que surgiram em 1940, têm uma origem histórica de acordo com Spinola (2003) nas hipóteses da teoria da localização, desenvolvidas por Christaller (1933), Von Thünen

(1826), Alfred Weber (1909, 1927, 1935 e 1947) e August Lösch (1940). Na perspectiva de realizar desenvolvimento em regiões mais devastadas da Europa no pós-guerra, surge o desenvolvimento regional, com base em diversas publicações de Richard Andrews na revista *Land Economics*, que contribuíram para sistematizar a disciplina. Os discursos dos governos e das instituições financiadoras apostavam no desenvolvimento regional. Como método ou metodologia capaz de fazer uma análise regional, Water Isard se destaca na publicação do seu livro “Métodos de análise regional”, (1960), fornecendo uma saída para o desenvolvimento na Europa, que deveria se iniciar no planejamento regional. Para realizar tal planejamento Isard cita os principais instrumentos: projeções demográficas; estimativa de migrações; renda regional; fluxos inter-regionais; multiplicadores; localização; modelos gravitacionais e de insumo-produto; análise dos complexos industriais; programação linear; além de técnicas de projeção demográfica e econômica (ISARD, 1972). Celso Furtado estava em consonância com os estudos fora do Brasil, e trouxe a oportunidade de viabilizar projetos políticos, para ver a sua região se aproximar do desenvolvimento das outras regiões do Brasil, diminuindo as disparidades, econômicas, sociais, políticas e culturais, aproveitando a abertura política de Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil na época.

A política de JK foi bem divulgada em todos os meios de comunicação da época, o seu slogan *50 anos de progresso em 5 anos de governo*, deixava claro que o período era de mudanças, em busca do progresso da modernidade, baseada no mundo das teorias de desenvolvimento, de crescimento econômico. Seu governo foi marcado por mudanças e obras de grande porte como o *Plano de Metas* que era cumprir 31 objetivos durante os cinco anos, otimizando principalmente os setores de energia e transporte, com aproximadamente dois terços do orçamento, o restante iria para alimentação, educação e o investimento em indústrias, porém os objetivos traçados para a educação e a alimentação não foram alcançados. As obras mais conhecidas foram: a criação do conselho nacional de energia nuclear, expansão de usinas hidrelétricas, como a usina de Paulo Afonso, no Rio São Francisco, na Bahia, criação do Grupo Executivo da Indústria de Construção Naval - GEICON; abertura de novas rodovias, como a Belém-Brasília, unindo regiões até então isoladas; criação do Ministério das Minas e Energia; expansão da indústria de aço; fundação de Brasília e criação da SUDENE. Essa política desenvolvimentista só foi possível graças a duas obras do governo Vargas: a Siderúrgica Nacional, em 1946 e a

Petrobrás, em 1953. No governo JK houve incentivos fiscais, e indústrias internacionais vieram se instalar no Brasil, indústrias de bens duráveis e não-duráveis. Impulsionou a indústria automobilística, que iria impulsionar outras indústrias de peças e equipamentos. O desenvolvimento industrial fez o Brasil dar largos saltos para o progresso, em todo seu governo e conseqüentemente com a criação de Brasília, o objetivo era a integração territorial. De fato, o Brasil avançou, mas em uma pequena parte do Brasil: o sudeste brasileiro, onde grande parte das indústrias se concentravam, enquanto que as outras regiões continuaram vivendo de suas economias tradicionais. Por conta disto, nesse período, aconteceu os maiores fluxos migratórios para o sudeste, o principal fluxo era do Nordeste para o Sudeste, o que preocupou o governo de JK, levando-o a pensar numa medida que diminuísse o fluxo migratório e descentralizasse as estruturas produtivas e econômicas no Brasil. Foi então que Celso Furtado, em 1959, criou a SUDENE com apoio de JK, cujo órgão teria como função ser responsável por captar recursos para desenvolver a região, combatendo a seca, implantando novas indústrias, investindo em infraestrutura, como estradas, açudes, barragens, rodovias, obras que facilitassem para que outras indústrias se instalassem no Nordeste brasileiro. Era o único meio de diminuir o fluxo migratório para outras regiões e começar a olhar para a região Nordeste realizando investimentos federais, além de descentralizar as estruturas produtivas no Brasil:

A construção de Brasília, que iria propiciar uma marcha para o oeste e conseqüentemente uma integração territorial" (...) "A partir de 1964, há uma crescente centralização política, econômica e administrativa por meio da integração do mercado nacional, da implantação de redes e estradas, de telefonia, de comunicação de massa, de concentração de tributos em nível federal, do controle das forças militares estaduais pelo Exército e da ingerência política estadual. (OLIVEN, 2000, p. 79)

Em meados dos anos 60, a iniciativa do governo JK em expandir o desenvolvimento para o Brasil é visível, no Nordeste, em especial, quando vamos analisar as produções cinematográficas daquele tempo, as obras que têm maior repercussão, são obras feitas sobre o Nordeste que representam temporalidades anteriores a daquele contexto, é o que vamos constatar quando adentrarmos no universo dos filmes: *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

A afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural e como uma forma de salientar diferenças culturais. Essa redescoberta das diferenças e a atualidade da questão da Federação numa época em que o país se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico e cultural sugere que no Brasil o nacional passa primeiro pelo regional. (OLIVEN, 2000, p. 80)

Após a ditadura militar, sobre o discurso de afirmação de identidades regionais, Oliven, nos alerta que esta 'afirmação' pode ser uma reação a tentativa de homogeneização cultural, como tentavam os modernistas desde o início do século XX. Há hoje no Brasil uma reatualização dos discursos regionalistas de Gilberto Freyre, que sugere que o nacional passa primeiro pelo regional. As novas teorias de desenvolvimento local/regional, desenvolvimento sustentável, desenvolvimento territorial, entre outras teorias que envolvem as de desenvolvimento, afirmam que se deve enfatizar as potencialidades locais, territoriais, regionais, ou seja, o tempo em que se pensava desenvolvimento como algo pronto, acabado, cujo projeto vinha de qualquer lugar e poderia ser implantado em qualquer outro não encontrava mais ressonância.

A comunidade, suas habilidades e competências, assim como suas tradições devem ser levadas em conta no projeto de desenvolvimento, sem tentativa de exclusão e substituição de suas tendências locais, mas de sua ampliação, estruturação e conscientização. Esses estudos receberam influências dos regionalistas, tornando assim as regiões pertencentes à nação. E na construção dos filmes sobre temas regionais, receberam influências dos regionalistas ou dos nacionalistas?

Capítulo 2 - O Semiárido como imagem síntese do Nordeste

2.1 - *Vidas Secas*

Quando nos propomos a analisar uma obra cinematográfica, estamos cientes do que estamos buscando, de modo que quando centramos as nossas análises em um conteúdo, é necessário realizar cortes, em cenas, em alguns diálogos presentes nos filmes, mas como a análise é sobre como o cinema vem expressar as visões de Nordeste, consideramos relevante descrever boa parte do filme, com objetivo de não

utilizar particularidades da fonte filme, mas como ela vai se apresentar para o público, assim verificaremos como ele nos apresenta o Nordeste brasileiro, em imagens, diálogos, músicas, assim como na sua narrativa.

Em entrevista para a revista de Estudos Avançados, em 2007, sobre o filme *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos, comenta essa aproximação do filme com a literatura:

Quando fiz *Vidas secas* ainda não existia Cinema Novo. Acho que a literatura brasileira, principalmente aquela feita pelos modernistas e escritores do Nordeste, seduziu muito os cineastas. O cinema, como elemento da modernização, obrigava-se a ser tematicamente moderno – ao contrário do caso da Vera Cruz, que tinha equipamentos muito modernos, mas os filmes eram tematicamente muito acadêmicos, contando historinhas parecidas com as de Hollywood. Até mesmo *O cangaceiro*, que fez muito sucesso, é um western americano filmado com roupa de cangaceiro – e rodado em São Paulo! (Nelson Pereira dos Santos, entrevistado por Paulo Roberto Ramos, 2007.)

O filme *Vidas Secas* foi filmado, em Palmeira dos Índios – Alagoas. A primeira tentativa de filmagem do filme foi em Juazeiro na Bahia, em 1959, mas Nelson Pereira não conseguiu realizar o filme, porque choveu muito no sertão e a caatinga ficou inteiramente verde. Afirma em entrevista a Estudos Avançados, 2007, que ele teria inventado outro filme *Mandacaru Vermelho*, o qual não teve o mesmo sucesso e repercussão. Causa estranheza vermos tantas imagens e filmes sobre a seca no semiárido nordestino, e vermos Nelson afirmando que não deu para filmar porque tinha havido muita chuva no sertão. Este fato nos permite fazer alguns questionamentos apenas para reflexão: porque esse filme não teve tanta repercussão? Seria o roteiro estilo faroeste americano mal elaborado? Ou as imagens do Sertão verde não agradaram? Não agradaram: as pessoas “povão”, as elites regionais, as elites paulistas, ou a ambos? Será que as imagens de chuva, de plantações, vegetação verde, iriam fazer com que o governo diminuísse o repasse de verbas através da SUDENE, para as elites regionais controlarem as secas, tão amplamente divulgadas pela mídia no Brasil? E as elites sulistas tinham algum interesse por trás disso tudo? As imagens do filme *Vidas Secas* de 1962, conforme afirma Nelson Pereira, foram feitas em parceria com a literatura, foram inspiradas na obra de Graciliano Ramos com título também de *Vidas Secas*, de 1938. Esse filme teve uma grande repercussão nacional.

2.1.1 - O Elenco e suas características principais

Pretendemos através desse espaço, apresentar os personagens que fizeram parte da história do filme *Vidas Secas*, como também apresentar visualmente como eles foram representados nesse filme por Nelson Pereira. Poderíamos fazer uma análise dessas fotografias, porém não nos propomos a analisar imagens estáticas, e sim imagens em movimento.



Fabiano - vaqueiro de poucas palavras, rude, analfabeto e inofensivo. É o chefe da família protagonista do filme.



Sinha Vitória – mulher de Fabiano. É religiosa, tem mais conhecimentos do que o marido, pois ainda consegue fazer contas. Seu maior sonho é ter uma cama de couro igual a do Seu Tomás da Bolandeira.



Filho mais novo e mais velho – filhos do casal. Em todo o filme, seus nomes não são citados pelo narrador. Não são reconhecidos como crianças, como pessoas. A falta do nome amplia essa impessoalidade.



Baleia – personagem curiosa. É a cadela da família de Sinha Vitória e Fabiano. Em meio a personagens animalizados, Baleia demonstra um comportamento humano em muitas passagens, sobretudo no momento de sua morte.



Patrão – Dono da fazenda em que Fabiano trabalha. Há uma aproximação com o conceito de coronel, enquanto mandante local, do respeito às suas leis, à sua voz, mas longe da imagem de coronel sanguinário, com grandes influências políticas, que ameaça os trabalhadores com seus jagunços.



Soldado Amarelo – representa, assim como o fiscal da prefeitura, a opressão do poder institucional do estado.



Padre – Representa a religiosidade institucionalizada, o catolicismo, sem o fanatismo dos chamados profetas do sertão.



Rezadeira – Como o estado ainda não se fazia presente com a existência de Hospitais, postos de saúde, assistentes sociais, restava a eles as práticas mais rústicas para curarem seu corpo. A rezadeira é uma figura muito comum no meio rural nordestino, tradição deixada pelos povos indígenas.

Não aparece no filme enquanto imagem concreta, mas é um personagem idealizado que participa dos espaços do filme no pensamento dos protagonistas.

Seu Tomás da Bolandeira – alfabetizado. É sempre lembrado pelo seu conhecimento, em comparação aos demais personagens. Dormia em cama de couro, o que para família de Sinha

Vitória e Fabiano era um símbolo que representava ser gente, ser cidadão.

2.1.2 - O silêncio desolador nas imagens de *Vidas Secas*

Inicia-se o filme com a paisagem do sertão, no semiárido nordestino. Muito sol, terra seca, vegetação seca, representada por uma árvore em cujos galhos não há nenhuma folha. Um silêncio que é interrompido ao som do berrante que só pára, quando os personagens centrais do filme começam a aparecer no horizonte da paisagem. Fabiano, Sinha Vitória, os dois filhos, a cadela baleia e o papagaio vêm caminhando por dentro do semiárido nordestino, carregando pesadas bagagens. Cansados, sentam-se em pedras. Sinha Vitória tira uma cuia com farinha do baú e entrega para Fabiano, que começa a comer, e depois passa a cuia para os meninos se alimentarem. Enquanto isso, Sinha fica olhando e escutando o papagaio fazer alguns sons “GRRUUUP”. E escutando mais “a voz da fome”, como se diz no popular, Sinha vitória “não contou conversa”, e matou o papagaio. Fabiano junta os gravetos e faz uma pequena fogueira para assá-lo. E em meio a essa decisão, a única fala é de Sinha Vitória, racionalizando sua ação de matar o papagaio:

—“Também, não servia pra nada. Nem sabia falar.”

Todos esperam, ansiosos, o papagaio ficar pronto. Depois de o comerem, juntam suas coisas e voltam a andar.

Como nos relata Oricchio, toda a paisagem de *Vidas Secas*, tem uma importância extremamente significativa no roteiro do filme:

Começa que a paisagem, para o sertanejo como esse Fabiano, não tem apenas uma influência transcendental ou um sentido decorativo. Tem uma importância imediata. A paisagem é uma questão de vida ou de morte. O inverno e a seca [...] Para Fabiano a paisagem dá ordens. Ele depende estritamente dela. (BRAGA, 2001 apud ORICCHIO, 2003, p. 131.)

Essa primeira cena do filme em que a paisagem está em evidência para mostrar que a seca do Nordeste é uma questão de vida ou de morte, vista nas dificuldades, da miséria, na realidade do semiárido nordestino. A família reunida, em busca de algo melhor nas migrações pelo sertão, não desiste, nem se desespera, faz o que está ao seu alcance, e segue a batalha, em busca da sobrevivência, uma luta constante contra a fome. Esse é um filme que até os poucos diálogos, nos falam

diretamente à alma. É o silêncio da fome, que a família pretende buscar superar, e que o cineasta Nelson Pereira dos Santos pretende que os nordestinos do semiárido sejam ouvidos pelo governo e órgãos competentes fazendo com que o Brasil conheça o seu subdesenvolvimento e não silencie os problemas sociais.

Sinha prossegue a caminhada levando, além de um grande baú na cabeça, seu filho mais novo nos braços, enquanto que Fabiano leva um bizaco e sua espingarda e o filho mais velho carrega uma trouxa de roupa na cabeça. Eles prosseguem a caminhada, Sinha orienta aonde devem parar, seu filho mais velho não aguenta mais a caminhada e cai de cansaço no chão. Seus pais seguem o caminho, só param quando o cachorro late, avisando que estão deixando o filho para trás. É quando Fabiano fala: “Vamo, levante.” A criança obedientemente e em silêncio, se levanta, coloca a trouxa de roupa na cabeça e os segue. Sinha Vitória pára, olhando o longo caminho a seguir e diz:

_ “Besteira continuar, num vamo chegá nunca.” (...) “Por aqui nós nunca que vamo chegá.” Fabiano continua a caminhar e diz:
 _ “Você é teimosa, ôxente.”
 _ Sinha Vitória:
 _ “Tanta volta, num tem fim.”
 Fabiano:
 _ “É nós temo que ir pelo rio mesmo.”
 Sinha Vitória:
 _ “la chegar mei dia. Tô cansada de andá nesse areão.”

Continuam a caminhar e a criança que até então estava cansada e em silêncio, vai ficando um pouco para trás do casal, e cai no chão de cansaço e agora começa a chorar, sem aguentar mais o calor e o cansaço. Fabiano grita com o filho mais velho:

_ “Vamo.” A criança continua a chorar.”
 Fabiano vai em direção a ele, e diz:
 _ “Anda condenado do diabo.”

A criança ainda chora, Fabiano se aproxima e bate devagar com a arma que carrega nas mãos, nas pernas do menino para ver se ele levanta, e ordena que ele se levante.

Como Fabiano não vê alternativa, pega o menino e põe em suas costas, e vai em direção a ela. Vê algumas cercas feitas de árvores e se anima, gritando:

_ “Ê Boi”.

Caminham em direção à casa, param embaixo de uma árvore, colocam os objetivos que carregam no chão e se sentam. Mas Fabiano, que busca na casa a esperança de um emprego, vê a casa fechada. Preocupado, olha para o céu e com a sabedoria do campo afirma:

_ “Vai chovê”.
 _ É Sinha Vitória:
 _ “Deus quera e a Virgem Santíssima tombém”.

É quando baleia caça um bicho, Sinha fica toda feliz e escuta-se trovoadas. A previsão de Fabiano estava certa, chuva no semiárido, a felicidade reina no rosto de Fabiano e da família ao entrarem na casa que estava fechada. Sinha Vitória:

_ “A casa é forte”.
 Fabiano concorda.
 Sinha Vitória continua dizendo:
 _ “O quarto é bom”.
 Fabiano novamente concorda.
 Sinha Vitória:
 _ “Vão tudo engordar”. E todos começam a rir.
 Fabiano:
 _ “O pasto é bom”.

Fora da casa continua chovendo forte, a água da bica, ao redor do telhado da casa, desce para um grande pote de barro, armazenando-a.

Onde Nelson Pereira dos Santos consegue criar, em termos cinematográficos, uma linguagem despida de ornamentos e virtuosismo, equivalente à austeridade verbal do romance de Graciliano Ramos, apropriada a captar a paisagem nordestina onde se desenvolve a existência sem perspectivas do vaqueiro Fabiano e de sua família: em certos momentos, a câmera-na-mão chega a intervir na caminhada dos retirantes em meio à aridez da caatinga, levando o próprio espectador a participar da marcha, testemunha, talvez cúmplice, do drama vivido pelos personagens. (BORGES, Luiz Carlos R. 1983, p.27)

Nelson Pereira utiliza, assim como Graciliano, uma linguagem direta, com poucos diálogos, e em momentos, como fala Borges, nos sentimos caminhando ao lado da família de Sinha Vitória e Fabiano, devido ao método de gravação utilizado com uma câmera na mão.

Essas cenas apresentam a força de vontade deles em buscar o melhor. O único plano que tinham em mente era saírem em busca de outros lugares, de rio, em busca de viver. Essa cena da chuva nos faz refletir e também nos mostra o valor da

água na terra seca de “solção” como elemento essencial e mantenedor da vida. Com a presença da chuva, observamos que há mais diálogos em família, mais risos, mais envolvimento, planos futuros são feitos. Eles começam a ter uma perspectiva de vida, de futuro, de engordar os filhos, conforme afirma “o pasto é bom”. A água é um elemento existencial e faz toda a diferença na vida dos sertanejos: ela tem um simbolismo de esperança, de renovação. Para quem pensava que o filme vidas secas não apresentaria chuva, ela aparece no filme, eliminando o estereótipo de que no semiárido nunca chove. Fato esse que nos leva a concluir que o Nordeste não é só o semiárido.

A família enfim conseguiu se estabilizar na fazenda de um latifundiário, que até então desconhecemos o nome. Essa impessoalidade reina nas relações de trabalho entre Fabiano e o patrão. Este com mais características de um mandatário local do que propriamente de um coronel, que fazia parte do convívio nordestino na República Velha.

Na cena em sequência, aos trinta minutos de filme, o patrão oferece cem mil reis por cabeça de gado. Fabiano aceita e vão marcar o gado com ferro quente. Depois volta para casa para falar com Sinha Vitória. Fabiano:

_ “O patrão disse que é cem mil reis por cabeça”.

Como o casal iria falar de contas, de dinheiro, Sinha Vitória tirou as crianças do quarto, pegou algumas sementes coloca-as no chão para fazer as contas, enquanto Fabiano a observa. Sinha Vitória:

_ “É, o dinheiro dá pra acertá as contas com o patrão. E com a sobra a gente compra o coro pra fazer uma cama igualzinha a de seu Tomás. Se precisá a gente gasta de menos.” Fabiano senta no chão ao lado de Sinha Vitória, e diz:

_ “É, a gente gasta de menos.”

Sinha Vitória:

_ “Vamo dormi em cama de couro, vamo ser gente.”

Nessa hora, eles falam olhando para a cama, cheia de gravetos de bambus na qual dormem.

Seu Tomás, em todo o filme é referenciado, lembrado pelo casal como modelo a ser seguido. Ele tinha o conhecimento, era alfabetizado e podia votar.

Então, dormir numa cama de couro era a forma de chegar mais perto de se tornar o que seu Tomás era para eles: gente.

O dinheiro apresentado na negociação com Fabiano era o “Reis”, dinheiro usado desde o império do segundo reinado e que vigorou com algumas mudanças de cédulas até 1942, com Getúlio Vargas que implanta o Cruzeiro. O filme exprimia a realidade, do Brasil, o Nordeste de 1940, embora o contexto histórico de produção do filme seja o dos anos 1960.

Na cena em que Fabiano vai atrás do dinheiro que seu patrão deveria lhe pagar, é interessante observar que é a primeira vez em que é mostrada uma cidade, em meados da década de 1940. Cidade essa que se apresenta minúscula, com uma grande árvore no meio, a igreja, e casas e armazéns ao redor, fazendo um grande retângulo. As pessoas que aparecem na cena estão ao longe carregando pote de barro com água na cabeça; outras estão embaixo da árvore. No mais, quase não se vê ninguém. Ao chegar, deixa sua sacola no terraço e tira o chapéu antes de entrar na casa do patrão; escuta um rapaz tocando violino e fica na porta de entrada da casa esperando que seu patrão lhe autorize a ir negociar com ele. Em meio a um grande corredor de quartos, ele vai à cozinha onde o patrão toma seu café da manhã. Fabiano muito encabulado inicia o diálogo:

— “Bom Dia”.

O patrão diz ríspido:

— “Sente”.

Fabiano senta-se à mesa e o patrão pergunta:

— “Você quer acertar as contas hoje?”

Fabiano:

— “Após carência de comprar...”

O patrão interrompe e diz:

— “Quanto é que eu lhe devo mermo?”

Fabiano:

— “Bom, é... Quer dizer... É...”

Patrão:

— “Panha a caderneta. Tá lá na sala em cima da escrivaninha.”

Fabiano:

— “E ô sim.”

Fabiano vai até a sala pega a caderneta, fica admirado olhando a menina que está no quarto escutando o rapaz tocar violino. Volta para a mesa e entrega a caderneta para o patrão. Ele observa, tira dinheiro do bolso e entrega a Fabiano. Fabiano conta o dinheiro e diz:

_ “Me desculpe, mas tem de menos.”

O Patrão pega o dinheiro confere e diz que está certo. E Fabiano questiona:

_ “O que a mulher disse é mais, aqui tem erro na conta.”

O patrão fala:

_ “A diferença é no juro, num lhe emprestei dinheiro todos esses anos. Tem erro não.”

Fabiano:

_ “Eu não, mas a mulher tem miolo. Sabe fazê conta, aqui tem de menos.”

Patrão:

_ “Sua parte está aí, num tem mais nada pra receber.”

E Fabiano:

_ “Isso num tá certo, sou nego não.”

Fabiano joga o dinheiro nas mãos do patrão, que se altera e joga o dinheiro nas mãos de Fabiano novamente e lhe diz:

_ “Nego num tem nenhum aqui, leva o seu dinheiro. E se num quiser vá procurar emprego noutra lugar. Caba insolente num trabalha comigo.”

Fabiano com medo de perder o trabalho mesmo que seja na exploração, se desculpa:

_ “Bem, bem. Num é preciso barulho. Foi palavra à toa. Me desculpe. Foi culpa da mulhé patrão. Eu num sei lê, a velha me disse é tanto, eu acreditei nela.”

Patrão:

_ “Está bem Fabiano, vá trabalhar.”

Fabiano continuou se desculpando:

_ “Mas noutra num caio não senhor, me desculpe.”

Fabiano sai da casa do patrão, pega sua sacola e continua sua caminhada. Essa cena de negociação com o patrão tem uma boa aproximação do contexto histórico da década de 1940, visto que os latifundiários ainda demonstravam grande poder local/regional. Mas a figura do estado já começava a se apresentar, o patrão deveria honrar seus compromissos com seus trabalhadores, ao dizer que ele não era negro, faz referência ao período de escravidão, para afirmar que ele não trabalharia de graça. Entretanto, percebemos que os trabalhadores não tinham um discurso tão afiado como nos de filmes que representam o período posterior a 1950, quando as ligas camponesas começaram a se organizar, e os camponeses começaram a lutar em busca de seus direitos, e de uma melhor qualidade de vida, muitas vezes enfrentando seus patrões.

Fabiano, personagem desse período histórico, questiona, mas sob a permanente ameaça de ter que deixar a fazenda e perder o trabalho. Ele, no linguajar popular, “bate pino”, não enfrenta o patrão, e pede desculpas, dizendo que as contas dele estão certas, e que quem errou foi a mulher, justo ela que sabia

contar. Esse fato deixa evidente o analfabetismo da família e a falta de escolas na região. Isso não nos surpreende, já que é confirmado pelos dados do IBGE sobre o analfabetismo no nordeste em 1940, que chegava a aproximadamente 75%, diferente da média brasileira que era de 56,8% de analfabetos. Enquanto, nesse período, tínhamos 26% de pessoas alfabetizadas no Nordeste, no Sudeste a taxa era de 52% e no Sul de 57%. O que mostra onde o poder público investia em educação, por outro lado, comprovando o abandono do nordeste em relação à educação. Hoje, 71 anos depois, ainda contamos com índices elevadíssimos de analfabetismos, chegando a 18,7% da população nordestina, de acordo com os dados do IBGE de 2010.

Retomando a análise do filme *Vidas Secas*, a partir da cena em que Fabiano sai da casa de seu patrão e caminha pela calçada, no segundo plano da cena, enquanto que no primeiro plano da cena o policial está falando com o fiscal da prefeitura, vamos perceber como era a relação Fabiano com o estado:

— “Eu sei dizê que a Chica do Manezinho corneou o cabra.”

É Fabiano segue a oferecer carne de porco que tirou de dentro da sacola, e oferece à moradora:

— “Eu tenho um porco bem carnudo”.

O policial interrompe a conversa e fala para o fiscal:

— “Já viu?”

O Fiscal olha para Fabiano que lhe oferece carne de porco e lhe pergunta:

— “Ei moço, ei, já tem a guia de imposto? Pra vender tem que pagar imposto a prefeitura”.

Fabiano:

— “Num sei nada de imposto não”.

O Fiscal pergunta:

— “O porco é seu?”

[00:37:52] Fabiano balança a cabeça afirmando. O fiscal pergunta outra vez:

— “É pra vender?” Fabiano afirma mais um vez. O Fiscal afirma:

— “Então, tem que pagar imposto”.

. Fabiano põe a sacola nas costas e andando diz:

— “Mas isso num é porco não senhor. Isso é pedaço de porco...”

O fiscal já impaciente:

— “Num interessa, se é pra vender tem que pagar imposto seu caba safado.

Tá me desacatando?”

Fabiano desconversando:

— “Me desculpe seu moço, pensei que podia dispô dos meus troço. Num sabia desse tal de imposto”.

O Fiscal:

— “Pois fique sabendo”.

Fabiano:

— “Num sabia que a prefeitura tinha uma parte do meu cevado, mas como o senhô disse tá acabado. Levo a carne pra casa e dou a família. Posso comê a carne, posso ou não posso?” O Fiscal:

— “Tá conversando? Vá embora”.

O policial anda está atrás de Fabiano, que vai para casa intimidado. Depois, o policial sai andando com o fiscal em sentido contrário.

Esse trecho entre Fabiano, o policial e o fiscal da prefeitura, nos mostra como era a relação entre o governo e a população. A crítica se apresenta desde o início do filme e culmina nesse trecho, quando surge a presença do estado, na figura do fiscal da prefeitura para cobrar impostos, pegando uma parte do cevado de Fabiano. Atitude essa que não gera benefícios à população. O desconhecimento de Fabiano de uma das leis é evidente. Há, da parte de Fabiano, uma desconfiança de que ficaria com pouco dinheiro, por isso, entre ter que vender a carne e pagar o imposto à prefeitura, ele prefere levar a carne de porco para casa, para comê-la com a família. Ou seja, pagar imposto não tinha sentido algum, pois o estado não trazia benefícios a população em forma de políticas públicas, logo sua população não entendia o sentido de pagá-lo.

2.1.3 - A religiosidade em Vidas Secas

Em várias cenas do filme, vamos perceber as influências do sebastianismo, mas nada melhor que analisar as cenas Finais do filme, quando o patrão chega à casa de Fabiano, mas Sinha Vitória, Fabiano e as crianças já havia saído de lá. A família já está andando na estrada. O menino mais novo pergunta ao menino mais velho:

_ “Como é? Nós vai pra onde?”

Sinha Vitória carrega um baú na cabeça e uma trouxa de roupa nos braços. Fabiano fica ao lado dela. Sinha Vitória:

_ “Será que nós vamo viver como antes?”

Eles conversam sobre o futuro. Fabiano:

_ “Talvez. Quer dizer... Depende. Talvez sim, talvez não.”

Sinha Vitória:

_ “Talvez nós vamo encontrar um lugar melhor do que todos, como num havemo de ser gente um dia. Gente que dorme em cama de couro, porque havemo de ser sempre desgraçado, fugindo no mato que nem bicho. Podendo viver como sempre, fugindo que nem bicho.”

Fabiano:

_ “Vamo ter de caminhar muito. Mas as alpercata são nova. Podemos caminhar muito tempo, ou não podemos?”

Sinha Vitória:

_ “Podemo.”

(....)

Eles avistam de longe a casa onde moravam e continuam a caminhar. Sinha Vitória mostra os meninos para Fabiano.

Sinha Vitória:

(....)

_ O que será deles? Um pouco mais eles botam corpo.

Fabiano:

_ "Aí já vão poder vaquejar." [01:36:05]

Sinha Vitória:

_ "Oxente, que ideia. Nossa senhora que livre eles dessa desgraça. Hum vaquejar, nesse mundão de Deus nós há de encontrar um lugar pra nós. Nem que seja uma roça de pouca serventia, mas que dê pro de comer o ano inteiro. Com os podê da Virgem a vida da gente vai mudar. Roça bonita, muito milho, muito feijão, fartura e sustância pros meninos se criar. Vamo ter vida nova, sem carecer de dá conta do gado, a se danar no mato feito uma peste. Depois havemo de parar numa cidade grande, vai ser tanta coisa pra gente ver com esses olhos que só conhece a desgraça. Os meninos vão pra escola aprender tudo, ter saber, ler no livro, fazer conta no lápis que nem seu Tomás."

Essa cena mostra a influência do Sebastianismo tão presente na religiosidade de nossa região, a demonstração de que mesmo se estando passando por sérias dificuldades, não se abandona a crença de que se pode melhorar, de que algo melhor está reservado pra si. Essa influência foi nos deixada pelos portugueses, no século XVI, desde o período de nascimento de D. Sebastião, como nos afirma Oliveira:

O mito sebástico tem uma importância fundamental na cultura portuguesa. Sua origem se relaciona com o próprio nascimento de D. Sebastião, príncipe desejado como a única possibilidade de manutenção da independência portuguesa. Como sabemos, seu avô, D. João 111, tivera onze filhos legítimos, dos quais apenas dois ultrapassaram a infância: D. Maria, que morreu pouco depois de dar a luz a seu filho com Felipe de Espanha. e D. João, que também veio a falecer, antes mesmo do nascimento de seu filho. Estes acontecimentos, que implicavam a ausência de um herdeiro direto para o trono português, faziam do então príncipe espanhol Felipe, sobrinho de D. João 111, o mais forte pretendente à sucessão deste rei. Assim D. Sebastião, ansiosamente esperado, transformou-se, como o qualificou Camões, na "bem nascida segurança / Da lusitana antiga liberdade!". Se, já em seu nascimento, ele se configurou como o Desejado, durante a sua curta vida, outras esperanças foram nele depositadas. Eduardo Lourenço, ao analisar o período de composição de *Os Lusíadas*, obra que foi publicada em 1572, quatro anos após D. Sebastião ter sido coroado rei aos quatorze anos de idade (OLIVEIRA, 1996, p. 225-239)

Quando a decadência de Portugal frente à morte de D. Sebastião, surgiu a crença de que esta poderia ser modificada, pois acreditava-se que D. Sebastião não tivesse morrido e que ele voltaria, Oliveira Martins é o primeiro autor a comentar o movimento sebastianista, já se referindo ao início da união ibérica.

(...) o povo, deprimido e miserável, nada confiava nem esperava dos homens: pedia tudo a Deus, e a um milagre. Como os antigos judeus da

Palestina, os Portugueses tinham amassado com as suas lágrimas a quimera do messianismo. Devastada, vencida e por fim vendida, a Nação era um campo santo; os homens como sombras; as agitações messiânicas, espécie de fogos-fátuos que ondeavam no ar, suspensos na atra sombra da noite do infortúnio. Os Macabeus de 1580 não tinham sabido menear a espada; e o povo, perdido o sentimento, da sua realidade, como todo e como força, abandonava-se a esperar a volta do Messias - D. Sebastião, o príncipe encantador, a divina criança, que soubera aspirar para a salvação comum, que viria decerto redimir a Nação! (MARTINS, 1879)

Essa influência fica mais forte e evidente nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Auto da Compadecida*. Também identificamos essa influência sincrética com o catolicismo e outras práticas religiosas.

O filme *Vidas Secas* mostra que as mulheres frequentavam as missas, cantavam, se envolvia mais na religiosidade do que os homens. Esses, como Fabiano, iam à Igreja, se benziavam, oravam, e saíam logo em seguida para o bar da cidade para beberem, jogarem cartas, dominó, etc, apostando seus salários em jogos de azar, longe dos princípios da igreja. O Sagrado e o profano estão representados nessa cena e na que vamos descrever.

Na cena seguinte, Fabiano sai de casa de chapéu, com um terno listrado, gravata e sapato. Sinha está de blusa e saia com o mesmo tecido, sapato alto e guarda sol. As crianças estão bem arrumadas, calçadas com sandálias e vão a uma festividade na cidade, na companhia da cadela baleia. O jogo de imagens do filme os mostra caminhando calçados, e com o passar do tempo, aparecem cenas focadas em seus pés. Já cansados, desacostumados com o uso dos calçados, chegam ao rio e sentam em sua margem para banharem os pés, aliviando a dor do aperto dos calçados. Em seguida, calçam novamente os sapatos. Fabiano com mais dificuldade, pois seu calçado aparenta está mais apertado. Mesmo assim, sai caminhando sem que o sapato entre direito no pé direito. Enfim, chegam à cidade, onde passa um grupo de cinco homens tocando instrumentos musicais (zabumbas, pratos e pífanos). Muitas pessoas vão atrás do grupo de música, caminhando, correndo, montadas em jumentos e cavalos, carroças de boi; são senhoras, crianças, mulheres e homens. A família de Fabiano e Sinha Vitória também vem atrás. Todos ficam em um grande terreiro, ao som da música do grupo com influências africanas, enquanto que algumas crianças e jovens ficam no carrossel, em um dos raros momentos de lazer vistos no filme. Quando toca o sino, todos vão

para a Igreja. Lá, todos cantam e oram juntos. Sinha Vitória conseguiu um lugar mais na frente, todos ficam de pé, e Fabiano fica lá atrás quase não a vendo. Ele ainda demonstra inquietação com a roupa, o calor, o sapato, o campo de visão, por isso sai da igreja e vai para um bar. Enquanto isso, Sinha Vitória canta junto com os outros a música Ave Maria, e seus filhos ficam dentro da igreja observando tudo o que se passa.

Em outra cena, nos é mostrada a festa de Reisado que tem influências originárias de Portugal e do continente africano, percebidas na música, no som de violão, sanfona, ganzá, zabumba, triângulo e pandeiro, nas danças e vestimentas. É uma dança popular, de origem lusitana na qual se festeja a véspera e o dia de Reis. O reisado é muito conhecido por Folia de Reis, atualmente não é dançado só no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro, mas a qualquer período do ano. Os temas de cada festa variam de acordo com o local e a época do ano, é uma festa sincrética que traz tradições católicas e religiões de descendência africana.

Em outra cena religiosa ocorrida na casa de Fabiano, uma senhora reza, como quem costura suas costas. Prática esta de influências indígenas e das culturas-africanas. A rezadeira repete as seguintes palavras oito vezes:

_ “São de força que lhe cosa, carne criada, osso rendido, três vez salve.”
 Em seguida, continua dizendo com um ramo:
 _ “Pro inferno, pro inferno, pro inferno, pro inferno, pro inferno....”.

Finda a reza, Fabiano se levanta e veste sua camisa. Sinha Vitória entrega algo, supomos que seja dinheiro, visto que as rezadeiras faziam suas rezas por dinheiro. Sinha Vitória afirma:

_ “Deus lhe pague, vá com Deus”.

A senhora vai embora e Sinha Vitória volta para o fogão, enquanto cozinha é questionada pelo seu filho mais velho:

_ “Mãe o que é inferno?” O diálogo segue. Sinha Sinha Vitória:
 _ “É um lugar ruim demais.” O menino diz:
 _ “Ruim demais como?”
 _ Sinha Vitória: “Ah, ...”, Sinha Vitória mexe na panela, como se estivesse ignorando a pergunta do menino. A criança sai e vai para o quarto, onde encontra Fabiano. Que ordena ao menino:

_ “Bote o pé aqui.” O menino vai e bota o pé no couro que o Fabiano vai usar para fazer sandálias para as crianças. Ele volta a fazer a pergunta que fez a mãe:
 _ “O que é o inferno pai?” Fabiano olha para o menino e ignora a pergunta. O menino volta para cozinha ainda com a pergunta na mente e volta a perguntar a sua mãe:
 _ “Como é?” e Sinha Vitória prossegue o diálogo:
 _ “O quê?” o menino diz:
 _ “O inferno”. Sinha Vitória:
 _ “É um lugar pra onde vai os condenado, chei de fogueira, espeto quente.” O menino pergunta:
 _ “A senhora já foi lá? Já viu?” Sinha Vitória bate com a colher na cabeça do menino e diz:
 _ “Capeta insolente, ora já se viu.” E o menino sai correndo para fora da casa chorando e Baleia corre atrás dele. Ele vai caminhando até uma árvore e senta no chão, chama Baleia, coloca-a no colo e a alisa. E resmunga:
 _ “Inferno. Espeto quente. Inferno. Lugar ruim. Inferno. Lugar ruim. Lugar ruim. Condenado.”

Cena que podia passar despercebida, mas ao ver o filme, constatamos que essa é uma das raras cenas de diálogo entre o filho com seus pais, e a curiosidade dele é saber o que é o inferno após ouvir a repetição da rezadeira, quando afirmou “pro inferno” várias vezes ao rezar as costas de Fabiano. Esse, ao ser indagado pelo filho, nada responde parece nem se incomodar com ele, ou não se sente à vontade em falar de inferno. Já a mãe afirma que é lugar ruim, quente, que tem espeto, onde os condenados vivem. Tirando os espetos, essa descrição parece lembrar, caracterizar o lugar em que vivem, quente, de seca constante, de condenados ao sofrimento. Mas a ideia de que existe um lugar pior parece tranquilizá-los, Esse discurso é reforçado por suas práticas religiosa, por isso quase não há revolta ou lamentações. Porém, depois do questionamento do filho, a mãe começa a questionar, na cena seguinte, a vida em que vivem. As ações de Sinha Vitória demonstram que a religiosidade a qual se seguiam deveria ser seguida pela fé, e não podia ser questionada, duvidada, tradição herdada da idade média, onde os dogmas da religião católica não poderiam ser questionados com risco evidente de quem o fizesse ser julgado pela Igreja, nos tribunais da santa inquisição.

2.1.4 - A Relação estado versus povo

Para se fazer uma relação entre o estado e o povo no filme *Vidas Secas*, é interessante pensar em algumas definições sobre estado. Para Darcy Azambuja (2006, p.6): "É a organização político-jurídica de uma sociedade para realizar o bem

público, com governo próprio e território determinado". Para Sahid Maluf (1995, p.22): "Estado é o órgão executor da soberania nacional". Enquanto para John W. Burgess (apud MALUF, 1995, p. 20): "Estado é uma parte especial da humanidade considerada como unidade organizada". Semelhante em alguns aspectos, Thomaz M. Cooley (apud MALUF, 1995, p. 20) também afirma que: "Estado é uma sociedade de homens unidos para o fim de promover o seu interesse e segurança mútua, por meio da conjugação de todas as suas forças". E, para Clóvis Beviláqua (apud MALUF, 1995, p. 21): "Estado é um agrupamento humano, estabelecido em determinado território e submetido a um poder soberano que lhe dá unidade orgânica".

A partir dessas definições de Estado, vamos perceber no filme *Vidas Secas*, de certa forma, uma denúncia de que o Estado está ausente quando se trata de uma unidade orgânica, quando se pensa em uma instituição para dar segurança mútua, e que sua função não é de realizar ações em prol do bem público. O filme revela um época em que não há políticas públicas voltadas para favorecer a população. Não há escolas, hospitais, e água. Falta estrutura básica nas cidades. A única presença do Estado é representada pelo fiscal e pela polícia.

Na cena em que o Policial joga uma partida com Fabiano, e após perder algumas, Fabiano sai da sala, e o policial segue atrás sem admitir o fato de ele ter lhe deixado para trás no jogo, por isso vai tomar satisfação:

_ "Me basta, seu cabra sem vergonha. Então, esse é jeito de tratar seu parceiro de jogo, dá as contas sem dizer até logo?"
 Fabiano sem temer o policial:
 _ "Lorota, eu tenho culpa de voismicê esbagaçar seus possuído no jogo?"
 O policial pisa nos pés dele, e Fabiano responde:
 _ "Isso num se faz moço, eu estou quieto. Veja que mole e quente é o pé da gente."
 Fabiano empurra o policial e diz:
 _ Filho de uma égua!

O policial, com o seu apito, chama os outros policiais para prenderem Fabiano por desacato. Enquanto Sinha Vitória, fora da igreja, esperando por Fabiano, puxa os meninos e sentam-se no chão.

A relação Estado *versus* povo está representada nessa cena através de Fabiano e o Soldado amarelo. O estado quer que você o trate bem, mas em contra partida oprime a população, e se ela reage pela sua insatisfação, é ainda mais opressor até que se lhe entenda as regras. O Estado está acima do povo, e exige

que o povo lhe respeite através do medo e da opressão, como veremos nas cenas seguintes, na delegacia. O policial diz:

_ “Desacatou a farda e me ofendeu na frente de todo mundo. E merece uma lição pra num se meter mais a besta com as autoridade.”

O outro policial diz:

_ “Tá certo. Faça lombo paisano. Ande.”

Os policiais tiram a camisa de Fabiano e o colocam de joelhos no chão. Em seguida, lhe batem nas costas até Fabiano gemer de dor. Depois, prendem-no numa cela junto com outro presidiário. Fabiano continua a gemer de dor no chão e bate na porta da cela. O policial lhe ordena:

_ “Cala a boca.” E Fabiano:

_ “Safado, mofino, escalo de gente.”

O companheiro de cela faz uma fogueira e o ajuda a deitar. Enquanto isso, fora dali, ocorria uma apresentação religiosa de música e dança para todas as autoridades da cidade: delegado, prefeito, entre outros. Sinha Vitória e as crianças ficam encostados na parede de uma casa onde dormem e passam a noite esperando por Fabiano até amanhecer o dia.

Ao amanhecer, Sinha Vitória e as crianças acordam, depois de passarem a noite no chão batido, e continuam a esperar notícias de Fabiano. Esse é liberado logo cedo pelos policiais. Após sair da cela, encontra-se com Sinha Vitória e as crianças. Quando caminham, encontram, num riacho próximo, o rapaz que havia ficado com ele na cela. Então, enquanto Sinha Vitória lava as costas de Fabiano, marcadas pela agressão dos policiais, o bando do qual o rapaz fazia parte, vai se retirando, ficando apenas o rapaz, o qual lhe oferece o cavalo para montar. No meio do caminho, com uma arma na mão, o rapaz lhe faz o seguinte convite:

_ “O capitão paga bem, quer ir mais nós?”

Fabiano olha, entrega a arma ao rapaz, desce do cavalo e vai ao encontro de Sinha Vitória e os meninos. O bando segue seu destino.

Esse convite simbólico presente no filme, é a presença do banditismo, de bando que fazia justiça com as próprias mãos. Sem fazer referência à representação

do cangaço, sem os símbolos, e referências históricas que aparecem no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O banditismo representado na obra *Vidas Secas* é apresentado de forma sutil, sem exageros, e mesmo assim não era atrativo, uma vez que o protagonista recusa entrar no bando, mesmo sofrendo injustiças.

2.1.5 - As relações Familiares em Vidas Secas

Analisando a perspectiva das relações familiares em *Vidas Secas*, vemos o autoritarismo da mãe como forma de esconder a sua ignorância. Quando o menino pergunta demais é porque não estava aceitando a resposta da mãe, essa não aceitação por parte dele era inaceitável para a mãe. Em seu ato de agressão, há a crença de que o filho deveria ser domado, ou seja, ensinado para não questionar.

Nesta cena, Sinha Vitória começa a lamentar a vida de que é protagonista:

_ “Vida desgraçada, infeliz. Que vida. Vida de bicho, trabalhá tanto pra quê? Num dá pro de comer. Ora já se viu, ganha uma miséria e perde tudo no jogo. Era só o que faltava. É, tá tudo secando já.”, (...) “Quería morrer pra acabar com isso.”

Chora, e logo diz:

_ “Excomungada”. Ela fala em referência a si mesma, por ter falado que queria morrer. Em casa, Fabiano ajeita a cama de galho, enquanto Sinha Vitória passa com o pote criticando o marido. Sinha Vitória:

_ “Nunca que vamo ter cama de gente. Era pra economizá, hum hum. Já tinha comprado o couro, já tinha comprado a madeira.”

Sinha Vitória:

_ “É dinheiro tinha”.

_ Fabiano:

_ “Quem trabalha aqui? Ein, isso é o que é. Ham.”

Sinha Vitória:

_ “Mas foi tudo embora com jogo e cachaça.”

Fabiano:

_ “Custou menos que o sapato de verniz, sapato caro pra quê? Pra andá que nem papagaio.”

Fabiano deita na rede. Os pássaros negros continuam no céu e Sinha Vitória observa da janela e diz:

_ “Mal sinal, o sertão vai pegar fogo. O sol chupa a água, e essas excomungada vem buscar o que sobra. Elas quer é matar o gado. É, elas quer é matar o gado.”

Sinha Vitória olha o sol da janela, e começa a rezar o pai nosso e ave Maria. Fabiano diz:

_ “Vai pegar fogo, não adianta esperar.” Na vegetação seca, o gado não se alimenta.

Fabiano derruba um pé de macambira e queima para alimentar o gado. Ele observa uma vaca morrendo e tenta levantá-la, mas não adianta. As cenas são de tristeza, os homens tiram o gado do curral e levam para outras pastagens distantes. O patrão ordena:

_“Você recolhe os boi perdido por aí. Amanhã eu venho buscar o resto e acertar suas conta.”

O gado foi para outras terras e, por isso, ele não precisaria mais de Fabiano. [01:20:57] Sinha Vitória:

_“Eu preciso fazê a mudança amanhã mermo.”

Fabiano:

_”Podemo não, tem que recolher o gado bem cedo.”

Sinha Vitória:

_“Vamo mudá de manhãzinha, antes que o patrão chegue. Vá buscar o bezerro da vaca laranja. A viagem pode ser longe.”

Fabiano se levanta e vai para fora de casa, fazer o que a mulher lhe pedira. Ele caminha em meio à vegetação seca e se encontra com o policial que lhe prendeu no dia do jogo, levanta a faca ameaçando matá-lo. O policial fica com medo e tenta se esquivar. Fabiano consegue prendê-lo perto de uma árvore, mas não tem coragem de matá-lo, abaixa a faca e libera o policial que se dirige para longe, e se esconde por trás de outra árvore. Os dois olham para o céu e continuam andando um de frente para o outro. Fabiano escuta o bezerro mugir e se afasta do policial, guarda a faca na cintura. O policial segue seu caminho e Fabiano o observa de longe. Em seguida, decide procurar o bezerro. [01:25:18] Ao encontrá-lo Fabiano diz:

_“Vem meu boizinho, temo que viajá.”

Fabiano volta para casa. O menino mais novo se alimenta. Sinha Vitória e o menino mais velho tiram as coisas de dentro de casa.

Percebendo o sinal de que as coisas iriam piorar, pois a seca estava cada dia pior, eles não tinham outro jeito se não continuar a caminhada do início do filme e ir atrás de outras terras, de outras oportunidades de esperança. Fabiano segue o que a mulher diz e faz o que ela manda: pega o bezerro, deixa o policial partir, e segue a vida, na seca cada vez mais brutal, que oprime e destrói vidas, sentimentos, relações familiares, e que silencia e transforma seres humanos em bichos.

O menino mais velho chama por baleia, e vai andando em direção a ela, afirmando “Bora baleia”. Sinha Vitória olha para a cadela e puxa o menino para dentro de casa. Ela entra com os dois meninos. O mais velho antes de entrar em casa diz:

_ “Vai bulir com a baleia, vai.”

Ela entra com os dois meninos. Baleia se levanta e passa pela cerca. Fabiano a observa de longe. As crianças ficam dentro de casa com a mãe. O menino mais velho queria ver o que estava acontecendo pela janela, quando é pedido por sua

mãe para ficar quieto. Os meninos choram ao perceber o que está prestes a acontecer. O menino mais velho fala abraçado a mãe:

- _ “Vai matar a Baleia.”
- _ Ele grita:
- _ “Vão matar a Baleia, Baleia.”
- _ E todos choram, Sinha Vitória explica aos meninos:
- _ “Ta doente, não serve pra nada.”

Fabiano vai à procura de Baleia, até conseguir atirar nela, que começa a ‘gritar’ de dor. Sai mancando e se deita embaixo de uma carroça, ela ainda observa a casa, os ratos do sertão e acaba morrendo.

Essa cena da morte de Baleia representa uma morte simbólica no filme. A família de Fabiano percebe que ela está doente, para não vê-la sofrer mais, Fabiano mata-a com um tiro de espingarda. Durante o filme, a cadela exibe características humanas. A metáfora expressa pela morte de baleia é a de que para se viver no semiárido o instinto é que dita as regras da razão.

Eles olham para a terra seca e quente do sertão e voltam a caminhar. O filme termina do jeito que começou, trilhando os caminhos do sertão, com sonhos, com planos, nas terras do semiárido no ano de 1942.

Nelson Pereira dos Santos dá um salto com *Vidas Secas* e se coloca na mesma pista por onde correm os grandes autores de hoje – no caso e na maioria os italianos dos começos do neo-realismo e Jean-Luc Godard, que introduz a dialética na desmontagem. (ROCHA, p. 63, 2004)

O filme apresenta uma realidade da década de 1940 no semiárido nordestino. Entretanto, ainda hoje, 70 anos depois, lamentavelmente ainda vemos territórios, espaços, que apresentam as mesmas necessidades da família de Sinha Vitória e Fabiano: de escolas, assistência médica, energia elétrica e as dificuldades de encontrar água. Necessidades essas confirmadas nos dados mais atuais, do censo de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE e do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA. No Brasil de hoje, as pessoas que vivem em extrema miséria somam 16,2 milhões, o equivalente a 8,7% da população brasileira, desses, de acordo com o IPEA, 4,8 milhões não têm nenhuma renda, enquanto que os outros 11,4 milhões ganham de R\$ 1,00 a 70,00 reais ao mês. Para levantar o número de brasileiros em extrema pobreza, o IBGE levou em consideração, além do rendimento, outras condições como a existência de banheiros nas casas, acesso à energia elétrica, à rede de esgoto e água, avaliando também os integrantes da

família se são analfabetos e/ou idosos. Dessa fatia de extrema pobreza, o Nordeste fica com 60% dos 16,2 milhões, isto é, 9,61 milhões de pessoas. Para uma região que vive, de acordo com o censo de 2010, do IBGE, em média 53 milhões de pessoas, é um dado alarmante, pois nos apresenta aproximadamente 18% da população nordestina vivendo em extrema pobreza, e se analisarmos a população rural, teremos ainda uma surpresa maior, visto que de toda a população brasileira que vive na situação de extrema pobreza 46,7% vivem na zona rural. Considerando que o Nordeste tem aproximadamente um pouco mais de 40% da população rural do país, pode-se concluir que, na zona rural do Nordeste brasileiro, esses dados são ainda mais preocupantes.

Isso demonstra a necessidade de ações emergenciais por parte do poder público, em relação ao Nordeste brasileiro, tanto no meio urbano como no meio Rural.

Para nossa surpresa, vimos, recentemente na mídia, que a presidente Dilma Rousseff, no dia 25 de julho de 2010, firmou um pacto contra a miséria com a presença de todos os governadores e alguns prefeitos dos estados nordestinos, no qual afirmou: “Não descansaremos enquanto não conseguirmos fazer com que o povo do Nordeste tenha perspectiva de sair da condição de miséria em que ainda se encontra”. Uma das ações desse pacto é levar água para todos que estão nessa faixa de extrema pobreza. O programa ainda conta com outras ações articuladas, entre poder público, iniciativa privada, que visa tirar essa faixa dos 9,6 milhões de nordestinos da extrema pobreza. Não podemos negar que, de 1940 para os dias atuais, houve alguns avanços. Não podemos fazer uma comparação precisa entre um governo de 190 milhões de brasileiros com um governo de menos de 20 milhões da década de 40 do século XX. É fato que os avanços foram inúmeros, principalmente no meio urbano. Embora o filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, retrate um contexto social de 1940, hoje, em 2011, ainda se encontra ressonâncias no contexto atual, pois os dados institucionais não nos deixam dúvidas de que existe uma boa faixa da população passando as mesmas dificuldades e necessidades que a família de Sinha Vitória e Fabiano, aqui já citada. Porém, não podemos aceitar o filme como representante de uma realidade geral do Nordeste brasileiro, no contexto em que foi produzido o filme, em 1963. No Nordeste, existia diversas cidades de grande porte, que se assemelhavam às do sul/sudeste brasileiro. Algumas delas com era o caso de Campina Grande, interior da Paraíba,

que exportava algodão para o exterior; outras, como Recife, Salvador, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Maceió, Aracaju que eram pólos econômicos e educacionais. Em dados da SUDENE/Contas Regionais: em 1960 a economia do Nordeste era predominantemente de Serviços 47,4%, Agropecuário 30,5% e Indústria 22,1%. Assim, *Vidas Secas* se aproxima mais da realidade do semiárido nordestino, nas décadas de 1940. Porém, para um movimento que tinha o objetivo de mostrar a realidade na tela do cinema, seria interessante ter apresentado um Nordeste mais plural, de busca de um desenvolvimento, e não apenas das mazelas e dificuldades enfrentadas por uma parte da população nordestina. Contudo, como afirma Glauber Rocha:

O cinema de autor é um cinema livre! Esta liberdade, fundamentalmente, é intelectual. Para um autor, como para Fabiano e Sinhá Vitória, não há problemas morais. O Patrão explora porque é patrão. O Governo é Governo. Para seres marginais não há questões morais – há os clássicos problemas sociais e políticos; apenas isto, o que impede o livre trânsito nos intestinos mais não impede o homem de partir sempre, mesmo a pé, sem saber pra onde, num deserto sem fim. Nelson não lança uma luz de esperança, Fabiano e Sinhá Vitória partem dentro do dia quente de sol, não existe a manhã, existe apenas o dia. (ROCHA, p. 62, 2004)

O Cinema de autor é livre como afirma Glauber Rocha. Para o autor, Fabiano e Sinhá Vitória, não há problemas morais, tudo está no seu lugar estabilizado e demarcado pela sociedade, mas para nós historiadores o cinema vai além desses lugares estabilizados, pois, busca questioná-los, interpretá-los, comparando-as com o contexto histórico em que foram produzidos e pensado para os filmes, chegando a desestabilizar imagens e discursos.

2.2 - Deus e o Diabo na Terra do Sol

O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, de 1964, além de ser um filme sobre o semiárido nordestino, inaugura o movimento do cinema novo, que tem sua inspiração no neo-realismo italiano². Iniciado após o final da segunda guerra mundial, quando a Itália ficou destroçada, vários filmes foram feitos mostrando a realidade social e econômica do país. Destacam-se, nesse período,

² Os traumas do pós-guerra levam cineastas e críticos italianos a assumirem posição mais crítica em relação aos problemas sociais e reagirem contra os esquemas tradicionais de produção. Surge assim, na Itália, o movimento neo-realista. A renovação ocorre na temática, na linguagem e na relação com o público. A experiência neo-realista tem duração relativamente curta, mas causa enorme impacto sobre as demais cinematografias e se expressa de diferentes formas em outros países. (<http://www.webcine.com.br/historia2.htm>)

Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti, os quais receberam influência da escola do realismo poético Francês. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo italiano busca a representação crítica da realidade nas telas de cinema. Glauber Rocha, seguindo influências do neo-realismo italiano, percebe o precursor no Brasil desse formato foi o cineasta Linduarte Noronha, com o filme *Aruanda*, que inicia um movimento chamado de Cinema Novo. Esse movimento pretendia-se político, e buscava incentivar os cineastas a realizarem filmes de denúncia social, que mostrassem nas telas do cinema a realidade da nossa sociedade, os dramas, os prazeres, as dores, as alegrias, as dificuldades, incertezas, dúvidas, e não apenas filmes de ficção, de western americano. “Kynema novo é a síntese da literatura, do teatro, da música, da pintura e da política brasileira a partir das rupturas de 1922 que impuseram aos intelectuais e artistas o repensar teórico e a prática revolucionária” (ROCHA - 2004, p.285):

Em depoimento a revista *Continente*, Waldermar Lima, fotógrafo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, diz que Glauber Rocha escolheu um tipo de contraste baseado na xilogravura da literatura de cordel, para ressaltar a estética regional. “Ele não queria ‘glamourizar’ a beleza da região, daí surgiu a concepção de luz estourada, baseada na xilogravura. Eu media a exposição do filme pela sombra, não pela luz ambiente. [...] a proposta, em resumo, não era “passar a beleza do mandacaru, mas reforçar a dureza do sol e da vida daquelas pessoas. Nada de maquiagem a luz regional.” (ORICCHIO, 2003, p. 132)

Mas, filmes que de fato representassem o Brasil e as suas regiões . A paisagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não podia ser maquiada, o contraste escolhido foi baseado na xilogravura, queria se passar a ideia real da dureza do sol na vida daquelas pessoas, o filme foi produzido seguindo essa tendência de mostrar a realidade do semiárido nordestino, como comenta Alberto Moravia no artigo do semanário *L'Espresso* de 1964, em Roma: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma síntese de fatos e personagens históricos concretos (o cangaço e o mandonismo local dos coronéis no Nordeste, o beatismo ou misticismo de base milenarista, a literatura de Cordel, Lampião e Corisco, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Antônio Conselheiro e Antônio Pernambucano (jagunço ou assassino de encomenda de Vitória da Conquista)”. A arte que se expressa no Cinema Novo é explicada por Ismail Xavier no prefácio do livro de Glauber Rocha:

A arte como um laboratório de experimentação de conflitos em todos os níveis: 1. Formal – contra o cinema clássico e o realismo; 2. Dramático – contra a psicologização que cultiva a autonomia da esfera privada da experiência; 3. Temático – é imperativo encenar a experiência que tem grande ressonância social, se faz encruzilhada dos destinos coletivos, teatro do poder que mobiliza grandes interesses e projetos que conformam a história e constroem identidades nacionais, continentais. (ROCHA, 2004, p.21)

O filme conta a história de um camponês, chamado de Manoel, que se revolta com a exploração realizada pelo coronel Moraes o qual é assassinado por ele durante uma discussão sobre acerto de contas de trabalho. Em uma fuga, acaba se encontrando com o beato Sebastião e se integra aos seus seguidores, que lhe transmitem a ideia de uma religiosidade que põe fim a todas as mazelas e sofrimentos, ao seguir um misticismo e um ritualismo. Desencadeando uma trama cheia de realismo, o filme mostra algo muito moderno como afirma Alberto Moravia, 1964: “as alucinações, as visões, as práticas e os modos de conduta aberrantes que a fome, a miséria e a ignorância podem inspirar num povo desesperado.” [...] “Em São Sebastião e seus seguidores, fome, ignorância e miséria fazem arder uma loucura que os impele até aos sacrifícios humanos.” Desse modo, o filme é uma representação do semiárido nordestino do início do século XX, caracterizado pela política dos coronéis ou do mandonismo local, o banditismo regional representado pelo cangaço e por Antônio Mortes, representando o povo brasileiro, o nordestino. Manuel escapa da matança, quando Antônio Mortes é pago pelo Padre e Coronel para matar Sebastião, sendo a testemunha viva de toda a história.

A título de informação sobre os vários espaços do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos como ficha técnica retirada do sítio (<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/diabo.htm>): ficção, longa-metragem, gravado em lente de 35mm, em preto e branco, pela produtora e distribuidora Copacabana Filmes. Lançamento em 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro; tem como produtor: Luiz Augusto Mendes; produtores associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; diretor de produção: Agnaldo Azevedo; diretor: Glauber Rocha; assistentes de direção: Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.; argumentista: Glauber Rocha; roteiristas: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.; diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares; direção de fotografia e câmera Waldemar Lima; cenógrafo e figurinista: Paulo Gil Soares; letreiros: Lygia Pape; gravuras: Calasans Neto;

cartaz: Rogério Duarte; música: Villa-Lobos; canções: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); violão e voz: Sérgio Ricardo; **continuidade:** Walter Lima Jr.; **locações:** Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA).

Prêmios recebidos: Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náiade de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Troféu Saci/Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Valle, 1965; Grande Prêmio Latino Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966.

O elenco principal fazia parte da TV TUPI e de outras redes televisivas, enquanto que os figurantes eram moradores que viviam próximo as locações para gravação do filme: Geraldo Del Rey - Manoel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos – Corisco; Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Julio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Moradores de Monte Santo.

2.2.1 - Elenco e suas características principais

Com esse espaço, assim como o reservado para o elenco do filme *Vidas Secas* não temos a pretensão de analisar fotografias, imagens estáticas, algumas delas serão analisadas ao longo desse capítulo. Buscamos apenas mostrar parte da representação das personagens principais do filme.



Manoel - É um camponês que mora no semiárido nordestino, trabalha para um coronel, e busca a sua sobrevivência sempre alimentando a esperança de conseguir algo melhor, seja na vida sofrida e miserável na terra ou na felicidade na bonança dos céus.



Rosa – É a mulher de Manoel. Mulher de fibra, trabalhadora, que luta para viver melhor ao lado do seu parceiro. Luta para que ele não se deixe levar pelo misticismo e fanatismo religioso. É a personagem mais crítica do filme, toma suas decisões a partir de reflexões racionais, tem características da “mulher macho” nordestina.



Coronel Moraes – É assassinado por seu empregado Manoel que se revoltou pela exploração feita pelo coronel. Ele representa o coronelismo que assolou a região Nordeste no século XIX e início do século XX, no primeiro período da República Velha.



Antônio das Mortes – É o matador de aluguel. Figura comum nos tempos da República Velha, em que a polícia, o exército, a mando de políticos, tinha pouca interferência na região do semiárido nordestino. Ele executava geralmente aqueles que os coronéis e grandes latifundiários desejavam. No filme, Antônio da Morte se autodenomina um caçador de cangaceiros.



Corisco – Era um cangaceiro e representa o cangaço que assolou a região nordeste no início do século XX. Este personagem realmente existiu, seu nome era Cristino Gomes da Silva Cleto. Era também conhecido como “Diabo louro”. Nasceu em 10 de agosto de 1907, em Água Branca – Alagoas e Morreu em 25 de maio de 1940.



Sebastião – Era considerado um Santo que prometia o paraíso para os humildes, assim como o fim das secas, prevendo que um dia o sertão iria virar mar. Arrebanhava multidões em desespero, sem a menor racionalidade, sem expectativa de vida terrena. Para eles sobrava apenas a fuga na busca de alcançar o paraíso dos céus.



Cego Júlio - Outro personagem importante. É o narrador consciente, que aparece em momentos chaves do filme, narrando, questionando, cantando sempre de uma forma crítica. Eis uma conversa entre Antônio das Mortes e o Cego Júlio.

- *É matando, Antônio? É matando que você ajuda seus irmãos?*

- *Sebastião também me perguntou. Eu não queria, mas precisava. Eu não matei os beatos pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com essa miséria.*

- *A culpa não é do povo, Antônio! Não é do povo!*

- *Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão.*

Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e o Diabo. E para que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco. E depois morrer de vez, que nós somos tudo uma mesma coisa.



Coronel – Representa o coronelismo na região. Ajudou o padre a pagar Antônio Mortes para matar Sebastião e todos os seus seguidores.



Padre – representa a instituição Igreja Católica. Mostrando o poder político da Igreja na região e suas contradições entre o que era pregado e praticado por seu líder religioso.



Dadá – Mulher do Cangaceiro Corisco, que na vida real também existiu e fez parte da história de Corisco.

2.2.2 – O Nordeste de Deus e o Diabo na Terra do Sol

Este filme nos apresenta um Nordeste diferente do Nordeste apresentado no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, feito em 1953. Nesse filme, a paisagem

demonstrada sobre o Nordeste é de seca extrema, nenhum perímetro de irrigação, nem plantação alguma. O que se percebe é uma grande vegetação de cactáceos, em terra seca, sem chuva, rios, barreiros nem açudes. Nas primeiras cenas do filme, vemos um cavalo morto, poucos animais. Em seguida, surge uma procissão cantando várias músicas, uma delas falando um pouco da história do filme:

Manuel e Rosa | Vivia no sertão | Trabalhando a terra | Com as própria mão
| Até que um dia | pelo sim pelo não | Entrou na vida deles | O santo
Sebastião | Trazia a bondade nos olhos | Jesus Cristo no coração. (Letra de
Glauber Rocha, Voz e Violão de Sérgio Ricardo)

Manuel e Rosa viviam como vivia grande parte da população do semiárido nordestino, no início do século XX, tirando da terra o sustento, com muitas dificuldades e uma alimentação pouca variada. Nas primeiras cenas, aparece o casal moendo a mandioca para fazer farinha. Trabalhavam juntos, mas não demonstravam ter afinidade entre si. Viviam juntos mais pela necessidade do que propriamente por amor. Eles se ajudam na tentativa de conseguir a sobrevivência no semiárido, buscando superar a miséria, a fome, a seca. É nessa busca que Manoel, empregado do Coronel Moraes, vê o Santo Sebastião e conta tudo a Rosa, ao chegar em casa:

_ “Rosa eu vi o Santo Sebastião. (...) Ele disse que viu um milagre salvar todo mundo. (...) Tinha uma porção de gente atrás dele. Os fiéis tudo cantando e rezando.”

Após uma pausa Manoel continua:

_ “Eu também não acredito, mas eu vi. Ele olhou aqui dentro. É um milagre Rosa, é um milagre.”

Mesmo depois de toda essa fala, Rosa demonstra não está acreditando nesse milagre. E Manoel fazendo planos futuros:

_ “Rosa, sábado eu vou na feira fazê a partilha do gado com o Coronel Moraes. Aí eu vou vê se vendo duas vaca e compro um pedaço de terra na mão dele.” (...) “Se dê certo eu faço uma roça, nós podemos ter uma colheita só da gente o ano que vem.”

E Rosa continua não acreditando:

_ “Acho que não adianta.”

Manoel pensando, prepara um cigarro artesanal com fumo, e com uma ideia que não foge de sua mente:

_ “É Rosa, pode vim o milagre.” E na busca de algo melhor, sonhando com mudanças e transformações do quadro de sua vida.

Manoel acredita nas previsões de Santo Sebastião e busca uma saída. Sábado pela manhã ele vai à feira fazer a partilha do gado do coronel Moraes, na busca do que é seu de direito.

As feiras, que na época eram bastante utilizadas por pequenos e grandes latifundiários, eram espaços de interação social, de venda e troca de produtos, em

sua maioria frutas, verduras, sementes, couro, bovinos, caprinos, cavalos, burros de carga, algodão, entre outros. Era comum ter nas feiras, cantadores de viola, repentistas, emboladores de côco, forró pé de serra, produtos artesanais, cordéis, entre outros produtos regionais, dependendo da localização da feira e da temporalidade. Não se sabe ao certo, quando se originaram as primeiras feiras, nas características de feiras livres, a partir do livro de Luiz Gonzaga de Souza, Memórias de Economia, poderia ter origem no tempo de Jesus quando diz no evangelho de Marcos que:

chegaram a Jerusalém, e, entrando no templo, começou a expulsar os que ali vendiam e compravam; derrubou as mesas dos cambistas e os bancos dos vendedores de pombos, e não permitia que se transportasse qualquer objeto através do templo. (SOUZA apud MARCOS (11:17)

Porém, há muitos relatos de feiras livres que aconteciam com bem maior intensidade na idade média quando:

as influências das atividades comerciais de Bizâncio foram vis não somente para a Idade Média, mas até para a Idade Moderna, pois o renovado contacto comercial com o Oriente foi uma das causas principais do aparecimento de muitas cidades do Ocidente europeu e a concorrência comercial estimulou os descobrimentos e a expansão da civilização européia no século XVI. (SOUZA apud SOUTO MAIOR, 1978)

A invenção das feiras não é recente e muito menos foi criada no Nordeste, mas podemos notar algumas características similares, na interação das pessoas, na diversidade de mercadorias, sendo utilizada também como grande centro distribuidor para comércios menores, chamados muitas vezes de vendas, bodegas, armazéns, bares, etc.

As feiras, ao contrário, eram imensas, e negociavam mercadorias por atacado, que provinham de todos os pontos do mundo conhecido. A feira era o centro distribuidor onde os grandes mercadores, que se diferenciavam dos pequenos revendedores errantes e artesãos locais, compravam e vendiam as mercadorias estrangeiras procedentes do Oriente e Ocidente, Nordeste e Sul. (SOUZA apud HUBERMAN, 1959)

De gerações em gerações, as feiras se reinventaram. Como não era o objetivo do filme apresentar todas as minúcias de feira, a imagem segue a narrativa da trama de ficção, mostrando imagens laterais da feira, mulheres de alta e baixa sociedade, violeiro, até Manoel chegar para conversar com seu patrão, o coronel Moraes.

_Manoel: “Bom dia Coronel Moraes.” (...) “Trouxe as vaca, mas morreram quatro.”
 E o coronel:
 “Ahan beberam no açude do norte?”
 Manoel retruca:
 _“Sim senhor, era onde tinha água. Foi uma mordida de cobra. Trouxe doze vaca, queria fazer a partilha pra ajustar as conta.”
 Coronel deixa claro:
 _“Não tem conta pra acertar, as vacas que morreram eram todas suas.”
 Manoel desconsolado afirma:
 _“Mas seu Moraes, as vaca tinha o ferro do senhor. Num pode ser logo as minha, sou homem pobre. Foi azar mais é verdade. As cobras mordeu as reis do senhor.”
 Coronel Moraes afirma imponente:
 _“Já disse tá dito. A lei tá comigo.”
 Manoel pensativo, calado, questiona:
 _“Dá licença outra vez seu Moraes, mas que lei é essa?”
 É o Coronel Moraes:
 _“Quer discutir?”
 “Manoel:
 _“Não sinhô, só tô querendo sabê que lei é essa que não protege o que é meu.”
 Coronel Moraes:
 _“Já disse tá dito, você não tem direito a vaca nenhuma” e se afasta de Manoel.
 Manoel ainda inconsolado:
 _“Mas seu Moraes o sinhô não pode tirá o que é meu.”
 Coronel já com raiva dos rumos da conversa afirma:
 _“Tá me chamando de ladrão.”
 Manoel se afasta fica olhando, observando as terras e diz:
 _“Quem tá falando é o sinhô.”

Manoel pensando no que ia fazer, fica de costas para o Coronel Moraes (imagem acima), e o Coronel Moraes não tem dúvidas do que fazer com atos que ele considera de insolentes, daqueles que questiona suas decisões. Tira o chicote para lançá-lo nas costas de Manoel. Este que já estava pensando no que fazer, não tem dúvidas, reúne toda a sua raiva de anos de exploração, de ira, tira o facão da cintura e mata o seu patrão. Na fuga, ainda nessa cena, os jagunços do coronel o seguem em meio ao semiárido. Manoel consegue derrubar um do cavalo já nas terras junto à sua casa, enquanto outro jagunço vai matar sua mãe, Manoel pega a arma e atira no outro jagunço. A cena ocorre com a seguinte música de pano de fundo: *A Mãe* “Meu filho, tua mãe morreu | Num foi da morte de Deus | Foi de briga no sertão, meu filho | Dos tiro que o jagunço deu (Letra de Glauber Rocha, Voz e Violão de Sérgio Ricardo).

Fazendo uma análise do contexto histórico nordestino do início do século XX, nessas cenas, constatamos que o poder político-econômico é representado pelo Coronel. Na República Velha, o Coronel era uma figura inquestionável, pois ele detinha além do poder político, o poder econômico da região/local onde vivia. Os

outros lhe deviam obediência e prestações de serviços se quisessem sobreviver no semiárido, região constituída de pessoas excluídas, invisíveis aos olhos do governo. No filme, a figura do Coronel não é questionada. Manoel questiona a lei do coronel, e não aceita suas respostas, quando diz:

— “Coronel você não pode tirá o que é meu.”

— É quando diz:

— “Que lei é esta que não protege o que é meu?” e desconhece a lei do patrão.

Manoel representa o nordestino que está sedento de leis que lhe proteja no campo, que dê um basta à exploração e silencie a voz do Coronel Moraes. Quando ele o mata, está sufocado por tanta exploração, não suportando mais o trabalho escravo. E o assassina, mesmo sabendo que o assassinato não poderia melhorar em nada a sua vida. Após agir pelo instinto de moral e sobrevivência, Manoel vai em busca de uma nova vida, sentindo o peso e a responsabilidade de também ter sido responsável pela morte de sua mãe.

Glauber Rocha demonstra, através da linguagem fílmica, a influência de acontecimentos do período que instaurava as Ligas Camponesas, que foram um movimento político, na década de 1950, no estado de Pernambuco, e que tinha objetivos específicos de: auxiliar os camponeses com despesas funerárias (evitando que os camponeses falecidos fossem despejados em covas de indigentes); fornecer assistência médica, jurídica e educacional aos camponeses; e formar uma cooperativa de crédito capaz de livrar, aos poucos, o camponês do domínio do latifundiário. A cada ano que passava, eles se organizavam mais e sonhavam com uma reforma agrária, com o direito à terra. Era só isso o que eles queriam: o direito de plantar e colher, sem a opressão dos grandes proprietários.

Com o golpe militar em 1964, o movimento é posto em cheque, silenciado, ao receber acusações infundadas de que os componentes desse grupo eram comunistas, que estavam se preparando para uma revolução política.

Manoel é mais um desses trabalhadores que não aceitou a opressão e fez valer a sua voz. Sem julgamento do que era certo ou errado, sua atitude foi de um basta ao sistema vigente que lhe oprimia. Não aguentando viver mais na injustiça, em terras sem leis para pobres, sem vez, sem voz, sem alternativa, Manoel se desprende da sua moral e mata o coronel. Só depois, saberia o peso que carregaria na sua consciência, o que lhe fez entrar no grupo do Santo Sebastião, procurando

se arrepender dos seus pecados e continuar no sonho de ver o semiárido diferente.

2.2.3 - Sebastianismo em Deus e o Diabo na Terra do Sol

Eu sabia Rosa, você não quis acreditar. Mas foi a mão de Deus me chamando pelo caminho da desgraça. Agora não tem outro jeito senão ir pra Monte Santo pedir Sebastião pra proteger a gente. Manoel se benze e levanta-se. Rosa permanece sentada junto ao túmulo da falecida(a mãe de Manoel). (Manuel, 00:18':50" *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964)

Manoel sabia do erro que tinha cometido, mas na sua visão caracterizada pelo fanatismo religioso e, para diminuir-lhe o peso que assolava a sua consciência, transferia para Deus parte da responsabilidade, quando dizia “foi Deus me chamando para o caminho da desgraça”. Que Deus seria este que lhe chamaria para a desgraça? A única proteção que lhe restava era ir atrás do Santo Sebastião em quem previa um melhor futuro para o semiárido. E como não tinha tempo a perder, disse Manoel a Rosa:

_ “Bora logo, não tenho nada pra levá a não ser nosso destino.”

Manoel e Rosa sobem a estrada do Monte Santo à procura de Sebastião. Rosa cai de cansaço e Manoel continua o caminho sozinho. Enquanto isso, o Santo Sebastião prega aos seus fieis:

_ “Meu povo, andei por mais de cem lugar dizendo que o mundo ia acabar nesta seca com fogo saindo das pedra. Os prefeito, as autoridade e os fazendeiro disseram que eu estava mentindo e que o Sol era culpado da desgraça. Mas o ano passado eu disse que ia secar “cem dia”, e ficou “cem dia” sem chover. Agora eu digo, do outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde, os cavalo comendo as flor e os menino bebendo leite na água do rio. Os homem comem o pão feito de pedra e poeira da terra que vira farinha. Tem água e comida, tem a fartura do céu e todo dia quando o sol nasce aparece Jesus Cristo e a Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião todo cravado de flecha no peito.” (...) “e ainda por cima o próprio governo, perseguindo os inocentes, com suas falas de justiça. Então, é preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do santo. Eles tiraram Dom Pedro do trono e agora querem matar quem ama o imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação fique aqui comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer no sol o sinal de Deus, vão descer cem anjo com as espadas de fogo anunciando o dia da partida e abrindo nossos caminhos na vereda do sertão. E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. O homem não pode ser escravo do homem. O Homem tem deixar as terra, que não é dele e buscar as terra verde do céu, quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno e nós não vai ficar sozinho, por que meu irmão Jesus

Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigo.”

Manoel:

—”Tô condenado mais tenho coragem... entrego minha força ao meu santo, pra liberta o meu povo. Sebastião: “Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo, Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo, Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo,...” e no fim levanta a bandeira do movimento religioso com a imagem de um cordeiro.

Essa cena de Manoel indo ao encontro do Santo Sebastião, que não por acaso Glauber Rocha colocou o nome dele de Sebastião, fazendo referência ao sebastianismo que nasceu em Portugal, no século XVI, em consequência da morte do rei Dom Sebastião em 1578, assumindo o rei Filipe II, conforme nos mostra Marinho:

A figura de D. Sebastião é talvez das mais carismáticas da História de Portugal. Levado por um sonho de grandeza, legitimado por conselheiros fanáticos e irrealistas, o jovem rei despreza a voz do bom senso e lança o país numa estrondosa derrota, de que resultaram consequências gravíssimas para a soberania nacional. No entanto, a confusão gerada durante a batalha sobretudo a partir de determinado momento, favoreceu alguma ambigüidade, ao ponto de se ignorar o verdadeiro destino do soberano, cujo corpo verdadeiramente ninguém reconheceu.” (...) “A vontade de que o rei não tivesse morrido, vontade emotiva mas também política e ideológica, dá origem ao aparecimento de falsários e a um sentimento latente de espera e messianismo. (MARINHO, 2002, p. 365)

Inconformado com a situação política vigente em Portugal, o povo tinha uma expectativa de salvação, através da ressurreição do rei Dom Sebastião. Após tanta divulgação popular, ficou o mito de que o rei se encontrava vivo e que logo iria aparecer tomando-lhe o trono que lhe era devido. O maior intelectual a aderir o movimento foi o Padre Vieira. Nos aproximadamente sessenta anos, (1580-1640), o governo dos Felipes, Felipe II e principalmente Felipe III, foram governos estranhos à população, por conta do aumento verificado nos impostos e pelo recrutamento de militares portugueses para servirem ao exército espanhol. O povo sabia que tais impostos não iriam beneficiar suas condições de vida, e que esses seriam empregados em projetos espanhóis, campanhas militares e na expansão ultramarina. Foi no dia 1 de dezembro de 1640, que um grupo de conjurados chefiados pelo Duque de Bragança, depôs, em Lisboa, Felipe III, e restaurou a independência de Portugal. Esse movimento sebastianismo se reinventou tendo influências por todo império Português, chegando à colônia brasileira, influenciando principalmente no nordeste, onde a coroa portuguesa se instalara.

Essa influência comprova-se na construção da cidade de Canudos, interior da Bahia no século XIX. O Nordeste brasileiro passava por situação precária de fome, seca, miséria, abandono político, resultando num banditismo sem controle, que só prejudicava a população mais carente. O sebastianismo estava latente nas consciências populares, isto é, na crença e vinda de um enviado de Deus para melhorar, salvar a situação de todos do sofrimento. Surge Antônio Conselheiro que ficou conhecido, logo após a proclamação da República, por ser contra a cobrança de impostos, e por acreditar que poderia acabar com as diferenças sociais. Assim, ele conseguiu reunir um grande número de seguidores, que lutavam por esses ideais. Esse movimento tomou proporções inimagináveis para o governo da época. O Estado da Bahia já não conseguia controlá-lo, e, por isso, pediu ajuda à República, que também não encontrou facilidades para conter os fanáticos. Após três missões de insucesso, a quarta missão, já bem mais equipada, fez um verdadeiro massacre, que dizimou milhares de vidas. Esse movimento ficou conhecido como a Guerra de Canudos, ou movimento de luta que representava a libertação dos pobres, que viviam no semiárido nordestino, das opressões dos latifundiários e do governo republicano. Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha, eterniza este movimento nos deixando reflexões sobre a luta social na história de nosso país.

Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, faz uma adaptação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e mostra o movimento messiânico do sebastianismo, bem presente com a figura do Santo Sebastião, que buscava melhorar a vida da população do semiárido, lançando previsões de consolação e de esperança, não muito diferente da realidade de Canudos. Os fiéis de Santo Sebastião, no filme, foram mortos por Antônio Mortes sem chance de se defenderem, um matador de aluguel, que caçava cangaceiros. No filme, a crítica recaí sobre a igreja Católica em virtude de esta pagar a Antônio Mortes com a ajuda do coronel para mandar matar os fiéis, uma vez que ambos estavam inconsolados com a aceitação pelo povo das ideias do Santo Sebastião. No diálogo com o coronel, diz o Padre:

—“Depois que ele apareceu, na Paróquia, não entrou mais um centavo de batismo e de casamento.”

Coronel confirma:

—“Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a Igreja. E o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis, a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição com voto.”

Antônio Mortes questiona:

— “Matar cangaceiro é arriscado, mas é fácil. Todo mundo ainda tá lembrado de Canudos.”

Antonio das Mortes aponta sua arma para a cruz que está na parede. E continua:

— “Veio as tropa do governo ficar com os beato do conselheiro. Se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu. Os homem lutava com fé.”

Padre preocupado:

— “É preciso impedir que Sebastião se torne o novo Conselheiro.”

Antônio Mortes:

— “Pra lhe falar a verdade seu padre, eu não tenho medo de guerra. Vivo nela desde que nasci. Mas o senhor bem sabe que é perigoso bulir com as coisas de Deus.”

E o Padre não deixa dúvidas para a ação de Antônio Mortes dizendo que Sebastião é inimigo da Igreja, assim o Padre e o Coronel oferecem-lhe trezentos contos. Mas Antônio Mortes questiona:

— “Trezentos contos? É, é muito dinheiro Coronel. Mas é barato pra um homem se condenar no inferno.”

Após ficar em silêncio e ir lá fora, Antônio fica pensativo quando ver o Padre lhe oferecer mais dinheiro:

— “É o dobro do que lhe ofereci antes.”

Antônio Mortes sem dúvida mas, afirma:

— “Diz pros coronel que eles podem ficar em paz, Sebastião acabou”.

E assim é feita a negociação com o matador que demonstra mais humanidade do que o próprio padre., Embora o padre afirmasse que Sebastião tinha um pacto com o diabo, Antônio Mortes sabia que já haviam lhe contado que aconteciam milagres no Monte Santo. Mas como o interesse pelo dinheiro estava acima dos seus princípios e sabendo que o que iria fazer o levaria para o inferno, Antônio queria mais dinheiro. Na concepção dele, iria matar inocentes, porém iria fazê-lo apenas por dinheiro.

Ainda sobre o sebastianismo, o filme demonstra um alto nível de fanatismo no movimento religioso de Sebastião, com a presença de cenas de grandes penitências, como a que podemos ver aos 45 minutos de filme. Manoel pega uma pedra muito pesada, coloca em sua cabeça, sai fazendo sua penitência, ao subir o Monte Santo de joelhos. Não aguentando o peso da pedra, coloca-a no chão e se deita. Depois, ele fica de joelhos e novamente coloca a pedra na cabeça. Quando começa a tentar subir mais uma vez, não aguenta e se deita novamente. Manuel reúne forças e tenta pela terceira vez colocar a pedra em sua cabeça. Ele se benze, mas não consegue e a pedra cai no chão. Manoel se deita junto à pedra e reza a Ave-Maria, novamente reúne suas forças e luta para colocar a pedra na cabeça.

Sebastião fica ao seu lado de forma paciente esperando por ele. E continuam a subida no Monte Santo. Outro exemplo de fanatismo presente no filme é o momento de oferendas para lavar a alma de Rosa, e limpar os pecados de Manoel, quando Sebastião dá a seguinte ordem a Manoel:

“Você tem que escolher, vá lá em baixo e traga sua mulher e uma criança. Só depois de lavar a alma de Rosa você está limpo.”

E Manoel obedecendo a Sebastião chega com uma criança, enquanto sua esposa fica desesperada vendo a cena de sacrifício. Nesta, Sebastião enfia uma faca num bebê e, com o sangue da criança, faz o sinal da cruz na testa de Rosa. Com essa cerimônia, ele acredita limpar os pecados de Manoel e a alma de Rosa que nunca se converteu às ideias de Sebastião.

Esses são fatos que podem ser encontrados na história do nordeste, no período do segundo reinado, em 14 de maio de 1838, tanto os assassinos como os mortos eram seguidores da pedra bonita ou pedra do reino, o episódio mais sangrento e mais violento sebastianista, que inspirou a obra de José Lins do Rêgo – Pedra Bonita e de Ariano Suassuna – Pedra do Reino. Para os Sebastianistas, o sangue, segundo o próprio líder, serviria para regar as pedras e os campos próximos. O propósito maior, porém, seria o resgate da alma de Dom Sebastião, bem como a ressurreição de moços e o embranquecimento dos negros, tornando-os ricos, imortais e poderosos. Vê-se, aqui, a conotação racista de braços dados com aspirações de ascensão social. O que se vê de diferente no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, é que Sebastião é um profeta negro, que estava a disseminar uma seita até então na sua história que expressava um preconceito arraigado contra os negros. Fazendo uma análise sobre esse fato, ele nos deixa dúvidas quanto à intenção de Glauber Rocha em colocar como líder um negro, se para romper com o preconceito do movimento sebastianista, ou para estabilizar a imagem do negro com movimentos fanáticos sem uma racionalidade reflexiva?

No filme, após Rosa presenciar a morte da criança, cheia de revolta de Sebastião, ela não aguentando ver toda aquela cena e ficar em paz consigo mesma, não vê outra saída a não ser matar Sebastião. Rosa se levanta com a faca em suas mãos e vai em direção a Sebastião, que fica assustado com ela. Ela enfia a faca nas costas de Sebastião. Ele vira-se para ela que mais uma vez o golpeia com uma

facada no peito. Ele se apoia no altar e Manoel vê o que está acontecendo. Rosa sai de perto e Manoel corre para perto de Sebastião.

_"Meu 'padin' o que aconteceu? Meu 'padin' o que aconteceu?"

E Rosa sai correndo da capela com a faca nas mãos. Cabe a Rosa a imagem da "mulher macho", a mulher que não tem medo dos desatinos da vida, que enfrenta o que for preciso para se manter viva, que enfrenta as injustiças, que não se ausenta da própria sorte. É um discurso feminista, de uma mulher que vai ganhando espaço na vida real e não poderia ser diferente no cinema, nos espaços que eram destinados aos homens. Nessa mesma cena, Antônio Mortes aparece e mata todos os seguidores de Sebastião, deixando vivo apenas Rosa e Manoel. Quando foi matar Sebastião, ele já estava morto. "Morreu tudo feliz rezando de alegria. Foi contra minha vontade, mas teve de ser. Só deixei dois vivos pra contar história", diz Antônio Mortes.

Da morte do monte Santo | Sobrou Manuel Vaqueiro | Por piedade de Antonio | Matador de cangaceiro | A estória continua | Preste lá mais atenção | Andou Manuel e Rosa | Pelas veredas do sertão | Até que um dia -pelo sim pelo não | Entrou na vida deles | Corisco o diabo de Lampião. (Letra de Glauber Rocha e voz e violão de Sérgio Ricardo)

2.2.4 - A presença do Cangaço em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Após essas cenas de Antônio Mortes, Manuel e Rosa continuam a andar pelo sertão e se depararam com a figura do cangaceiro corisco. Imagens que estão presente no Nordeste do fim do século XIX e início do século XX. O Nordeste é mostrado como lugar do cangaço, que teria como causa a falta das necessidades básicas do ser humano, originadas pela seca, miséria, e pelas injustiças sociais dos grandes fazendeiros, coronéis e o esquecimento da região pelo Estado. Tudo isto teria construído o cenário ideal para a formação de grupos armados que faziam sua própria justiça em um território sem leis, cuja única lei era a lei do coronel.

Os cangaceiros entraram para a história como grupos que matavam pessoas, assaltavam fazendas, praticavam crimes bárbaros. Na história do Nordeste, os mais importantes e famosos bandos foram o de Antônio Silvino e o de Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, conhecido popularmente como o "Rei do Cangaço". Após o

bando de lampião ser eliminado pela polícia, em 1938, o cangaço praticamente desapareceu do Nordeste. No filme, o cangaço é representado pelo bando de Corisco, o qual nos é apresentado como o banditismo e a criminalidade, quando Corisco nos afirma em várias passagens do filme:

— “Tô cumprindo minha promessa Padinho Ciço. Não deixo o pobre morrer de fome.” (...) “Já faz três dias, é muito tempo pra quem viveu na guerra. O corpo de Maria Bonita inchou, apodreceu. [01:07:47] Os bicho agora tão comendo os olhos bonito dela. Morreu Maria, mas Lampião está vivo. De Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo, e agora juntou os dois. Cangaceiro de duas cabeça, uma por fora outra por dentro. Uma matando e a outra pensando. Agora eu quero vê se esse homem de duas cabeça não pode consertar esse sertão. É o gigante da maldade comendo o povo pra engordar o governo da República. Mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Tá aqui.” (...) “Ai eu fui na fazenda do “cabra” [01:15:48] que traiu Virgulino e cortei umas cabeça a facão, depois meti tudo num saco e mandei de presente pro delegado. Com um bilhete escrito a sangue. Era o meu troco, pra mostrar a eles que eu tava na guerra pra vingar Lampião. Mas a cabroeira deu pra trás cego Júlio.” (...)

E Manoel:

— “Capitão Corisco? Eu queria entrar pro cangaço, podia ser um cabra bom pra ajudá nessa guerra. Num tenho o que fazê, queria vingá o meu Padinho Sebastião. Num foi o governo dos coronel que matou ele também?”

E Manuel afirma que sabe brigar:

— “Sei sim senhor, porque eu era jagunço. Já fiz muito assalto pra dá de comer aos beato. E monto bem. Já fui vaqueiro.” Corisco: Parece que São Jorge tá me ajudando. Tava mesmo precisando de um cabra corajoso, de um cabra assim da minha qualidade. Tô gostando da tua cara de macho. Como é teu nome?

Manuel:

— “Manoel”.

Corisco:

— “Manuel. Manuel é nome de vaqueiro. Eu te batizo de outro jeito.”

Corisco pega um chapéu de um dos cangaceiros e vai para perto de Manoel, e o batiza de Satanás. E ordena a todos para irem à fazenda do Coronel Calazans.

Os cangaceiros invadem a casa do Coronel e fazem uma verdadeira bagunça. Corisco se aproxima das duas mulheres, olha para Dadá, que sai em seguida. Ele beija a outra mulher, pega-a nos braços e rodopia pela sala. Manoel pega uma cruz de Jesus, enquanto ouvem-se gritos. Dadá toca algumas teclas de um piano, enquanto que Rosa experimenta um véu. Dadá ajeita o véu em Rosa. Manoel anda pela sala com a cruz em suas mãos. Corisco pega um homem e o deita no chão. Manoel se aproxima de Corisco com a cruz na mão e ele o observa. Nesse mesmo momento, os dois outros cangaceiros se aproximam segurando um homem. Corisco se abaixa e pega o homem pela cabeça e diz:

— “Tá vendo? Viu sua noiva? Ela agora vai ter mais é filho de cangaceiro.”
Ainda Corisco falando pra Manuel:

—“Mostra que tu é um caba bom. Corta a macheza desse corno.”

—E acabam matando o coronel Calazans. Corisco diz a Manuel lembrando do passado:

—“Quando eu era menino fui chutado como cachorro pelo pai desse cabra que tá aí. Esperei vinte ano, esfolei pra aliviar a minha dor. Num adianta mais nada, meu destino está tão sujo que nem todo sangue do mundo pode lavar. Tu é como os anjo, se eu morrer vai embora com a tua mulher. Por onde passar pode dizer que Corisco estava mais morto do que vivo. Virgulino morreu de uma vez, Corisco morreu com ele.”

Os discursos presentes no filme sobre o cangaço demonstram as perspectivas do grupo, do cangaço como banditismo social, não só para não deixar o pobre morrer de fome, mas também envolvido pelo banditismo e criminalidade, pois faziam e agiam como diz o ditado “sem dó e piedade”, principalmente quando suas ações estavam voltadas para os grandes fazendeiros e coronéis latifundiários. São vários os trechos do filme que situam o cangaço na história, citando a morte do bando de lampião, que foi uma inspiração para Corisco, um cangaceiro que também existiu cujo nome era Cristino Gomes da Silva Cleto. Como o bando de lampião foi morto em 1938, seu discurso sobre a morte de lampião se adequa ao momento histórico que se passa no filme, Corisco só vem a morrer há aproximadamente dois anos depois. A questão que colocamos é qual a intenção de Glauber Rocha ao fazer um filme sobre o Nordeste brasileiro em 1964, com imagens e discursos que no período não eram tão evidentes no seu contexto histórico de produção? Embora sendo ficção, sabemos que não foi um filme produzido aleatoriamente, tinha todo um movimento por trás dessa obra filmica, os cinemas novistas, e Glauber Rocha como um dos fundadores do movimento tinham a sede de transmitir a realidade nas imagens de cinema, porém o que podemos ver em 1964, era que o sebastianismo estava em queda com o grande avanço da igreja católica no interior do Nordeste como também a opressão do estado em relação a esse fanatismo.

O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tem um simbolismo muito forte, que estabiliza certas imagens sobre o Nordeste brasileiro, inventa outras, marca o Nordeste e traz temas que até hoje vemos em vários filmes produzidos sobre o Nordeste. A imagem da religiosidade muito forte na região, do cangaço, do machismo, da luta dos camponeses, da identidade nordestina, dos coronéis, a paisagem da seca, das provas de toda a sorte que passa quem vive nessa região do semiárido, da tristeza visível nas expressões faciais, como sendo o lugar da luta, do trabalho, da disposição para qualquer coisa que apareça na vida. O filme deixa claro que o nordestino se inventa para superar as dificuldades, seguem santos,

cangaceiros, lutam, buscam o que eles entendem ser o melhor para si, mas não se desprendem de seus valores conquistados em vida, mesmo fazendo o que não deveriam, isso demonstra o peso da consciência, as angústias, os medos, e receios, as suas crenças em Santos, em Deus, nas suas formas de demonstrar suas religiosidades.

O Nordeste é apontado ora como a área das secas, que desde a época colonial fazem convergir para a região, no momento da crise, as atenções e as verbas dos governos; ora como área dos grandes canaviais que enriquecem meia dúzia em detrimento da maioria da população; ora como área essencialmente subdesenvolvida devido à baixa renda per capita dos seus habitantes ou, então, como a região das revoluções libertárias de que fala o poeta Manuel Bandeira em seu poema "Evocação de Recife". (ANDRADE, 1962, p.21)

Esses discursos apresentam o Nordeste apenas como a região da seca, da miséria, do fanatismo religioso, da virilidade, do silêncio, da saudade, do atraso. Região apresentada como predominantemente rural, de raça miscigenada naturalizada como inferior a outras regiões, impossibilitada de evoluir. Região onde se enxerga apenas o cangaço, o banditismo, a seca, a tristeza. Como afirma Albuquerque Jr. (2006), nordeste, de fonte patriarcal, onde quase tudo se desenvolve a partir do falo, do machismo exemplificado na identidade “cabra macho da peste”, e da “mulher macho”.

Vemos então em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a influência do discurso nacionalista, apresentando-nos uma visão de Nordeste incapacitado de produzir uma cultura nacional, imagens que ao ser analisadas, parte delas, estão desvinculadas da proposta de passar o real, o Nordeste é visto como lugar do sertão, do semiárido.

Capítulo 3 - Cinema da Retomada - uma Re-Invenção do Nordeste?

3.1 - O Auto da Compadecida e seus contextos

Atendo-nos mais a obra fílmica a ser analisada, *O Auto da Compadecida* se fundamentou no livro elaborado por Ariano Suassuna, no ano de 1955, com mesmo nome. Seus escritos/texto, em forma de atos, estão inseridos no subgênero da literatura dramática, que fala de romances e histórias populares do Nordeste e tem a moral como um elemento decisivo em toda obra. A obra escrita segue o ideário do

Movimento Armorial, fundado por Ariano Suassuna, que buscava uma arte originária, brasileira, por isso a mistura da cultura popular com a cultura erudita, aspecto esse demonstrado nas vestimentas, nas músicas presente em toda a obra. Trazendo valores de liberdade social e moral modernos para a sociedade em que a obra foi escrita, e para nossa sociedade atual, transformada em cinema.

Essa obra surge no período pós-segunda guerra mundial, em que, por conta do preconceito/racismo, dizimaram-se milhões de pessoas no mundo todo. Também é a década de seca 1953/54, de pouca produção agrícola, de água escassa, e de poucas alternativas para a região Nordeste a não ser a migração para outras regiões do Brasil. Período como já afirmado, também em que se instauravam as Ligas Camponesas, a luta dos camponeses pelos seus direitos.

Isso se explica o fato de no livro escrito e na obra fílmica sempre nos depararmos com as mais variadas situações, como o preconceito em relação a João grilo e o Jesus negro, a desconfiança nas religiões em geral, representada pelo catolicismo que, na época, era preferência entre a população brasileira. A imagem da região Nordeste que perpassa na obra, inclusive bem detalhada no filme/minissérie *O Auto da Compadecida*, que mostra duas realidades: a do chão rachado, o sol escaldante pouco ou quase nada de vegetação verde, exemplificados pelos pequenos arbustos, palmas e cactos, uma região seco-árida, de extrema pobreza, raça mestiça e de uma “ignorância” questionada na obra pela sabedoria popular, e a imagem do coronel, na obra chamado de “Major Antonio Moraes”, que bem vestido, chega à cidade em um cavalo, onde até então só havia jumentos/jegues. Seu casarão, todo na alvenaria, mostra as disparidades econômicas presentes na obra fílmica.

A obra *O Auto da Compadecida* foi escrita em 1955, e em 1998 a Globo realiza um investimento neste projeto, transformando a obra escrita em uma minissérie, com objetivo de sair para todo o Brasil. Porque o objetivo de tornar o Nordeste, representado na obra de Ariano Suassuna um produto para o Brasil todo? Como resposta a esta questão do investimento realizado nesse projeto, nós não temos repostas definidas, porém algumas colocações podem explicar esse fato. Nos anos de 1996 até 1999, podemos recordar que foram anos sofríveis, de grandes secas, explicadas a todos nós pelo fenômeno do El Niño³, pelos meteorologistas. A SUDENE, órgão desde 1959, promovia soluções sócio-econômicas para a Região Nordeste do Brasil, na tentativa de diminuir as distâncias econômicas entre as

regiões sul/sudeste e a nordestina, afetada periodicamente por estiagens, que dificultavam assim o cultivo/trabalho agrícola, o que trazia para o povo da região o desemprego, o baixo poder aquisitivo e como conseqüências a pouca perspectiva de vida. Este fato levou a ocorrência de migrações, que, nos anos 60/80 especificamente, eram intensas. Com o desenvolvimento do órgão, as oportunidades de emprego foram surgindo devido à instalação de algumas indústrias e as migrações nos anos subsequentes foram menos intensas. A SUDENE dinamizou a distribuição melhor do dinheiro público para a região, até a década de 90, quando este órgão começou a ser alvo de diversas denúncias de corrupção. Por conta disso, após uma sucessão de escândalos, ao invés de buscar solucionar os problemas aumentando a fiscalização, o então presidente Fernando Henrique Cardoso, não viu outra alternativa a não ser extinguir o órgão em 2001.

Fato curioso em relação à obra em análise, é que o diretor da minissérie e filme *O Auto da Compadecida*, Guel Arraes, é filho do ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, que também recebia influências do movimento Armorial de Ariano Suassuna, devido à amizade que Ariano tinha com seu pai, então governador de Pernambuco. Por esse ângulo, podemos entender que houve interesses políticos para a divulgação da obra. São imagens míticas, paisagens da idade média, saudosista, folclórica, trazendo figuras da cultura popular, e da cultura erudita, imagens arcaicas com propostas de uma moral moderna, criando assim uma cultura genuína, brasileira.

Quanto aos interesses incógnitos da GLOBO não saberemos, ao certo, se é por bajulação política, se por denúncia, se por colaborar com a divulgação do movimento Armorial, ou se por IBOPE, aliado aos interesses econômicos na tentativa de lucrar em cima da obra, ou se por todos esses interesses.

A paisagem da obra apresentada na minissérie, em 1998, da GLOBO, assim como no filme em 2000, caracteriza esse Nordeste. As filmagens aconteceram em Cabaceiras, cidade próxima da cidade onde viveu Ariano na sua infância (Taperoá), no interior paraibano. O filme apresenta um Nordeste esquecido por seus governantes; um Nordeste sem vez e sem voz, sem uma mínima esperança de vida, a não ser caminhar por três possibilidades: tornar-se empregado do padeiro ou do “Coronel” o Major Antonio Morais, que domina economicamente a região, virar “bandido”, representado na obra pelos cangaceiros, ou viver da esperteza, das

astúcias e da sabedoria popular, fugindo da fome assoladora que consome os nordestinos, representado por João Grilo.

O filme *O Auto da Compadecida* traz a cultura popular nordestina ao cenário nacional quando da repercussão na cultura de massa, trazendo uma cultura genuína nacional, em que houve o reconhecimento da sociedade brasileira, pois o IBOPE da minissérie proporcionou que esta fosse transformada em filme, e com excelente público em suas exibições no cinema, fez as discussões sobre o Nordeste se popularizarem na grande mídia. Já em 2002/2008 do corrente ano, o candidato a presidência Luis Inácio “Lula” da Silva, migrante nordestino, é eleito em 2002, reeleito em 2006, e, em 2010, fez sua candidata Dilma Rousseff presidente. Eles têm desenvolvido mesmo sob diversas críticas, programas sociais e programas estruturantes em todo o Brasil, com atenção especial ao Nordeste brasileiro, região essa que deu grande votação ao Luis Inácio Lula da Silva e a Dilma Rousseff, nas três últimas eleições. Providenciaram a instalação do INSA (Instituto Nacional do Semiárido), a reabertura da SUDENE e a implantação do PAC 1 e 2 (Programa de Aceleração do Crescimento) está viabilizando projetos econômico-sociais para o maior desenvolvimento da região Nordeste, como por exemplo a transposição do Rio São Francisco, que tem a proposta de reduzir o sofrimento causado pela seca a uma parcela significativa da sociedade nordestina, entre tantos outros projetos que estão sendo viabilizados.

Por outro lado, *O Auto da Compadecida* é obra autêntica, inédita em suas formas e no tratamento do homem do campo, rural, com suas crenças e credos. Ela trabalha a questão regional, do Nordeste estereotipado, mítico, daquele Nordeste pobre, ignorante, mestiço, sub-desenvolvido, de seca, um Nordeste sem possibilidades, sem fuga, um Nordeste sem jeito, porém com uma proposta de uma cultura nacional.

A personagem principal que caracteriza bem o homem do Nordeste, “João Grilo”, é a imagem do picaresco (Romances e das peças de teatro cujo herói é um aventureiro ou um vadio, nascido na Espanha no século XV), é um “pobre-coitado”, porém muito inteligente, esperto, “aproveitador” que faz de tudo para fugir da sua vida sem cor, usando da sua astúcia para sair de situações complicadas. Entretanto, quanto mais mente para se livrar de tais situações, mais se mete em confusão, mas sempre e em tudo tem uma saída. Através desse jeito nordestino e brasileiro de ser, a obra demonstra que sempre há uma esperança, sempre há um jeito de fazer, de

refazer, de contornar situações, até mesmo ao se clamar pela fé. Fato demonstrado, quando João Grilo, após ser condenado pelo diabo ao inferno, recorre à Nossa Senhora, a compadecida, e lhe roga/pede uma nova chance. Foi assim que “João Grilo” conseguiu voltar à terra para poder ter/fazer melhores escolhas em sua vida.

Esta obra propicia a análise de várias questões, poderíamos citar algumas: relações sociais, paisagem regional, o conceito de moral, a religiosidade, o coronelismo, entre outros.

3.1.1 - O Coronelismo em *O Auto da Compadecida*

O Coronelismo foi um sistema de poder político que vigorou na época da chamada República Velha (1889-1930), caracterizado pelo poder centralizado nas mãos de um senhor local, geralmente um grande proprietário, latifundiário, um fazendeiro ou um senhor de engenho próspero. Ele, o coronelismo, marcou a vida política e eleitoral do Brasil de então, assim como contribuiu para formação de um clima próprio, cultural, musical e literário que fez da sua figura um participante ativo do imaginário simbólico nacional. Suas histórias, seus feitos, façanhas, foram transmitidos e ainda o são em documentos escritos, pelo discurso oral passados de geração para geração nas luzes de lamparinas, velas e lâmpadas, assim como na atualidade essas histórias são transmitidas pelos mais variados meios, por revistas em quadrinhos, cinema, novelas, documentários, áudios dentre outras possibilidades de transmissão da “história” ou “causo do coronel”. Histórias essas identificados como o Brasil do agrário, rústico e arcaico. Geralmente pessoas de famílias tradicionais com grande poder econômico e boa representação política, espécie de um “barão feudal” que desconsidera as razões de seu tempo e da sua época, e insiste em manter-se vivo e atuante numa postura autoritária. Leal (1980), em sua tese: Coronelismo, enxada e voto, nos trazem uma reflexão conceitual, sobre o termo mais apropriado nas discussões atuais sobre o coronelismo/mandonismo.

“O que procurei examinar foi, sobretudo o sistema. O coronel entrou na análise por ser parte do sistema, mas o que mais me preocupava era o sistema, a estrutura e a maneira pelas quais as relações de poder se desenvolviam na Primeira República, a partir do município” (LEAL, 1980, p. 13)

O que podemos notar é que há uma integração nas relações do governo com o coronel, envolvendo compromissos recíprocos. De acordo com Leal, o coronelismo nasce contra o centralismo imperial com o federalismo na primeira república, de 1889 que vai até 1930, e cria uma figura com amplos poderes, o governador/presidente do Estado. Fins da Primeira República ou República Velha, o Coronelismo nasce de uma alteração de força na relação entre os latifundiários e o governo. O conceito de “coronelismo” seria mais bem apropriado para estudos que demarcam o período da República Velha (1889-1930), porém utilizarei no decorrer do corpo de texto, coronelismo/mandonismo para não deixar margens a outras interpretações.

Analisando “O Auto da Compadecida”, notamos uma influência do coronelismo recente, visto que a obra de Ariano Suassuna foi lançada em 1955, o qual chamaremos de “mandonismo local”. Na concepção de Leal, o coronelismo é uma política, que tem como base a barganha entre governo e coroneis, em que o governo cede cargos públicos e ajudas financeiras para suas grandes plantações, em troca de apoio em formas de votos, de todos os seus dependentes, para se perpetuar no poder. Leal afirma que o coronelismo acaba devido à implantação do Estado Novo em 1937. Na obra escrita por Ariano, tanto como na reformulada para o filme, não percebemos essa troca de favores com governantes, aliás fora o “Major Antônio Moraes”, não percebemos nenhum órgão governamental fora a polícia. Com base nisso vou chamar o Major Antônio Moraes de o “mandante local” ou aquele que praticava o “mandonismo”, pois esse tem um significado mais abrangente, visto que em todo tempo histórico, sempre existiu um “mandante local”, seja ele o líder religioso/político, o latifundiário ou mesmo o coronel, uma vez que o mandonismo não é um sistema, é uma característica da política tradicional, que sobrevive até hoje nas regiões isoladas. Atualmente, há uma tendência em nossa sociedade, de que essas característica políticas mandonistas desapareçam à medida que a educação do povo evolua, dando a eles o conhecimento de seus direitos civis além de que a modernidade possa trazer políticas públicas que alcancem boa parte dos cidadãos.

Dentre as inúmeras obras do autor, *O Auto da Compadecida* tem características bem marcantes. Neste auto, o catolicismo, religião predominante, é muito presente, caracterizado pelo apego que os nordestinos têm a Deus e ao medo do diabo.

Encontramos personagens masculinos representando os tipos “machões”, que, mas, alguns deles são representados como frouxos. Além da esperteza de muitos personagens, como é o caso de João Grilo, um tipo malandro e aproveitador que aplica vários golpes no decorrer da história, tentando sobreviver no sertão de forma imaginosa. Ele, João Grilo, é a personagem principal que atua como o criador de todas as situações apresentadas no filme, enquanto os demais personagens compõem o quadro de cada situação. Passemos a analisar as situações desenvolvidas por esse personagem.

Num primeiro momento, vemos a esperteza de João Grilo que para incentivar o padre a benzer a cachorra da mulher do padeiro, afirma que ela pertence ao Major Antônio Moraes, cuja autoridade, decorrente do poder econômico, é resquício do coronelismo nordestino, a quem se curva a política, o povo e até mesmo os sacerdotes. Ele se justifica: "Era o único jeito de o padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do major que se péla. Não viu a diferença? Antes era "Que maluquice, que besteira!", agora "Não vejo mal nenhum em se abençoar as criatura de Deus!"

Logo em seguida ele procura o major Antônio Moraes, e fala sobre a suposta “loucura do padre” João: “(...) É que eu queria avisar a Vossa Senhoria pra não se espantar: o padre está meio doido”. (...)“Não sei, é a mania dele agora. Benzê tudo e chama gente de cachorro.”

Mas a cachorra acaba morrendo e precisava de um enterro digno, além do mais, teria que ser encomendada em latim. Tal artimanha só é efetuada pelo padre João quando este toma conhecimento do testamento da cachorra que, segundo João Grilo, deixara certa quantia em dinheiro para o Padre e o Bispo. Nesse evento, percebemos a crítica feita à moral católica, já que muitos de seus clérigos estavam/estão concentrados em torno da simonia e da cobiça. Por isso João Grilo afirma: "Bolinha era uma cachorra inteligente. Nesses últimos tempos, já doente pra morrer, botava uns olhos bem compridos toda vez que o sino batia. Até que meu patrão entendeu, que ela queria ser enterrada como cristã. E o patrão teve que prometer que em troca do enterro acrescentaria no testamento dela três contos de réis para o padre." Foi esta artimanha de João Grilo que fez o padre fazer o enterro da cachorra encomendando-a em latim.

O Major Antônio Moraes representa a influência e o poder dos coroneis da República Velha, é visto na obra com as mesmas características psicológicas do

imaginário popular: pessoa orgulhosa, mandona, sem medo de nada e de ninguém, soberba, arrogante, o dono da verdade e do poder. Essa é a representação do Major também no filme, todos o temem e o bajulam. Ninguém se arrisca a enfrentá-lo..

Na história da República Velha os coroneis eram temidos, e o que tivesse o maior número de pessoas dependendo dele teria o maior poder, seria mais influente, pois havia uma maior transferência de votos. Eram esses os votos de cabrestos, numa época de uma democracia questionada, além do que não eram todas as pessoas da sociedade que votavam, apenas os homens. Como o voto era livre, o coronel tinha seus capangas para fiscalizar, ameaçar, comprar, realizar troca de favores, entre outras estratégias, para não perder voto em seu curral eleitoral.

No filme, a imagem que percebemos do Major Antônio Moraes, não é a aquela propriamente política do coronel, e pensando nas minúcias, no contexto, na vida do autor, percebemos que no ano em que a obra *O Auto da Compadecida* foi escrita, fazia pouco menos de 10 anos do fim da segunda guerra mundial, em que as crises políticas assolavam o mundo e se aquecia uma guerra fria, envolvendo duas ideologias diferentes (Capitalismo e Maxismo). Momento em que aconteciam as Ligas Camponesas, as negociações e o enfrentamento aos latifundiários, pelos direitos dos camponeses. Além disso, analisando a vida do autor Ariano Suassuna, e discutindo fatos que corroboram com este discurso e esta imagem do major/coronel, vamos nos depararmos com Ariano, filho de João Suassuna, governador de Pernambuco, aos três anos de idade, sua família passou por perseguições políticas que perdeu o seu pai na revolução de 1930. Só alguém que fez parte de uma família política e perdeu seu pai por assuntos políticos pode ter feito esse distanciamento da imagem política do coronel, ao menos na sua juventude, já que depois aceitou convites para participar de secretarias e cargos políticos, no desenvolvimento do seu trabalho cultural/regional, deixando claro que apenas agiria como colaborador da política e não como protagonista desta, ou seja, não tinha a intenção que tivera seu pai. Acreditamos que Ariano quis se distanciar da representação política do coronel de característica duro-opressora chamado na obra por Major, e mostrar uma imagem de que o Coronel/Major não seria esta pessoa inviolável, inquestionável, que está tão acima dos outros.

3.1.2 - Práticas Coronelistas em *O Auto da Compadecida*

Analisaremos na minissérie/filme “O Auto da Compadecida” apresentado na rede Globo (1998), dirigido por Guel Arraes, as práticas coronelísticas da obra representadas pelo personagem Major Antônio Morais, para isso nos deteremos nas cenas de diálogo em que ele participa. .

João Grilo após ser demitido da padaria, procurou outro emprego, e aproveitando a presença do Major na cidade o procurou: “Emprego, trabalho, serviço, tarefa, qualquer coisa serve...”. O Major, após falar que a reputação de João, não era das melhores e já que João Grilo insistia nas suas qualidades, faz-lhe um desafio: “Vou fazer uma aposta com você, lhe faço três perguntas, se você acertar ganha um emprego”. João Grilo, sabendo da necessidade, logo vem com o discurso de que a maioria dos nordestinos se utilizaria, que é o da tentativa de quem não tem nada a perder. Mas o Major lhe repreende: “Tem sim! Terá! arranco uma tira de couro das suas costas”. João Grilo, se tremendo todo de medo, aceita. O Major começa a fazer suas perguntas: “Qual é a distância de uma ponta do mundo a outra?” Respondidas sem ardeios por João Grilo: “É um dia de jornada, que é o tempo que o sol leva pra percorrê-lo.” e assim prossegue o Major com as perguntas as quais João Grilo imediatamente as responde: “O que é que existe acima do Rei?”, “A coroa”, “O que é que eu tô pensando agora?”, “Em me ganhar!”. O major fica surpreso, parabeniza João, dizendo que ele é um pessoa esperta, e, dando prova de sua esperteza João lhe diz: “Mas sabido é o senhor que agora manda em mim”. Em seguida, recebe a primeira ordem do Major: “Então, vá a Taperoá buscar minha filha que está chegando do Recife.” A partir desses diálogos, percebemos o tratamento do Major, em relação a João, que por viver no sertão e não ter expectativa de vida, pois acabara de ser demitido, não via outra opção de trabalho, a não ser virar empregado do Coronel/Major Antônio Morais, que dominava economicamente a região.

Em outra cena do filme, a filha do Major, Rosinha, chega à cidade para passar as férias. Os homens da cidade ao vê-la demonstram interesse por, ela. Seguindo a tradição das famílias tradicionais, latifundiárias, para alguém ser um forte pretendente para se casar com a filha do Major teria que ser valente, doutor, e ter dinheiro. Também teria que ser aprovado pelo pai, já que era comum neste período republicano no Brasil, os pais escolherem os pretendentes de suas filhas, fazendo acordos entre famílias poderosas para se perpetuarem no poder político/econômico. Na minissérie, essa tradição de pai é bem representada pelo Major Antônio Morais

que, na sua segunda aparição na minissérie diz: “Rosinha! Você já está uma mocinha, tenho que tomar providência pra proteger a sua honra. Eu quero que você volte para Recife casada”, cita ainda o dote que dará ao marido, que era da bisavó de Rosinha, e lhe seria ofertado aquele que casasse com ela. O dote é um costume muito antigo, não saberíamos ao certo citar a temporalidade, sabemos que era uma oferta financeira, tradição da grande maioria das famílias ricas antigas. O major continua: “Agora só falta você encontrar um homem que seja doutor e valente pra você se casar”, e Rosinha questiona: “Como meu pai? Se eu não gosto de ninguém?” Major: “besteira, com o tempo você acaba se acostumando e acaba gostando.” E Rosinha preocupada diz: “ah, minha Nossa Senhora, agora vou ter que casar obrigada”. Esse diálogo vem confirmar os interesses e as preocupações do Major ou dos Coroneis em casar suas filhas com homens da elite local/regional. Muitas vezes sem a mínima vontade das próprias filhas de se casarem.

Na cena seguinte, Chicó desanimado por ser pobre, e estar apaixonado por Rosinha, não vê chances de seu romance dar certo, até que conversando com João Grilo, este lhe fala que uma forma dele ficar rico é se casando com Rosinha, e que vai “arranjar” o casamento.. A forma que João Grilo pensou foi tentar passar uma imagem de que Chicó é valentão. O “frouxo” Chicó iria bancar o valentão e desafiar os dois valentões da cidade: Cabo 70 e Vincentão. Com esse plano, João Grilo foi de imediato conversar com os dois, a contragosto de Chicó que já se considerava um homem morto. João Grilo conseguiu, no diálogo, envolver os dois valentões lhes dando esperança de conquistarem o coração de Rosinha. João ganhou dois presentes para enviar a Rosinha, um broche dado pelo Cabo 70, e um par de brincos por Vincentão. Entrega-os a Chicó que, em um encontro com Rosinha, entrega-lhe os dois presentes como se fora seu. Esta, agradecida pela oferta, rejeita o presente de imediato, e João Grilo diz: “Dona Rosinha, eu sei que sou pobre”. Rosinha responde: “Oxe eu não ligo pra isso não, se você tivesse um diploma.” João Grilo desconversa e leva na ironia, Rosinha faz outra consideração, “se você fosse valente”, Chicó diz: “sou o cabra mais valente desta cidade”, Rosinha: “Eh nada, oxe, os sujeitos mais valentes aqui são Vincentão e cabo 70”. Chicó: “eu sou doído pra acabar com a valentia deles”; Rosinha: “Você tinha coragem de enfrentar um dos dois?”. Chicó: “Topo é com os dois de uma vez só, boto eles pra correr dessa cidade”, Rosinha: “Isso eu queria ver!” Chicó: “A senhora aceita as jóias?”. Rosinha: “Aceito. E se você fizer o que disse sou capaz até de usá-las”.

Esse diálogo mostra uma relação inaceitável na visão dos coroneis/Major, daqueles que estavam na elite latifundiária à frente do poder econômico ou político, visto que há uma relação de intimidade de uma filha do Major com um nordestino pobre, na busca de um discurso que efetivara Chicó como um pretendente a casar-se com Rosinha. Visto que Chicó não tinha dinheiro, nem diploma, sobrou apenas a demonstração de valentia para conquistar a filha do Major. Logo Chicó, cuja característica principal era “ser frouxo”.

João Grilo combina com os dois valentões, Cabo 70 e Vincentão, para um desafio depois da Missa, sabiam ou supunham que iriam enfrentar Chicó. Ao fim da missa, os dois valentões estão presentes de olho em Chicó. Primeiro chega Vincentão falando: “Tava me procurando seu Chicó?”. Ao que este responde desconfiado: “Tava, mais já encontrei”. Vincentão: “Pois trate de fazer logo seu último pedido, que eu tô doidin pra enfiá minha faca no seu bucho”. Cabo 70 vem ao encontro dos dois: “Estou atrapalhando alguma coisa?”. “Qué isso seu cabo”, diz Chicó, Vincentão complementa: “Você vai me desculpar seu cabo mais isso aqui é assunto safado, não precisa gastar autoridade não”. Cabo 70 diz: “Esse amarelo foi quem marcou comigo”. Vincentão questiona: “Então Chicó, marcasse comigo ou com os dois?” Chicó, para concretizar o plano de João Grilo, diz que marcou com os dois, mas para dar um aviso, pois estava ali a recado de Rosinha, que gostou muito dos presentes, e que aquele que ganhasse o duelo ficaria com Rosinha. Os dois já se conheciam das suas valentias e não iam arriscar as suas vidas, mesmo assim, andam três passos para a frente cada um de costas para o outro, e na hora do tiro, correm. Chicó aproveita e finaliza dando uma de valentão. Rosinha na primeira impressão acredita na sua valentia, e dar seu primeiro beijo em Chicó, selando um compromisso entre os dois. Sem que o Coronel soubesse, pois em histórias reais seria capaz de matar um cabra que ousasse se aproximar, quanto mais beijar a filha do coronel, um amarelo, pobre, sem diploma e ainda por cima frouxo. A filha do coronel se desterritorializa, sai do seu lugar devido, o da elite, da classe social mais alta da região e se relaciona com “um qualquer”, de classe mais pobre, mestiço, sem educação, sem títulos.

Outra situação que pode ser foco de análise é a apresentação de Chicó ao Major Antônio Moraes. Antes deles se apresentarem, João Grilo providencia roupas finas para Chicó, camisa manga longa, branca, calça de linho bege, um blazer bege e um par de sapatos. Roupas estas utilizadas pela elite latifundiária. Mas, para tentar

ganhar dinheiro e a mão da Rosinha em casamento, João Grilo se vale de tudo, pensa em todas as artimanhas e também encontra uma saída para Chicó. Vejamos os diálogos dessa cena. João Grilo apresenta: “Seu Major, desculpe a impertinência, mas eu queria lhe apresentar um conhecido meu lá de Serra Talhada pretendente de Rosinha”. O Major replica: “Tem que ser no mínimo fazendeiro, ou então doutor”. João Grilo: “Este é fazendeiro e é doutor”. O Major muda todo o discurso e diz: “E o que é que você está fazendo que não mandou o rapaz entrar?” Chicó entra. “Muito prazer, seu...”, “É Chicó”, “...Chicó”. “Chicó de quê?”. Pergunta o Major. João Grilo confiante em sua armação continua: “Francisco Antônio Ronaldo Ermené de Aragão Pereira Goz”. Major: “Também com um nome desses ninguém decora... Como é que chama o nome da sua fazenda?” Chicó: “Que fazenda?” João Grilo: “É tanta fazenda que ele até se confunde?” “Doutor Chicó, como se chama aquela fazenda de Serra Talhada?” Chicó: “Fazenda de Serra Talhada...” João Grilo: “Fazenda de Serra Talhada.” Major: “Hummm, além de fazendeiro o senhor ainda é doutor?” Chicó querendo fugir e João Grilo segurando-lhe, ainda inventa: “Doutor, advogado, com um posto na capital”. “Então, você sabe tudo sobre leis?” Chicó: “Tudo, tudo, tudo, também não”. João Grilo: “Ele é muito modesto”. Major: “E você pretende se casar com minha filha?” Chicó: “Oi, É, é, na verdade...” João Grilo: “Ele tá acostumado a falar alemão, chega hora de falar brasileiro, perde as palavras.” Major: “ROSINHAAA!!!” ;Rosinha: “Senhor!”; Major: “Venha cá, venha conhecer um pretendente seu”; Rosinha: “Pretendente?”; Major: “Chegou como um pretendente a pretendente, mas já foi promovido.” Rosinha: “Eu gosto de outro meu Pai!”; Major: “Oxente, quem mandou?”; Rosinha: “Mas agora nem que eu não quisesse”; Major: “Quem é o cabra?”; Rosinha: “Ele é pobre, mas é valente e honesto.” Major: “O meu ganhou, é fazendeiro, doutor e fala alemão.” Rosinha: “Eu não posso mandar no meu coração.” Major: “Deixe que eu mando, você tem uma semana pra esquecer de um e gostar do outro.” Rosinha enfática: “Eu prefiro morrer!” depois fala amolecida quando ver que o pretendente era Chicó disfarçado de doutor: “Mas já que o senhor insiste.” Major: “Pronto doutor Chicó, a garrota já está domada.” Rosinha: “Então, a gente se casa a semana que vem.” Major: “e já?” Rosinha: “Eu tenho mais é que lhe obedecer meu pai.” Chicó: “E eu tenho mais é que obedecer dona Rosinha.” João Grilo: “E o major vai poder obedecer a sua santa vizinha que deixou esta porca cheinha de dinheiro pra dona Rosinha quando ela se casar.” A cena continua com o aparecimento do Padre, que reconhece Chicó, mas fica silenciado, ao ser lembrado

por João Grilo da oferta que a Igreja receberia ao ser reformar para o casamento. O Major diz que Chicó paga a reforma. Para defendê-lo, João Grilo afirma que o único dinheiro que Chicó tinha, 10 contos, foram dados ao empregado dele para buscar o resto do dinheiro de Serra Talhada. Como ele não tinha dinheiro, o Major lhe empresta com a condição de que se não pagasse lhe tiraria um tira de couro das costas. Ideia dada por João Grilo. Chicó, em toda essa cena, fica “passado”, “na lua”, sem acreditar no que está acontecendo. Já prevendo o pior, por ele ser tão frouxo, não acredita que o plano de João Grilo daria certo. Mas João Grilo não tinha saída, era a única coisa que ele tinha a oferecer.

Nas cenas finais do filme, volta a aparecer a imagem do Coronel/Major Antônio Moraes, quando Chicó, vem falar para o Major que não tem o dinheiro. Diz o Major: “Diga logo se tem o dinheiro”, e Chicó responde: “Tenho! Quer dizer tinha, é porque eu prometi tudo a minha Nossa Senhora se João Grilo escapasse.”. O Major tenta encontrar uma solução: “Não tem dinheiro, não tem problema, cumpra o contrato comigo, ou eu arranco seu couro”, João Grilo interrompe: “O senhor vai fazer uma desgraça dessa, com o seu próprio genro?”; Major: “Que genro o quê? pra casar com minha filha tem que ser rico ou valente?”; Rosinha: “Então está resolvido, porque Chicó é o cara mais valente de Taperoá.” Major: “Essa eu quero guardar pra rir depois, quando tiver passada a raiva”. Rosinha: “Por minha causa ele botou pra correr, Vincentão e Cabo 70 duma vez só”; Major: “Eu vou lhe dar uma chance de você provar que é macho e que gosta de minha filha. Ou se casa com ela e cumpre o contrato comigo? Ou desiste dela e eu perdooo sua dívida.”. Rosinha, já sabendo que Chicó poderia desistir, toma partido, e diz que Chicó não vai desistir, porque gosta dela e que podia marcar o casamento. Major responde e sai de cena: “Amanhã eu lhe arranco o couro.” Chicó: “Sabe o que é dona Rosinha, eu gostaria muito de me casar com a senhora, mas a verdade é que eu sou mais frouxo que calça de porta de loja.” Pensando ele que ia pegar Rosinha de surpresa, esta lhe responde: já sabia faz tempo da “frouxura” dele. Chicó: “Quem disse que eu tenho coragem?” Rosinha: “A porca”; Chicó: “Que porca?”; Rosinha: “A gente se casa, meu pai lhe dar a porca, você paga o que deve, e livra seu couro”.

No casamento de Rosinha com Chicó, o major continua com o mesmo discurso: “Se quiser desistir eu levo a moça de volta pra casa”; Chicó arranja coragem com a ideia de conseguir os 10 contos, com a porca do dote, e diz: “Nem que me esfolasse o couro todo seu major, quanto mais uma tirinha”; Major: “Pois

então eu vou fazer um cinto com ela”; Já na casa do Major, ao ganhar a porca do dote de Rosinha, Chicó viu que as moedas que estavam nela, eram de décadas atrás, de dinheiro recolhido, sem valor nenhum. É quando volta o desespero de Chicó de perder o couro, e desespero de João Grilo de ficar pobre ou ficar rico, pois fora prometido por Chicó a ele metade da porca se conseguisse casar os dois. O Major exige que ele cumpra o contrato: “A festa tá muito boa, mas tá na hora de cumprir o contrato”. Chicó com medo diz: “É cedo”. Major: “Não se preocupe, que a faca tá amoladinha”. Rosinha: “Peraí meu Pai. O que estava no contrato mesmo?”; Major responde: “10 Contos de réis ou uma tira de couro”, e prossegue a discussão com João Grilo: “Só uma tirinha só, nem uma gota de sangue, que sangue não estava no contrato”. Major: “Que história é esta?” Rosinha ajuda na defesa: “A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue num foi?”; Chicó: “É mesmo, não tinha atinado pra isso não”. João Grilo: “Ou o Senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue, ou o senhor não tira nada”. Major irritado: “Eu lhe devia lhe estragar pelo pescoço, cabra safado, só não faço isso, porque o pior castigo que posso dar a minha filha, é deixar ela casado, como uma desgraça como você, frouxo, pobre, malamanhado”. Chicó: “Bondade sua!” Major: “Some daqui até a sexta geração, ou eu sou capaz de tocar fogo nessa casa, mas não deixo um tostão pra senhora dona Rosinha”.

Vemos nesses diálogos e cenas, que corroboram com o discurso do coronelismo, no tempo da República Velha, que a representação do coronel se funda nas tradições, uma pessoa orgulhosa, mandona, com requintes de crueldade, entre outras características já citadas.

Esse filme como já foi discutido, representa o Brasil da primeira república, do início do século XX, em cujo período, o nacionalismo estava em alta, e o desenvolvimento de políticas nacionalistas aconteciam. Com uma influência europeia, o Brasil abre as portas da imigração para um embranquecimento da população brasileira, Segundo Vida (2000), um decreto do presidente Getúlio Vargas, de 18 de setembro de 1943, afirma: “Atender-se-á na admissão dos imigrantes a necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes de sua ascendência européia.”, ou seja, esse objetivo era escancarado pelo governo, visto que, pelo discurso naturalista, o mestiço, o negro estavam fadados à ignorância eterna, de modo que não traziam desenvolvimento para nossa nação. E assim o Brasil prossegue, com o

sul industrializado, modelo do Brasil que deveríamos ser, e o Nordeste, agrário, esquecido e negado. Essa visão justifica o preconceito que o Major tinha, de só querer casar a filha com doutor, rico e valente. Antônio Moraes, no filme, é o reprodutor desse discurso naturalista e nacionalista da república velha. É interessante notar que, mesmo, estando no cenário nordestino, a elite tem um discurso homogêneo.

Está no imaginário do Nordeste a imagem do coronel como um grande latifundiário, um político, dando ordens, humilhando os outros, saindo por cima de qualquer situação. Entretanto, nesse filme, em especial, o coronel tem seu espaço invadido, burlado, mesmo temido. O Major é desrespeitado na sua imagem de intocável e inviolável, imagem aparente, mas mostrada nos livros sobre política da República Velha. O coronelismo assolou nossa região no período republicano como também o poder dos latifundiários, que não podia ser questionado, e aqueles que o fizessem sofreriam as consequências. Fato esse ocorrido com as “ligas camponesas”, em 1950, movimento silenciado em parte, pelos mandatários locais, grandes latifundiários e usineiros.

O filme “O Auto da Compadecida” é extremamente rico para o estudo com a história Regional/Local, pois faz-nos questionar/refletir sobre o regionalismo, sobre a imagem de Nordeste, permitindo-nos analisar comparativamente o coronelismo/mandonismo através da imagem do Major Antônio Moraes. Mesmo representando o período do início do século XIX, o filme reproduz uma obra literária de 1955, logo a figura religiosa do padre e do bispo estão presentes, assim como a seca, a miséria, a fome, a ausência de políticas públicas, porém tais imagens não estão no campo do real, estão no campo do mítico, do folclórico, diferentemente dos filmes do cinema novo, citados, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que tratam de dramas de famílias nordestinas, e que buscavam a imagem fidedigna do Nordeste.

O Auto da Compadecida por ser uma sátira, há humor em meio a tanto sofrimento, romance, perspectivas em meio às faltas de perspectivas, inteligência para burlar os espaços estabilizados, percebemos que, apesar de grandes semelhanças com os filmes do início do século XX, *O Auto da Compadecida* traz mudanças na proposta de apresentação da imagem do Nordeste brasileiro, pois, embora apresente imagens mítica da idade média, que mais se assemelham aos filmes do cinema novo, apresenta uma reinvenção do Nordeste com mudanças

visíveis nas relações sociais, no conceito de moral, na religiosidade, trazendo uma proposta de termos uma cultura genuína, nacional. Uma das imagens que é desmoralizada na desestabilizado na trama do filme, é a representação da imagem do coronelismo/mandonismo. Assim, percebemos essa mobilização hoje. O coronelismo foi substituído em suas práticas por um mandonismo, que ainda está presente em nossa região, com outras características, reinventado e representado pelos donos de indústrias, supermercados, grandes fazendas, líderes políticos, grandes comerciantes, donos de canais de TV, de emissoras de rádios, que têm força política muito grande, já que muitos dependem dos seus investimentos locais.

3.1.3 - O Cangaço em *O Auto da Compadecida*

Severino de Aracajú vem representar o cangaço, no filme “O Auto da Compadecida”, símbolo do imaginário nordestino, visto que o cangaço não faz parte da temporalidade em que foi escrita a obra, muito menos no tempo que em que foi produzido o filme com base na obra de Ariano Suassuna. Severino se caracteriza de acordo com a caracterização dos antigos cangaceiros que passaram pelo Nordeste no século XIX e início do século XX.

O cangaço nasce a partir do problema das desigualdades econômicas, entre patrões e empregados, da miséria, seca, da falta de políticas públicas do governo, assim como falta da presença governamental nas regiões sertanejas.

Na primeira cena em que o cangaceiro aparece, surge vestido de mendigo na porta da igreja da cidade de Taperoá, e pede esmola ao Major Antônio Morais.

Severino:

“_Uma esmolinha por caridade?”

Major Antônio Morais:

“_Vá arrumar um serviço pra fazer.”

Severino:

“_Posso trabalhar não meu patrão, só tenho um olho.”

Major:

“_Pois fure o outro e vá catar na feira.”

Na segunda cena em que ele aparece também pedindo esmola, só que desta vez para Dora e Eurico o padeiro.

Severino:

“_Uma esmolinha pelo amor de Deus.”

Dora:
 “_ Tem não!”
 Severino:
 “_ Ajude o pobre mendigo, que tem um olho furado.”
 Padeiro:
 “_ E eu com isso? Fui eu que furô teu olho por acaso?”
 Severino:
 “_ Foi não senhor.”
 Padeiro:
 “_ Pois se quiser eu lhe furo o outro olho pra ter obrigação com você de lhe dar esmola.”

Após estas cenas, percebemos que o cangaceiro, Severino estava sondando a cidade, olhando se tinha polícia, e da receptividade das pessoas com os mais pobres. Na cena seguinte, ele retorna da cidade ainda como mendigo e é surpreendido pelo seu bando.

[00:30:14]
 Cangaceiro 2:
 “_ Quer morrer cabra?”
 Severino:
 “_ Vou mas levo tudo comigo.”
 Cangaceiro 2:
 “_ Seu Severino?”
 Severino:
 “_ E tu conhece outro com a minha cara?”
 Cangaceiro 2:
 “_ Ainda bem que ele era o senhor. Só assim não tive que matar ele.”
 Severino:
 “_ Acabe com a sua frouxura cabra.”
 Cangaceiro 2:
 “_ Eu não gosto de matar não, mato porque é o jeito.”
 Severino:
 “_ Para onde estavam indo sem o meu comando?”
 Cangaceiro 2:
 “_ Você estava demorando, a gente ia lhe buscar.”
 Severino:
 “_ Rodei a cidade toda, vestido de esmolé e não encontrei nenhum polícia, mas também não teve nenhum cidadão pra mim dar uma esmola.”
 Cangaceiro 2:
 “_ Por isso que eu roubo, não gosto de roubar não. Mas quando a pessoa pede não lhe dão.”
 Severino:
 “_ Mas foi até bom, que eu ganhei mais raiva desse povo.”
 Cangaceiro 2:
 “_ Eita que desse jeito não vai escapar ninguém em Taperoá.”
 Severino:
 “_ Mais fácil do que dá tapa em bêbado.”

Nesta terceira cena, se questiona as características psicológicas do cangaceiro, Severino de Aracajú, com uma crueldade sádica, enquanto que o cangaceiro 2 do seu bando, não tem coragem de matar, não gosta de matar, mata e rouba porque para ele não tem outra saída, em outras palavras deixa e entender que

se tivesse oportunidade, com certeza não estaria ali naquele bando fazendo o que Severino manda. É um momento de repensar a situação do cangaço no Nordeste brasileiro que surgiu como forma de resistência a opressão do estado, e seu distanciamento e/ou não investimento em políticas públicas na região, deixando boa parte da população do semiárido sofrendo com a seca e com a fome.

Na cena de chegada dos cangaceiros em Taperoá há correria na cidade, desespero total. Chicó é o único que aparenta tranquilidade porque pensa que quem está por trás dessa grande movimentação na cidade é João Grilo, em mais uma de suas artimanhas, planejando a morte falsa de Chicó, para ele fugir da cidade e não ter que pagar os dez contos que tinha pedido emprestado ao Major Antônio Morais.. Por ironia os cangaceiros chegam a Taperoá:

Dora: [00:53:20]

“_Acabou tudo, os cangaceiros invadiram a cidade.”

Eurico/Padeiro:

“_E a polícia?”

Dora:

“_A polícia correu!”

(Cenas de tiros para todos os lados, a população correndo, pote de barros de água sendo acertados pelos tiros dos cangaceiros e constante gritaria e correria.)

Severino entra na igreja:

“_Vim lhe pedir pra rezar um ofício de casamento.”

Padre:

“_Aíiii cadê a noiva meu filho?”

Severino levantando a arma:

“_Aqui. Trouxe a morte para casar com o senhor.”

Bispo desmaia.

Severino:

“_O que é isso aí deitado é um cônego?”

Bispo mostrando o anel deitado no chão:

“_Bispo!”

Severino rouba seu anel:

“_Ótimo, eu nunca tinha matado um bispo o senhor vai ser o primeiro. Levanta-se e deixe de chamego, xilique comigo não pega.”

Severino:

“_Mas pobre é Severino de Aracajú que não tem ninguém por ele. Sete conto? É possível? Tô vendo que o negócio de reza tá prosperando por aqui.”

Bispo:

“_Era um dinheirinho que estava guardado para reforma da diocese.”

Severino:

“_Quem sabe o padre também não tá pensando em reformar a igreja.”

Padre:

“_Não vou negar seu Severino, um conto de réis, é tudo que eu tenho nesse momento.”

Severino:

“_Mas é possível, pro bispo ter sete conto o padre deve ter no mínimo três. Olhá lá num disse! Três contos! Estou quase pensando em largar o cangaço e me empregar como sacristão.”

Nessa cena de invasão da cidade de Taperoá, se observa que o cangaço era incontrolável por parte da polícia, que abandonava a cidade com medo do confronto. A população local ficava em prantos, em desespero sem saber o que iria acontecer. Todos corriam e se escondiam em suas casas, único meio de proteção. Severino ao chegar à Igreja, da de cara com o Bispo e o Padre. Rouba-lhe o anel do Bispo, e o dinheiro que eles tinham repartido para reforma da igreja e a diocese. Severino rouba os sete contos de reis do Bispo e três contos do Padre, e solta a crítica aos principais valores da igreja ao dizer que depois do dinheiro roubado estava pensando em largar o cangaço e se empregar como sacristão, nos dando a entender que mesmo roubando, ainda está ganhando menos que a Igreja.

Chicó: [00:56:20]

“_Seja quem for o corno que invadiu esta igreja, venha cá pra fora que é pra eu aparar os chifres. Pra conhecer o que é um macho, porque comigo a volta é por dentro. Que nem pavio de vela e talo de macaxeira.

Severino:

“_Tá aí duas coisas que não sabia, uma que eu era corno, outra que defunto falava.”

(Chicó ver que não é João Grilo e se ajoelha no chão)

Chicó:

“_Ahh mãe.”

Severino:

“_Tava me desafiando? Cabra safado!”

Chicó:

“_Eu? Desafiando o Senhor?”

Severino:

“_Responda! Ao invés de ficar perguntando. Falou por engano ou não falou?”

Chicó:

“_Falei não senhor, foi engano.”

Severino:

“_Se fosse comigo eu ia lhe deixar viver pela coragem. Mas como foi engano, vai morrer com os outros.”

(Segura Chicó pela camisa e lança-o na porta da igreja e depois segue indo até a casa do Padeiro Eurico e Dora)

Ao Severino chegar à casa de Dora e Eurico, percebe Dora se oferecendo a ele, é quando ele lhe dá uma lição de moral:.

Dora:

“_É eu tô casado com uma desgraça aí mas tô tão arrependida. Eu só gosto é de homem valente. E esse aí é uma vergonha!”

Severino:

“_Vergonha? Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer desse jeito. Sabe o que é que eu faço com as que eu encontro com esse costume?”

Dora:

“_Não.

Severino:

“_Ferro na tábua do queixo.”

O Cangaceiro Severino, demonstra essa contradição em ser extremamente cruel, pois ordena matar sem piedade, rouba o padre e o bispo, uma figura muito importante para a religião católica, que é desrespeitada por Severino, porém em algumas cenas passa lição de moral e demonstra ser extremamente religioso.

Severino:

“_E a padaria dando muito dinheiro?”

Padeiro:

“_Nada, ganha-se muito pouco. Eu mesmo não tenho mais nada aqui dentro.”

Severino:

“_Num precisa, eu acredito. O que você tinha deixou no cofre da padaria, e eu tirei tudo de passagem por lá.”

Padeiro:

“_Uj!”

(Severino leva o padeiro e sua mulher Dora para a igreja onde já estavam o padre, o bispo e Chicó.)

João Grilo abre a porta da Igreja, fantasiado de Severino de Aracaju, mas quando entra na Igreja, percebe que Severino de Aracaju, já estava lá, tenta desconversar, para sair de lá, mas Severino junta ele aos outros para morrer.

Severino:

“_Nada disso! Agora você fique, vai morrer com os outros. Vamos começar com o excelentíssimo senhor padeiro. E terá a honra de morrer ao lado de sua excelentíssima mulher safada. Tenha a bondade de sair pra fora, que Severino de Aracaju não mata ninguém dentro da igreja.”

Cangaceiro 2:

“_Se tem uma coisa que eu não gosto é de matar mulher, mas se é o jeito.”

Dora:

“_Pode deixar! Tenho mais coragem do que muito homem safado.”

Severino ainda nessa cena, deixa claro o respeito dele à Igreja enquanto ambiente sagrado, o que não se percebe com o tratamento das pessoas que vivem ligados à Igreja, como é o caso do Bispo e do Padre.

Severino:

“_E agora chegou a vez do ... Bispo!

Bispo:

“_Pode cuidar dele primeiro.”

Padre:

“_Nada disso a vez é do senhor.”

Severino:

“_Pra não haver mais discussão vão os dois juntos.”

Bispo:

“_Mas o primeiro tiro é pra ele.”

Severino:

“_Senhor Bispo, seja homem, dê um exemplo aqui ao seu secretário que está em tempo de se acabar de medo. Leve os dois!”

Cangaceiro 2:

“_Eu não gosto de matar padre não, nem bispo, que dirá os dois de uma vez.”

Severino:

“_Você acabe com a sua frouxura. E vocês dois sustentem as pernas, que vergonha, chega dá desgosto de matar uns homens desse.

Severino pergunta a Chicó e João Grilo:

Enquanto que Severino não tem o mínimo respeito pelo Padre o Bispo, o outro cangaceiro, diz não gostar de matar Padre e Bispo, porém este diz não gostar de matar ninguém, só faz porque é o jeito. Porém mais a frente no julgamento de Severino, percebe que além de não gostar, ele afirma que dar azar matar padre e o Bispo e por isso pede a benção e o perdão do Padre e do Bispo, antes dele matá-los.

Após matar o Padeiro, sua mulher, o Padre e o Bispo, chega à vez de Chicó e João Grilo, que fora da igreja tentam de tudo para fugir da morte.

[01:00:31]

“_Um momento! Antes de morrer gostaria de fazer um grande favor.”

Severino:

“_Qual é?”

João Grilo:

“_É dar-lhe essa gaita de presente.”

Severino:

“_Uma gaita? Pra quê que eu quero uma gaita?”

João Grilo:

“_É pra nunca mais morrer, de nenhum ferimento que a polícia lhe fizer.”

Severino:

“_Que história é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura, mas de gaita que cura é a primeira vez.”

João Grilo:

“_Mas cura! Essa gaita foi benzida por meu padin padin ciço, antes dele morrer.”

Severino:

“_Só acredito vendo!”

João Grilo:

“_Pois não, queira a vossa excelência me ceder o seu punhal.”

Severino:

“_Olhe lá!”

João Grilo:

“_Vou ter cuidado! Se eu tentar alguma coisa pro seu lado, queime.”

Severino dando ordem ao cangaceiro 2:

“Aponte o rifle pra esse amarelo, que é desse povo que eu tenho medo. Agora!”

João Grilo:

“_Agora eu vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.”

Chicó:

“_Oxee, na minha não.”

João Grilo:

“_Mas homem deixe de moleza Chicó, depois eu toco na gaita e você vive de novo.”

João Grilo fala pra Chicó bem baixo:

“_A bixiga, a bixiga!”

Chicó:

“_Não, obrigado, mas eu não quero não.”

João Grilo:

“_Eu não já lhe disse que depois eu toco a gaita.”

Chicó:

“_Então vamos fazer o seguinte você leva a punhalada e eu toco a gaita.”

João Grilo:

“_Homem, quer saber do que mais, vamos deixar de conversa e tome lá”

Chicó:

“_Ahhhhh!!!”

(João Grilo enfia a faca em Chicó, que atinge apenas a bexiga cheia de sangue de galinha e a pedido de João Grilo, Chicó cai duro no chão)

“_Está vendo o sangue?”

Severino:

“_Estou! De você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora eu quero ver é você curar o homem.”

(João Grilo toca a gaita e Chicó começa a mexer seu corpo voltando à vida)

Severino:

“_Minha nossa senhora! Só sendo abençoada por meu padin padin ciço.”

“_Você não tá sentindo nada?”

Chicó:

“_Nadinha!”

(...)

Severino:

“_Antes de João tocar a gaita?”

Chicó:

“_Ahhh, tava morto.”

Severino:

“_Morto como?”

Chicó:

“_Completamente morto! E ainda vi padin ciço lá no céu.”

Severino:

“_Mas em tão pouquinho tempo. Como é que foi isso?”

Chicó:

“_Não sei, só sei que foi assim.”

Severino:

“_E o que foi que padre Cícero lhe disse?”

Chicó:

“_Disse assim ó, essa gaitinha que eu abençoe antes de morrer, entrega ela a Severino, que necessita muito mais dela que você.” [01:02:57]

Severino:

“_Meu Deus, só pode ter sido mesmo meu padin padre Cícero.”

Cangaceiro 2:

“_Com uma gaita que desmata até eu fiquei com vontade de matar esse povo.”

Severino:

“_João me dê essa gaita?”

João Grilo:

“_Então me solte e solte Chicó.”

Severino:

“_Não pode ser João. Eu matei o padeiro, a mulher, o bispo e o padre, e eles morreram esperando por você. Se eu não lhe matar, eles vem de noite me perseguir porque fiz uma injustiça com eles.”

João Grilo:

“_Eu lhe dei uma oportunidade de conhecer meu padin padin Cícero, e você me paga deste modo?”

Severino:

“_De conhecer meu padinho? Nunca tive essa sorte.”

João Grilo:

“_Mas pode conhecê-lo agora.”

Severino:

“_Como?”

João Grilo:

“_Seu cabra lhe dar um tiro de rifle, o senhor vai visitá-lo, eu toco na gaita e o senhor volta.”

Severino:

“E se você não tocar?”

João Grilo:

“_Não ver que eu não faço uma miséria dessa. Garanto que toco.”

Severino:

“_Sua ideia é boa, mas por segurança entregue logo a gaita a meu cabra.”

“_E agora eu levo um tiro e vejo meu padrinho.”

João Grilo:

“_Ver. Não ver Chicó?”

Chicó:

“_Humm, ver demais. Tá lá vestidinho de azul, com uma porção de anjinho rezando ao seu redor. Disse assim ó: Diga a Severino que quero vê-lo.”

Severino:

“_Ah! Eu vou! Atire!”

Cangaceiro 2:

“Capitão?”

Severino:

“_Atire cabra frouxo que estou mandando!”

Cangaceiro 2:

“_Capitão!? Vamos embora que a volante já deve ter sido avisada.”

Severino:

“_Atire!”

João Grilo:

“_Homem atire de uma vez, pelo amor de Deus!”

Cangaceiro 2:

“_Gosto de matar chefe não, mas tem que matar.”

Severino:

“_Espere, não esqueça de tocar a gaita.”

“_Então atire!”

(Cangaceiro 2 segue a ordem do capitão e mata-o com um tiro de rifle, tenta tocar a gaita para que o capitão volte a vida, mas não funciona.)

Cangaceiro 2:

“_Eita, os macacos estão chegando.”

(tocando a gaita)

“_Capitão?!”

João Grilo:

“_Deixa o capitão falar mais um bocadinho com o padrinho cícero.”

Cangaceiro 2:

“_Oh, capitão?, capitão?”

(O Cangaceiro sai atirando na volante que se aproxima, enquanto que João Grilo vai pegar os dez contos do bolso de Severino)

Chicó:

“_Bora João?”

João Grilo:

“_Nada disso, daqui eu só saio com dinheiro.”

Chicó:

“_Corre homem!”

Cangaceiro 2:

“_Filho de uma égua! Pela primeira vez na minha vida vou matar alguém com gosto.”

(O cangaceiro 2 atira em João Grilo que cai no chão da igreja.)

Chicó:

“_João? Será se você vai morrer João?”

João Grilo:

“_Acho que vou Chicó. Minha vista está ficando escura.”

Chicó:

“_Ah meu Deus, o pobre do João Grilo vai morrer.

João Grilo:

“_Deixa de tua agonia Chicó, parece que nunca viu homem morrer. Isso tudo eu só lamento perder o dinheiro da porca que você vai ganhar com o casamento com Rosinha. (Breve risada e morre)

Chicó:

“_João, João, João! (Balança Chicó, e chora muito)

“_Aí meu Deus, morreu o pobre de João Grilo, um amarelo tão safado morrer assim. O que, que eu faço no mundo sem João? O que, que eu faço no mundo sem João?, João?, João?, não tem mais jeito (fecha os olhos dele) João Grilo morreu.”

(Acendeu uma vela para João Grilo)

“_Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo, cumpriu sua sentença, encontrou-se com o único mal, irremediável, aquilo que marca o estranho destino sobre a Terra, aquele fato sem explicação, que guarda tudo que é vivo, num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo morre.”

(Fecha a porta de Igreja e sai)

João Grilo aproveitando a fé de Severino de Aracaju usa da artemanha e inventa a gaita que traz a vida de quem já morreu, utiliza a gaita em Chicó, que de início fica sem entender a história, mas que depois entra no discurso de João Grilo. Severino acredita piamente na história, com o discurso de poder falar com Padre Cícero, mas ele não entregou sua vida para ver o Padre Cícero, porque acreditou que iria retornar com o toque da gaita.

Severino de Aracaju, apesar de personagem ficcional, tem ligações com Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, pois o mesmo também era devoto de Padre Cícero, apesar de no filme Severino de Aracaju não viver no mesmo período histórico de Padre Cícero. Severino preza uma respeito ao Padre Cícero, já Lampião não só viveu no mesmo período histórico como teve um encontro com o Padre Cícero no início da década de XX em Juazeiro do Norte, de acordo com Billy Jaynes Chandler (2003), o padre teria convidado Lampião para se unir ao exército patriótico de Juazeiro, recebendo em troca a patente de capitão e a anistia de seus crimes, o padre em conversa com Lampião em Juazeiro do Norte, Ceará, lhe dar conselhos e pede para ele largar o cangaço, porém a oferta de ganhar a patente de capitão não foi cumprida e ele retorna ao cangaço.

O cangaço também não fez parte do contexto histórico da obra escrita “O Auto da Compadecida” 1955, muito menos do filme que foi lançado no ano 2000, mas aparece como uma figura folclórica, que traz novas leituras na sua característica e na sua estética, em meio a contradições tornando o cangaço, único, enquanto características psicológicas, morais e estéticas. Diferentemente do Cangaço apresentado em “Vidas Secas” de Nelson Pereira, que foi muito pouco explorado, e de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, apresentando um cangaço com

nome de personagens reais dos cangaceiros que viveram na região. Em *O Auto da Compadecida*, ao invés de uma visão folclórica, se apresenta de forma dramática, como uma realidade que naquele momento e contexto histórico não fazia parte da região Nordeste.

Assim como ocorre com a representação do cangaço, o filme tem uma proposta de está sempre unindo figuras tradicionais arcaicas com detalhes modernos. Guel Arraes transmitiu bem a ideia de Suassuna, fundador do seu movimento Armorial, as roupas dos cangaceiros são um exemplo, camisa de couro, chapéu de couro, bizaco de caçador, medalhas populares e outros adereços populares, enquanto que tinha detalhes na camisa de tecido de terno, calça de linho e sapato.

Ariano e Guel Arraes reinventam o Nordeste, não um nordeste apenas regionalista, mas uma proposta de arte que seja reconhecida como uma legítima arte nacional, seguindo as influências do movimento regionalista de Gilberto Freyre.

3.1.4 - Religiosidade e Moral em *O Auto da Compadecida*

O filme “*O Auto da Compadecida*” é baseado em obra de mesmo nome, escrita por Ariano Suassuna, texto do sub-gênero dramático, nasceu, segundo Ariano, da fusão de três folhetos de cordel: “O enterro do cachorro”, “O cavalo que defecava dinheiro” e “O castigo da soberba”. A proposta do texto que percebemos no filme, é escrita, filmada como um auto, (modalidade de teatro medieval, cujo tema proposto é religioso/moral, com influências regionais no enfoque, e na dimensão estética da obra).

A obra expressa uma visão folclórica. O auto tem uma influência dos autos de fé, ou seja, cerimônias onde eram lidas e executadas as sentenças do tribunal do santo ofício, tais julgamentos na idade média aconteciam em boa parte da Europa, nesses tribunais eram condenadas e queimadas várias pessoas, consideradas hereges, que não aceitavam ou não viviam de acordo com as verdades da Igreja Católica.

No filme, essa cerimônia está presente no fim do filme com o julgamento das personagens (Severino de Aracajú, padreiro e sua mulher, padre, bispo e João Grilo), que se realizou, em outros planos, no céu, na presença de Deus (também chamado

no filme de Jesus, Emanuel ou Manoel) e do Encourado (Diabo), e não por homens da igreja como era comum na idade média.

O filme “O Auto da Compadecida” é um auto de fé, um auto de busca da salvação, de transformação moral, inicia-se assim apresentando o filme “Paixão de Cristo” no cinema da cidade em que Chicó e João Grilo são os protagonistas, todos os fatos no filme são desenrolados por eles ou por influência dos dois. Nessa perspectiva, os dois são apegados à religião, e por várias passagens no filme fazem referência a tal, fazendo o sinal da cruz, orando na igreja, pedindo ajuda aos santos, apelando para Jesus e Ave Maria. No início do filme vemos João Grilo e Chicó divulgando o filme a ser exibido:

João Grilo:

“_Hoje a noite, na paróquia de Taperoá, vai passar a Paixão de Cristo!”

Chicó:

“_Um filme de aventura que mostra um cabra, sozinho, desarmado, enfrentando um império romano todin.”

João Grilo:

“_Não percam, a história de um vivente que é Deus e homem ao mesmo tempo.”

Chicó:

“_Um filme de mistério, cheio de milagres e acontecimentos do outro mundo.”

João Grilo:

“_Agora Paixão de Cristo o filme mais arretado do mundo.”

Chicó:

“_E se não for eu cegue!”

Em meio à paisagem da terra seca, João Grilo e Chicó convocam o povo para a exibição do filme “A Paixão de Cristo” na paróquia da cidade, filme que foi cobrado aos moradores para assistirem na paróquia, fazendo assim desde do início do filme a relação da igreja com o capital, o monetário. Por outro lado, as pessoas que assistiram demonstraram grande fé, e religiosidade, não desviando o olhar do filme.

No que se refere às relações políticas da igreja, não percebemos, no filme, nenhuma relação entre a Igreja e o prefeito da cidade, ou a qualquer outro cargo político. O único cargo público presente na obra é a figura do policial, o cabo 70, mesmo assim não há uma relação com a igreja, o padre ou o bispo. Constatamos que há bajulação a tudo que se refere ao coronel Antônio Moraes, ficando a Igreja submissa e dependente deste, Às vezes ferindo seus próprios princípios, como ocorre na cena em que o padre acaba fazendo o enterro da cachorra de Dora, mulher do padeiro, rezando em latim, pensando que a cachorra era do Major Antônio Moraes. Acontece que o padre descobre, o bispo também e, por dinheiro, todos

aceitam, e racionalizam o discurso da Igreja para aceitar o dinheiro deixado em testamento para a igreja pela cachorra. Essa é mas uma artimanha de João Grilo para enterrar a cachorra da sua patroa. A crítica demonstra uma preocupação maior da igreja em adquirir dividendos que seguir seus princípios morais e éticos.

Outro momento marcante no filme em que a Igreja representada na figura do padre se cala em detrimento de dinheiro é quando proposta de reforma da igreja é quando João Grilo vai apresentar Chicó ao Major, como um Fazendeiro e Doutor advogado, e Rosinha se curva a vontade do pai ao saber que o pretendente fazendeiro e doutor não passava de Chicó, tentando enganando o Major, seu pai. Nesse momento, o padre entra em cena:

Padre:

“_Boas Tarde!”

João Grilo:

“_Mas veja só, falou-se em casamento chega o padre.”

Padre:

“_Casamento? De quem?”

Major:

“_Eu quero que o senhor conheça meu futuro genro.”

Padre com espanto:

“_Chicóoo?”

Major:

“_Oxe, o senhor já conhece?”

João Grilo:

“_Todo mundo conhece seu Chicó. Vai ser o casamento do ano, a igreja vai ser até reformada.”

Padre:

“_e vai?”

João Grilo:

“_E o senhor não acha que precisa?”

Padre:

“_Demais! Menino a igreja está caindo aos pedaços sabe.”

João Grilo:

“_Olha aí, seu Major Antônio Morais não vai querer ver os pedaços da igreja caindo na cabeça dos convidados. Num é?”

Major:

“_De jeito nenhum.”

Padre:

“_Tem que consertar o telhado dar uma boa pintura.”

João Grilo:

“_Calma padre João, primeiro dê os parabéns a seu Chicó.”

Padre:

“_Parabéns! Reformar o altar, envernizar os bancos, comprar o sino, acho que com os dez contos faço a reforma.”

Major:

“_Pode fazer a reforma que seu Chicó manda pagar!”

Chicó:

“_Dez contos de réis??”

João Grilo:

“_Ele não está acostumado com dinheiro pouco. Dez contos doutor aquilo que o senhor deu a seu empregado pra ir a Serra Talhada pra buscar o resto do dinheiro. Deu o que tinha no bolso.”

Major:

“_Venha comigo que eu lhe empresto o dinheiro para o senhor adiantar para o padre. Pelo sim pelo não, vamos trocar um papel entre nós. Você vai até a cidade e me traga uma cópia da escritura da fazenda Serra Talhada de propriedade do Doutor Chicó, para ele deixar como garantia pelo empréstimo. Você (Chicó) assine este contrato passando a propriedade pro meu nome caso não pague a dívida. Vá simbora rapaz (João Grilo) o que está esperando?”

João Grilo:

“_Pra que escritura seu Major? Doutor Chicó vai provar que palavra de homem vale muito mais que a fortuna dele, não é Terra que ele vai lhe dar como garantia não, pode escrever aí, se ele não lhe pagar com uma semana, o senhor poder arrancar uma tira de couro das costas de Chicó.”

Major:

“_Eita, cabra macho! Assine aqui!”

Chicó:

“_Assino não!”

João Grilo:

“_É que ele está sem óculos. É só carimbar com o dedo.”

Major:

“_Assine você também como testemunha.”

João Grilo:

“_Eita, que eu to ficando importante.”

Chicó em voz baixa:

“_Eita que eu to ficando lascado.” [00:50:49]

Esta cena apresenta o modo como João Grilo conseguiu silenciar a Igreja, que mesmo o padre sabendo das procedências de Chicó, não falou nada, estava mais interessado na reforma da igreja, no verniz dos bancos, na pintura, na compra de um sino novo, etc. A Igreja deixou os princípios da verdade de lado, para se comprazer com as vaidades e o orgulho. O convite do diretor e autor da obra é olharmos as nossas ações diárias se não estamos agindo em consonância com o padre, a igreja apresentado no filme, nos calando para as injustiças, em troca de favores, de trocos, e nossas consciências empestadas de erros e vícios.

Além disso, vemos a presença do discurso hierárquico da igreja católica e o embate presente entre o padre e o bispo, para ver quem fica com a maior parte da doação feita por Chicó para reforma da igreja para seu casamento, dinheiro este que foi conseguido por empréstimo do Major Antônio Morais:

Padre:

“_Sete para a paróquia, três para a diocese.”

Bispo:

“_Nada disso, três para paróquia, sete para a diocese.”

Padre:

“_Como representante do Senhor temos sempre que pregar pela justiça. Isso não é justo senhor bispo.”

Bispo:

“_Como representante do Senhor temos sempre que pregar a justiça e a humildade.”

Padre:

“_Temos que pregar a justiça, humildade e os desapegos as coisas materiais.”

Bispo:

“_A justiça, a humildade, o desapego das coisas materiais e a obediência. Portanto o senhor me obedeça!”

No diálogo acima, confirmamos novamente que o discurso religioso é fluido, serve para tentar convencer um ao outro de abrir mão do dinheiro, nada mais que isso, a cena só termina quando o Bispo eleva o tom da voz e diz que o padre lhe deve obediência, e fica com a parte maior do dinheiro, fazendo referência assim a hierarquia dentro da instituição religiosa católica.

A religiosidade expressa no filme *O Auto da Compadecida*, sobre o Nordeste brasileiro, é de aparências, uma fé racionalizada de acordo com os interesses institucionais. A crítica a Igreja católica no filme, nos é apresentada como religião de contradições, é um filme que contém uma moral, que é transmitida em meio a falta de princípios morais em várias cenas na obra/filme por diversos personagens, por exemplo além das atitudes do padre e do bispo, notamos as atitudes da mulher do padeiro (Dora), que busca outros homens, não mantendo a fidelidade do casamento, assim como o comportamento de João Grilo, não se importando com as mentiras que usa para burlar os espaços a sua volta, para tudo ele tem uma saída. Quando morre, e chega no purgatório se encontra com o cangaceiro primeiro, e assim segue a cena ao som da procissão. todos cantando a “Ave Maria”.

Primeiro João Grilo encontra com Severino, que vem tomar satisfação, que não achou o Padre Cícero, e perguntar por que não tocaram a gaita para que ele pudesse retornar a terra, é quando descobre que está morto, e João Grilo o ridiculariza por ter acreditado na história da gaita. Ele também não dá importância a ameaça de Severino em matá-lo, uma vez que ele já tinha consciência de estar morto materialmente. E assim segue a cena do julgamento que achamos importante descrevê-la em virtude de ser a cena chave por analisada a questão moral e religiosa que envolve todos os personagens da trama.

Bispo fala com o padre:

“_Deve haver aqui um lugar reservado aos eclesiásticos.”

Severino fala para João Grilo:

“_Por falar nisso o que é que você tá fazendo aqui que e não tá lá embaixo?”

João Grilo:

“_Eu estou morto que nem você.”

Severino:

“_Olha o respeito eu sou lá homem de morrer.”

João Grilo:

“_O senhor não se lembra da história da gaita?”

Severino:

“_É mesmo, e que será que meu cabra tá fazendo que não toca logo a danada, pra eu envivecê de novo.

João Grilo:

“_Eita Severino vei besta, já viu gaita pra vivecê os outros, lezera!”

Severino:

“_Olhe como fala comigo, ou eu te mato!”

João Grilo:

“_Me matar como? se já morri.”

(Risadas de todos da cena menos o Severino.)

Severino:

“_Mato só ele não, mato qualquer um que ficar de ri ri pro meu lado.”

Bispo:

“_Pois o senhor não morreu sozinho não, morremos todos nós.”

Padre:

“_Ou como dizia Chicó, cumprimos nossa sentença e nos encontramos num único mar irremediável.”

Dora, mulher do Padeiro:

“_Sim, e cadê Chicó?”

João Grilo:

“_Chicó escapou, tá vivinho o miserável, eita cabra danado aquele Chicó, foi o único.”

Padre:

“_Pois então como dizia Chicó.”

João Grilo:

“_Citar muito vivo se tá morto, é a primeira vez que vejo um morto citar vivo.”

Severino:

“_Escuta aqui amarelo você vai me pagar por essa história da gaita.”

João Grilo:

“_Amarelo é sua vó, já morri mesmo, não vou ficar ouvindo desaforo de seu ninguém, agora não tem pobre nem rico, nem valente nem frouxo, é todo mundo igual diante de Deus ou do Diabo.”

Estes primeiros diálogos servem para demonstrar que em morte, eles continuam com os mesmos comportamentos que em vida, João Grilo na esperteza e ironia, o bispo na crença do poder hierárquico da igreja, que envolveria os céus, Severino na truculência, o filme passa o simbolismo dos julgamentos da igreja da idade média, dos autos de fé, e da crença do imaginário popular e religioso do julgamento final, para ir pro céu ou inferno.

Nas cenas seguintes, abre-se a porta do “inferno” e o Diabo se apresenta, com a cara de espanto de todos. Todos na cena têm medo de afrontar o Diabo, seguem dizendo as mentiras para enganar o Diabo, mas João Grilo não segue o comportamento dos outros personagem e mostra que tem personalidade e diz o que sente.

João Grilo:

“_Pode ser, mas esse cheirinho de enxofre.”

Diabo:

“_Talvez o meu cheiro esteja incomodando vocês.”

Bispo, Padre e o Padeiro:

“_Não!!”

Dora:

“_É eu acho está bonzinho.”

João Grilo:

“_Pois eu estou na beira de ter uma pilora desse fedor.”

(João Grilo é calado por Severino)

Diabo:

“_Olhe!!! Respeito é bom e eu gosto.”

Padeiro:

“_Mas o que é isso criatura, ninguém está lhe desrespeitando não.”

Diabo:

“_Dessa vez passa.”

Severino:

“_Você devia dar graças a Deus que o diabo é cabra bom.”

“_Eu no lugar dele...”

João Grilo:

“_Eu no lugar dele tomava era um banho com chá de amolece e cacho pra ver se diminui essa inhaca.”

Diabo:

“_Vocês agora vão pagar por tudo que fizeram.”

Dora:

“_Aiii, eu adoro homem brabo.”

Diabo:

“_Vou mandar todos pro quinto dos infernos.”

(Gritaria)

Bispo:

“_Viu, viu o que você fez.” (falando pra João Grilo)

João Grilo:

“_Então, eu queria que ele mostrasse a cara dele de verdade.”

(A porta para o inferno se abre e todos correm em direção oposta, como sendo levados por uma ventania)

João Grilo:

“_Agora a gente sabe com quem está falando.”

Diabo:

“_Vamos, vamos todos para o fogo eterno, para padecer comigo. É isso mesmo e não tem por onde fugir.”

João Grilo:

“_Eu sempre ouvi dizer que pra uma pessoa ser condenada ela tem que ser ouvida. Besteira ou maluquice eu apelo pra quem pode mais. Valei-me meu nosso Senhor, Jesus Critooooo!!!”

Enquanto todos estavam com medo do Diabo, João queria conhecer o Diabo para saber como agiria, o Diabo mostrou seu verdadeiro “rosto”, e ele apelou para Jesus Cristo. Surge o toque de uma música calma o altar com Jesus rodeado de anjos e um céu azul atrás, a porta do inferno se fecha e tudo fica mais calmo.

O Diabo reconhece Manuel, e Manuel se identifica também como Jesus, Senhor ou Deus para João Grilo.

João Grilo:

“_Mas espere, o senhor é que é Jesus?”

Manuel:

“_Sou! Porquê?”

João Grilo:

“_Mas não é lhe faltando com respeito não, mas eu pensei que o senhor fosse muito menos queimado.” (Risos)

Bispo:

“_Cale-se!”

Manuel:

“_Cale-se você! Você estava mais espantado do que ele e só escondeu essa admiração por prudência mundana, o tempo da mentira já passou!”

João Grilo:

“_Muito bem! A cor pode não ser das melhores, mas você fala bem que faz gosto!”

Manuel:

“_Obrigado João, muito obrigado. Mas você também é cheio de preconceitos de raça, eu vim assim de propósito porque eu sabia que isto ia despertar comentários.”

“_E você largue esta mania de copiar minha aparência! Você sabe muito bem que não pode se igualar a Deus.” (falando pro Diabo que estava com mesma aparência de Manuel.)

Ariano Suassuna e Guel Arraes quando nos apresentam imagens de Jesus negro, rompe com o imaginário popular, daquele Jesus branco, dos olhos claros, uma imagem eurocêntrica dos padrões de beleza da Europa. “É praticamente certo que ele não foi um homem alto, a julgar pelos objetos, como camas e portas, deixados por seus contemporâneos”, revela a socióloga e biblista Ana Flora Anderson (2009). Mas Ariano Suassuna, quando escreveu a obra de “O Auto da Compadecida”, não tinha conhecimento destas pesquisas históricas e estudos em que se demonstrava a grande possibilidade de Jesus não ser branco, de olhos azuis e cabelos lisos, pesquisas de maioria do fim do século XX. Suassuna tinha escrito a obra em 1955, e a perspectiva dele não era convencer o povo de que Jesus era negro, mas de querer enfrentar os preconceitos arraigados nas consciências de cada individuo do período histórico. A questão que ele propunha era, será que Jesus continuaria sendo o mesmo Jesus para o povo caso se apresentasse como negro? A proposta era refletir sobre o preconceito ainda latente em todas as camadas sociais, em todas as regiões do país, fazer o povo questionar que a pessoa não vale pela pele que tem, mas por suas ações.

Manuel:

“_Faça o seu relatório, começando pelo bispo.”

Diabo abre o livro:

“_Simonia, negociou com o cargo aprovando o enterro de um cachorro em latim, o dono lhe deu seis contos.”

Bispo:

“_É proibido é?”

Diabo:

“_Se é proibido eu não sei, o que eu sei é que você achava que era e depois de repente passou a achar que não era.”

“_E mais.”

“_velhacaria, arrogância com os pequenos, subserviência com os grandes, e tudo que se disser ao bispo pode se aplicar ao padre.”

Padre:

“_Mas eu não citei o código canônico em falso como ele?”

Diabo:

“_Em compensação acaba de incorrer em falta de coleguismo com o bispo.”

(...)

Manuel: (...)

“_E o padeiro?”

Diabo:

“_Ele e a mulher foram os piores patrões que Taperoá já viu.”

(...)

Diabo:

“_Avariza do marido, adultério da mulher, bem medido e bem pesado cada um era pior que o outro.”

Manuel:

“_Acuse Severino!”

Diabo:

“_E precisa?” (solta um arrote)

“_Matou mais de trinta...”

(...)

Manuel:

“_Agora o que você diz em sua defesa?” (falando para João Grilo)

“_Eu sei que o senhor é astuto, mas não pode negar o fato de que foi acusado.”

João Grilo:

“_Você vai me desculpar, mas eu ainda não fui acusado de coisa nenhuma.”

Manuel:

“_Não?”

Diabo:

“_Foi mesmo não, começou com uma confusão tão grande que eu esqueci de acusá-lo. Mas agora você me paga amarelo.”

“_Tramou o enterro da cachorra.”

“_Incitação a simonia.”

“_Encorajou encontros de Chicó, com a mulher casada.”

“_Incitação a concupiscência.”

“_Arquitetou a morte de Severino.”

“_Crime com premeditação.”

Manuel:

“_É João, realmente você passou da conta.”

Diabo:

“_De modo que o caso dele é sem jeito, é o primeiro que eu vou levar.”

João Grilo:

“_Ahh, você pensa que eu me entreguei. Pode ser que eu vá, não é assim não.”

(Levanta a mão para cima)

“_Eu vou apelar.”

(...)

Manuel:

“_Quem é?”

João Grilo:

“_Vala minha nossa senhora, mãe de Deus de Nazaré, a vaca mansa dar leite a braba dar quando quer, a mansa dar sossegada, a braba levanta o pé, já fui barco, fui navio, agora sou escale, já fui menino, fui homem, só me falta ser mulê. Vala minha nossa senhora mãe de Deus de Nazaré!”

Diabo:

“_Lá vem a compadecida, mulher em tudo se mete.”

Nossa Senhora:

“_Foi você que me chamou. Não foi João?”

(...)

João Grilo:

“_É que esse filho de chocadeira quer levar a gente pro inferno, eu só podia me pegar com a senhora mesmo.”

Nossa Senhora:

“_Vou ver o que eu posso fazer.”

“_Intercedo por estes pobres meu filho que não tem ninguém por eles...”

Diabo:

“_Eu apelo para justiça.”

João Grilo:

“_E eu para misericórdia.”

Nossa Senhora:

“_É preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem, os homens começam com medo, coitados. E terminam por fazer o que não presta quase sem querer, é medo.”

(...)

Diabo:

“_Medo da morte todo mundo tem e nem por isso as pessoas se tornam virtuosas, e o que é que esse medo fez o Padeiro e sua mulher parecerem melhores?”

“_Medo da morte por si só não redime os pecados.”

Nossa Senhora:

“_Mas na hora da morte as vezes sim. Na oração da Ave Maria, os homens me pedem para eu rogar por eles na hora da morte. Eu rogo e oro para eles nessa hora, e vejo que muitos deles é na hora de morrer que eles acham o que procuraram a vida toda. Foi o que aconteceu com Eurico e Dora, quando iam ser fuzilados pelos cangaceiros.”

(Cena de morte de Eurico e Dora)

Cangaceiro:

“_É por aqui tá bom, eu vou andando até a igreja e de lá eu atiro, visse?”

“_É o tempo de uma Ave Maria, vocês vão rezando de lá, eu rezo de cá....

Eurico/Padeiro:

“_A gente sempre pensa que vai poder esticar a vida mais um bocadinho.

Dora:

“_Por mais que eu goste de viver, eu sempre me perguntei se eu queria que minha vida se espichasse além da sua. Agora eu sei, eu não ia agüentar ver você morrer. (...) Eu quero morrer primeiro Eurico.”

Eurico:

“_Dora, porque que você me traiu esse tempo todo?”

Dora:

“_Acho que foi por isso mesmo. A idéia era de matar aos pouquinhos você no meu coração, eu tinha tanto medo de lhe perder de vez, que ia tentando lhe perder aos pouquinhos.”

Eurico:

“_Tem cuidado não, agora vamos ficar juntos pra sempre.”

“_O seu moço, eu tenho o último pedido para fazer para o senhor.”

“_É pra gente morrer junto.”

Cangaceiro:

“_É bom que economiza uma bala, quando fizer as contas vão achar que matei menos um.”

(Cangaceiro faz o sinal da cruz ao matar os dois)

Nossa Senhora:

“_Alego em favor dos dois, o perdão que o marido deu a mulher na hora da morte, abraçando-se com ela, para morrerem juntos.

“_O mais ofendido pelos atos que ela praticava era ele, e no entanto ele rezou por ela.”

Manuel:

“_Está recebida a ligação, quanto ao Padre e o Bispo?”

Nossa Senhora:

“_Na hora da morte eles também tiveram a sua revelação.”

Cangaceiro:

“_É danado que matar padre dar um azar danado.”

Padre:

“_Sobretudo para o padre.”

Cangaceiro:

“_Eu queria que antes de atirar o senhor me perdoasse pelos meus pecados visse.?”

Bispo:

“_Mas pra perdoar, antes você tem que se arrepender e desistir de nos matar.”

Cangaceiro:

“_Vou me arrepender pouco.”

Bispo:

“Então vá se arrepender no inferno.”

Cangaceiro:

“_Então tem jeito não, nem que seja no inferno eu tenho que obedecer as ordens do capitão.”

Padre:

“_Não podemos negar absolvição senhor bispo.”

Bispo:

“_Nós não podemos abençoar um assassino, ainda por cima o nosso.

Padre:

“_Somos sacerdotes eminência, nossa missão é salvar as almas, mesmo que a gente não consiga salvar as nossa. Lembrem-se da oração que Jesus Cristo fez pelos seus carrascos.”

Bispo:

“_Pai perdoai eles não sabem o que fazem.”

(O Cangaceiro mata o Bispo)

Padre:

“_Meus Deus por que nos abandonastes?”

(O Cangaceiro mata o Padre)

Nossa Senhora:

“_Eles seguiram o seu exemplo meu filho. Perdoando seus assassinos.”

Diabo:

“_É sempre assim, depois de morrer todo mundo fica bonzinho.”

Nossa Senhora:

“_Quanto a Severino...

Manuel:

“_Esse deixe comigo sua morte o redimiu, ele perdeu seus pais, com oito anos de idade, ele conheceu a fera que existe dentro dos homens.

(Cena do assassinato dos pais de Severino de Aracajú)

Severino:

“_Escapei daquele massacre sem querer, passei a vida desafiando a morte.”

Manuel:

“_Severino enlouqueceu depois que a polícia matou a família dele, e ele não era responsável pelos seus atos. Está salvo!”

Diabo:

“_Isto é um absurdo, quanto...

Manuel:

“_Já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto, você não entende nada dos planos de Deus.”

“_Severino está salvo ele foi um mero instrumento da cólera divina.”

“_Severino meu filho pode ir para ali.”

(Severino reverencia Manuel e segue para o céu)

(...)

João Grilo:

“_Os últimos lugares do purgatório estão desocupados?”

Manuel:

“_Estão!”

João Grilo:

“_Pegue esses quatro camaradas e coloque lá.”
 Manuel:
 “_Minha mãe o que é que acha?”
 Nossa Senhora:
 “_Ai eu ficaria muito satisfeita.”
 Manuel:
 “_Então está concedido, podem ir vocês quatro.”
 Diabo:
 “_Não tem jeito, homem que mulher governa.”

No julgamento todos vão ser julgados por suas ações na Terra, nem o Padre nem o Bispo que imaginam ter um lugar especial para eles, mas no fim das contas, eles são julgados do mesmo jeito que qualquer outro. No julgamento, um espanto para aqueles que ao assistirem o filme, têm a certeza de que o cangaceiro iria para o inferno, pelo seu comportamento no filme, porém é o único que se salva entre os personagens que aparecem na cena. Essa contradição de Ariano e Guel Arraes nos fazem pensar que na vida, julgar os outros não deve fazer parte de nossas escolhas diárias, pois cada um vai ser cobrado durante a vida por aquilo que recebeu e de acordo com o seu nível de consciência. O cangaceiro foi julgado pelo seu nível de consciência, com o discurso de que ao perder os pais aos oito anos de idade, ficou fora de si e seus atos não podem ter o mesmo peso de pessoas que tiveram uma vida sem maiores percalços e mesmo assim escolheram caminhos desvirtuados dos princípios cristãos. Dora e Eurico, o padeiro, se perdoaram quando estão à beira da morte. O Padre e o Bispo perdoaram seu assassino. A compadecida intercede por eles e João Grilo sugere mandá-los para as quatro vagas livres no purgatório, visto que eles tinham morrido em estado de graça, sem revolta e mereciam está no purgatório, de acordo com a Igreja católica é um processo de purificação ou castigo temporário, tempo em que preparam estas almas para o reino dos céus.

Manuel:
 “_E agora nós João Grilo.”
 Diabo:
 “_Pelo menos esse eu faço questão de levar.”
 Manuel:
 “_Você que é tão sabido. O que é que você tem dizer a sua defesa?”
 João Grilo:
 “_Nada não Senhor.”
 Manuel:
 “_Como nada? Chegou a hora da verdade.”
 João Grilo:
 “_É por isso que eu estou lascado, comigo era na mentira.”
 Diabo:
 “_Ainda bem que reconhece.”
 (Abre a porta do inferno)
 Nossa Senhora:

“_Você mentia pra sobreviver, João.”

João Grilo:

“_Mas eu também gostava, eu acabei pegando gosto”

Nossa Senhora:

“_Porque eles lhe exploravam, e a esperteza é a coragem do pobre, a esperteza é a única arma que você dispunha contra os maus patrões.”

João Grilo:

“_Agradeço sua intervenção, mas devo reconhecer que não vivi como santo.”

Diabo:

“_Está se fazendo de humilde pra ela tomar as dores dele.”

João Grilo:

“_Do jeito que sou ruim, deve ser isso mesmo.”

Nossa Senhora:

“_Não se entregue! João, esse é o pai da mentira, ele está querendo lhe confundir.”

João Grilo:

“_A verdade é que não fui nenhum santo e nem tive uma morte gloriosa como dos meus companheiros.”

Nossa Senhora:

“_João foi um pobre como nós, meu filho e teve de suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa, pelejou pela vida desde menino, passou sem sentir pela infância, acostumou-se a pouco pão e muito suor, na seca, comia macambira, bebia o suco do xique xique, passava fome e quando não podia mais, rezava e quando a reza não dava jeito ia se juntar a um grupo de retirantes, que ia tentar sobreviver no litoral, humilhado, derrotado, cheio de saudade, e logo que tinha notícia da chuva, pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que nascesse com a chuva, e quando revia sua terra, dava graças a Deus, por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé, peço muito simplesmente que não o condene.”

Manuel:

“_O caso é duro, eu compreendo as circunstâncias, mas isso também tem limites, eu acho que eu não posso salvar.

Nossa Senhora:

“_Dê-lhe meu filho então, outra oportunidade.”

Manuel:

“_Como?”

Nossa Senhora:

“_Deixa João voltar.”

Manuel:

“_Você se dar por satisfeito?”

João Grilo:

“_Demais! Pra mim é até melhor porque daqui pra lá eu tomo cuidado pra hora de morrer não passe nem pelo purgatório, que é pra não dar gosto ao cão.”

(...)

João Grilo:

“_Quer dizer que eu posso voltar?”

Manuel:

“_Pode João, vá com Deus.”

João Grilo:

“_Com Deus e com Nossa Senhora que foi que me valeu, até a vista. Grande advogada, e não me deixe de mão não. Estou decidido a tomar jeito. Mas a senhora sabe que a carne é fraca.”

João Grilo se despede de Manuel e Nossa Senhora e agradece e seguindo sua volta a Terra.

Manuel:

“_Mãe, se a senhora continuar intercedendo desse jeito por todos, o inferno vai terminar virando uma repartição pública, existe mais não funciona.”

(Música instrumental, Manuel e Nossa Senhora segue por uma porta que abre para o céu.)

Nas cenas finais, vemos Manuel, o Jesus Cristo, fazer valer sua justiça e sabedoria ao julgar a todos de acordo com a lei divina. Cada personagem vai ser analisado e julgado de acordo com o preconceito, a arrogância, o falso testemunho, a preguiça, a simonia, a avareza, etc. Nessas cenas finais, João Grilo personagem de muita fé e força, não desiste e apela para Nossa Senhora, a Compadecida, a qual intercede ao Senhor pelos amigos de João. Vemos nas cenas finais do julgamento, um João Grilo descrente da possibilidade de conseguir o reino de Deus, percebemos sua conformação e entrega e só desiste de ir para o inferno, porque Nossa Senhora intercede por ele e lhe dar uma nova chance para voltar a Terra.

Para uma obra da década de 50 e um filme do ano de 2000, “O Auto da Compadecida”, traz um novo discurso sobre a religiosidade, um convite a agirmos com espiritualidade em nossas vidas, prezando os valores essenciais a vida, a crítica presente no filme se resume a Igreja católica, mas podemos entender como todas as religiões que prezam pela instituição religiosa em si do que pelos valores morais.

A religiosidade no Nordeste brasileiro apresentada no cinema novo, como por exemplo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, faz-nos perceber que o fanatismo presente neste filme é extremamente cruel, criando um verdadeiro drama em uma cegueira completa de seus fiéis, pois não passa ao telespectador uma saída, incutindo no imaginário popular que tais práticas fanáticas são comuns, mas para um cinema que tinha a proposta do neo-realismo de passar a realidade na tela do cinema, não passou de uma estereotípia de algo que aconteceu num passado longínquo, e pouco se conhece sobre tais práticas na década de 1940 à 1965, período em que foi escrita a obra “Os Sertões” e período em que foi realizado as filmagens do filme para divulgação.

Em “O Auto da Compadecida” traz um fanatismo questionado, em virtude que os personagens buscarem a religião, ou utilizam da religiosidade para resolver seus problemas do dia-a-dia, mas não percebemos um fanatismo no sentido de conversão a crença católica ou a religião, no filme o Nordeste se reinventa na religiosidade, sua salvação não está ligada na aceitação de uma fé, mas na prática de ações benfeitoras.

Por isso a realidade regional presente na obra, é instrumento de uma idéia, e não uma conclusão em si própria, a crença dos nordestinos na religião, as relações sociais que permeiam a obra, as narrativas visam conscientizar o público.

3.1.5 - O movimento Armorial e O Auto da Compadecida

O Auto da Compadecida mostra uma coletânea de idéias do movimento Armorial, que foi pensada e idealizada por Ariano Suassuna, iniciada em Recife, Pernambuco, reunindo artistas de diversas áreas, com o objetivo de construir uma arte erudita a partir das raízes da cultura popular. Recebendo influências do movimento regionalista, de Gilberto Freyre, em que trabalhavam e fortaleciam a cultura regional de modo que esta venha a se tornar uma cultura legítima nacional.

“Na língua portuguesa, ‘armorial’ é um substantivo, representa o livro onde estão registrados os brasões, mas o idealizador do movimento passa a empregá-lo como adjetivo, por sua beleza e por estar ligado aos esmaltes da heráldica, inspirados no Barroco do século XVIII” (CAMPOS, 2008, p. 262)

O Movimento Armorial, se destacou principalmente na música, onde seus representantes traduziam as músicas populares do Nordeste, em ritmos e elementos das músicas eruditas, mas o movimento Armorial não se resume apenas na música, houve representantes em diversas áreas como: escultura, pintura, cinema, tapeçaria, dança, teatro, literatura, cerâmica, gravura, etc.

Ariano Suassuna inicia a atuação do movimento Armorial no Departamento de Extensão e Cultura – DEC, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, passa um tempo fora da direção do Departamento, só retomando as ações do movimento em 1980, quando assume a Secretaria de Cultura do Recife, e depois quando assume a Secretaria de Cultura do Governo do Estado, em 1995, retornando ao governo mais tarde em 2007, assumindo um novo mandato na Secretaria de Cultura do Governo do Estado.

Nesses quatro momentos no movimento Armorial, se destacaram vários artistas, e muitas revelações:

“(...)Francisco Brennand (Pintura), Gilvan Samico (Gravura). Na música notabilizaram-se Guerra Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Capiba como os principais compositores, além da Orquestra e do Quinteto Armorial.

Nas letras havia Marcus Accioly (poesia), Janice Japiassu (poesia), além do próprio Ariano Suassuna, com seus romances e peças, entre elas, o *Auto da Compadecida*, publicado, originalmente, em 1957. (...) Em 1980, (...) a Fundação do Balé Popular do Recife (que continua em atividade, sob responsabilidade de André Madureira) e da Orquestra Romançal Brasileira, que projetou o músico Antúlio Madureira. (...) Em 1995, (...) O movimento ganha novo impulso e revela artistas como o escultor Arnaldo Barbosa, pintores como Dantas e Zélia Suassuna, o Grupo Grial de Dança e o grupo comerístico Quarteto Ramançal. A partir das adaptações de obras do líder do Movimento para a TV e o cinema, e a veicunlação de um quadro semanal no telejornal local da Rede Globo, o NE TV, intitulado *O Canto de Ariano*, ocorreu uma popularização dos ideais Armoriais.” (CAMPOS, 2008, p. 263)

Ariano Suassuna, nos quatro momentos segue com a sua proposta de unir o tradicional, o arcaico, com valores eruditos e contemporâneos. Sua influência desde da década de 70, fez Recife se destacar atualmente na valorização a cada ano nas manifestações culturais, e o que no início do século XX, semana de arte moderna em 1922, que acreditava que os valores regionais era pra ser abominado da cultura brasileira, pois a idéia que surgia era que o Brasil precisaria se reconhecer como uma cultura nacional, em detrimento disso os valores regionais deveriam sempre ser encarados como regionais, assim como reafirmava a elite paulista, que preferia forjar uma cultura de fora de outros países, do que reconhecer a cultura dos mestiços nortistas e nordestinos, negros e índios como cultura nacional. Em virtude disto tais culturas nunca deveriam ser reconhecidas como cultura de massa, com as influências do movimento Regionalista de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna e Guel Arraes, faz o Movimento Armorial, ganhar o Brasil, em minissérie inicialmente apresentada na Globo de muito sucesso e depois sendo transformado para o cinema, com excelente público. Ariano e Guel Arraes, mostram que a cultura popular e cultura de massa, são ideias que podem ser conjugadas.

“Dentro da proposta do Movimento, suas bases estéticas buscavam aquilo que seus integrantes consideravam mais próximos de uma “arte original nacional”, a partir das primeiras influências das produções artísticas brasileiras. Dentro dessa visão, Suassuna (apud Santos, 1999: 34) insistia em destacar tudo aquilo que, oriundo de outras tradições seculares, conformava essa como a “jovem” cultura brasileira.” (CAMPOS, 2008, p. 265)

Para confirmar a presença dessa estética temos um depoimento de Guel Arraes sobre Ariano Suassuna e o *Auto da Compadecida*.

“Como ele, eu usei elementos de outras peças aparentadas. Nós relemos não o *Decameron*, mas muitas obras medievais que se aproximam do

Universo de O Auto. Podemos dizer que usei um ‘método armorial’ para fazer essa adaptação, reunindo diferentes tradições culturais. Na minissérie, há piadas e cenas inteiras tiradas do teatro, de histórias e autores medievais, já que esse universo está muito próximo da cultura popular nordestina. Há certas piadas ou situações que vêm se repetindo na cultura popular da Idade Média até hoje, e permanecem sendo engraçadas. Há, por exemplo, dezenas de versões do animal que defeca dinheiro e chegou aqui sob aquela forma do gato, que Ariano retransformou em O Auto. O testamento do cachorro é outro clássico de histórias medievais. Mesmo quando não usava diretamente esses textos da estética medieval, eles serviam de inspiração para resolver algumas cenas criadas livremente na adaptação.” (ARRAES, Guel em depoimento *in* CAMPOS, 2008, p. 273)

O filme contou com uma trilha sonora original, produzida por João Falcão, Pernambucano e o grupo Quarteto de Ramançal, grupos ligados as idéias do Movimento Armorial, assim como a imagem apresentada de Nordeste, enquanto paisagem e fotografia, nos apresenta um Nordeste mítico, medieval, isto é não caracterizava as cidades nordestinas em sua totalidade do período histórico em que foi escrita e publicada a obra, tão pouco o período histórico em que se divulgou a minissérie e o filme.

Outras características Armorial na obra vão ser apresentadas na imagem do Nordeste e nos figurinos dos personagens do minissérie/filme:

“(…) As cores adotadas na minissérie, são as que predominam também nas imagens de um “sertão medieval”, exploradas pelos artistas plásticos do Armorial, a cor da terra avermelhada é o tom dominante. (...) Os tons terra e avermelhado estão presentes nas cores que marcam os figurinos dos personagens João Grilo, Chicó, Major Antônio Moraes, Cabo Setenta, Vincentão, assim como nos cangaceiros e no padeiro.” (...) “As rendas locais estão presentes nas roupas estão presentes nas roupas das personagens Dora, a mulher do padeiro (com seus xales sobre os vestidos), Rosinha (Blusas, luvas e mantinhas de gripi, crochê, labirinto e renascença) e a Compadecida (manto e coroa trabalhados com detalhe e traçados de palha), (...) o figurino é atemporal. Enquanto as vestes de Rosinha se aproximam mais da idade Média, as de Dora tem inspiração nos anos 20.” (...) “A sofisticação que a minissérie imprime à iconografia religiosa popular, figurativizada pela sequência do julgamento de João Grilo no céu, pode ser comprovada na composição dos trajes do Cristo, da Compadecida e do Diabo. A essência Armorial se revela também no modo como são explorados, nos figurinos em questão, elementos como palha trançada, bordados dourados e pedras, o rústico e o luxuoso: uma visão emblemática, como diria Suassuna, da proposta armorial, de unir dois universos distintos na criação de uma arte nacional.” (CAMPOS, 2008, p. 275)

Assim como vamos perceber o figurino dos cangaceiros que datam do período de final do século XIX e início do século XX, com algumas diferenças visíveis a junção de couro com tecido, assim como utilizava suas calças e sapatos.

Unindo assim dois universos, com comenta Campos, o rústico e o luxuoso, unindo estes universos na criação de uma arte nacional. A cultura brasileira como diria Gilberto Fryere, partindo do regional para ser nacional.

Outro exemplo bem característico é o altar da igreja:

“O altar da Igreja, com o Cristo pintado, cercado por anjos louros, faz lembrar as cores de Romero de Andrade Lima. Os traços definidos dessa pintura e da imagem da Compadecida na parte externa da igreja apresentam uma semelhança com o traço que encontramos nas pinturas consideradas armoriais, todas ligadas ao desenho firme dos cordéis.” (CAMPOS, 2008, p.276)

O Auto da Compadecida, como minissérie/filme foi com certeza a maior divulgação do movimento Armorial na mídia, como afirma Campos (2008), há um reconhecimento no âmbito de uma comunicação massiva. Houve uma repercussão grande, e que faz com que o povo compreenda “um purismo” da cultura popular, o que antes imagina que a cultura popular era oposta a idéia de cultura de massas, o Auto da Compadecida, surge para comprovar o contrário. Servindo também como um discurso reacionário ao discurso homogeneizado cultural, mostrando as diferenças culturais existente no Brasil, assim como a afirmação de identidades regionais, como sugere Gilberto Freyre (1976), o nacional passa primeiro pelo regional.

3.2 - 2000 Nordestes e as culturas Híbridas

O presente capítulo caminha pelos conceitos de “A Invenção do Nordeste” de Albuquerque Jr. e “Culturas Híbridas” de Canclini a partir da análise fílmica do documentário “2000 Nordestes” de Vicente Amorim e David França, lançado em 2000, ganhando o selo pela qualidade do conteúdo da UNESCO, ficando entre os quatro indicados ao prêmio da Academia Brasileira de Cinema entre outros Nesse documentário há constantemente a presença de depoimentos, relatos, imagens, sobre a cultura popular e a cultura de massas, envolvidos nos discursos da modernidade. Isto constata uma constante integração entre o tradicional e o moderno, e como o moderno influencia no tradicional. Com o objetivo principal de: refletir sobre a invenção do Nordeste a partir das culturas híbridas presentes no filme documentário “2000 Nordestes” e como objetivos secundários: entender como as

“culturas híbridas” interagem e como também colaborar com as discussões sobre análise fílmica e história regional. Pretendemos contribuir não com respostas, mas com reflexões acerca do objeto e dos conceitos que os envolve. Vamos perceber que o Nordeste está nos filmes de discursos monológicos, mas o Nordeste não vai ser apenas um discurso, se assim fosse viraria uma estereotipia, mas tem que ser explicado por discursos diversos, outras formas de pensar a região/território que estava silenciado pelo discurso monológico, o Nordeste visto por outras imagens, a tentativa de apresentar um Nordeste mais democrático, mais plural, um Nordeste intercultural, mestiço, um Nordeste de “Culturas Híbridas”.

O filme documentário “2000 nordestes”, dirigido e lançado em 2000, por Vicente Amorim e David França, produzido pela L.C. Barreto, ganhou o selo pela qualidade do conteúdo da UNESCO, foi um dos quatro indicados ao prêmio da Academia Brasileira de Cinema em 2002, ganhou o prêmio de melhor filme documentário no Festival Brasileiro de Miami em 2001 entre outros prêmios, retrata na simplicidade das gravações, feitas por câmera de mão (mini DV VX1000) a espontaneidade dos entrevistados ao contar em suas histórias, relatos de vida, lembranças, e opiniões sobre o clima, a política da região, a saúde, além de soluções encontradas em busca de uma melhor qualidade de vida.

Nesse documentário há constantemente a presença de depoimentos, relatos, imagens, sobre a cultura popular e a cultura de massas, envolvidos nos discursos da modernidade. Isto constata uma constante integração entre o tradicional e o moderno, e como o moderno influencia no tradicional. “Havia um desejo de atualizar a imagem que temos do Nordeste sem paternalizar ou folclorizar o nordestino.” (AMORIM, Vicente - 2000) “Quem assistir “2000 Nordestes” vai descobrir as coisas como a gente descobriu, meio casualmente. Acho que esse jeito de “percurso” foi passado para o filme. O documentário apresenta uma variedade de tipos e de opiniões, e o nome é uma síntese dessa multiplicidade.” (FRANÇA, David – 2000)

Como podemos perceber pelos discursos dos diretores, em uma entrevista a eles feitos pelo sítio webcine (<http://www.webcine.com.br/notaspro/np2000no.htm>), esses diretores queriam demonstrar, a partir das imagens selecionadas e apresentadas uma síntese da multiplicidade que é o Nordeste. Quem poderá hoje chegar a dizer o que é o Nordeste e o que ele não é? Não podemos discordar das realidades mostradas em filmes sobre o Nordeste, por outro lado, também não podemos achar que o Nordeste seja apenas o que foi mostrado. É nessa

perspectiva que o presente capítulo pretende analisar, a partir do historiador Durval de Albuquerque Jr. em sua obra *A invenção do Nordeste* e do antropólogo Nestor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas*, e fazer reflexões sobre o que ele denomina de “Hibridação cultural” nos países latino-americanos. Analisando o filme *2000 Nordeste*, perceberemos como são complexas as relações feitas na história do presente: o antigo, as tradições culturais interagindo com a modernidade, e com os projetos modernizantes que ainda estão em curso na América latina assim como no nordeste brasileiro. Nessa perspectiva, perceberemos o Nordeste sem estrutura, competindo com o Sul industrializado, assim como a cultura popular regional com uma cultura dita nacional, e de massas. Por que podemos dizer que o nordeste tem tudo a ver com culturas híbridas? Por que essa hibridação também acontece no nordeste brasileiro? Como perceber isto através de uma análise fílmica? Nosso principal objetivo do capítulo é: refletir sobre a reinvenção do nordeste a partir das culturas híbridas presentes no filme documentário *2000 Nordestes*, e como objetivos secundários: entender como as “culturas híbridas” interagem e como também colaborar com as discussões sobre análise fílmica e história regional.

O termo hibridação é utilizado pelo autor “Porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.” (CANCLINI, 2006. p.19)

Esse conceito de “Hibridação” trabalhado por Canclini pode ser associado para explicar a invenção do Nordeste, ou o que podemos chamar de re-invenção do nordeste, se o percebemos sem uma demarcação regional, ou mesmo como uma cultura fixa. É nessa perspectiva de leitura, e de análise do filme *2000 Nordestes* que adentraremos no Nordeste, não necessariamente descrevendo/mostrando a região Nordeste, como também podemos ver como o Nordeste é visto por nordestinos que vivem nas favelas do Rio de Janeiro, nas construções civis em São Paulo, no terceiro setor em São Paulo e no Rio de Janeiro, e representações do Nordeste por nordestinos que moram na região, por isso boa parte do filme passa-se na região Nordeste. O filme retrata o interior e litoral do Nordeste.

O Nordeste é visto por alguns nordestinos com uma preocupação evidente da seca, da falta de emprego, sem projetos de desenvolvimento para a região, sem perspectiva de vida, o nordestino com a vontade de fugir para outras cidades ou da

própria vida, com um relato de um filho sobre o pai que suicidou. Em meios aos depoimentos, cenas de filmes que retratam o Nordeste, surgem flash dos filmes “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha e “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, conforme vemos nos seguintes trechos:

É muito difícil viu, porque principalmente agora nessa seca né, que a gente tamo, tudo é difícil, água, tudo, tudo é difícil aqui pra gente. Uma seca dessa aí. Quando dar inverno não, é até mais ou menos porque a gente pranta lucra né. A gente vive mais ou menos. Agora num ano seco desse é o seguinte todo mundo veve agoniado com a seca.” (...) “Chuva pouca não gera serviço nas fazenda” (...) “Atualmente estou desempregado” (...) “tô parada” (...) “A crise financeira, todo mundo aperriado, aquele lugar não tá dando pra ele, ele fazer agir onde tá o dia, procurar outro canto” “Eu quero sair daqui com medo de morrer, se a casa cair eu vou morrer, dinheiro não tem pra sair. Eu me sustento em oração, senhor toma conta de mim, toma conta da minha casa” (...)“Quando hoje eu vejo aquele sofrimento que passa na televisão, o pessoal passando fome, se eu tivesse lá tava do mesmo jeito” (...) “No ano 2000 eu quero morrer.” (...) “Daqui pra frente a gente não espera mais nada de bom não.” (...) “Eu sai de Ilhéus por causa de que, Ilhéus é uma região, foi uma região muito boa, mas a região de Ilhéus se acabou, a região cacauieira acabou, então hoje todo investimento vem pra Porto Seguro, que bem aprovado seria, os turistas é quem trás toda riqueza pra Porto Seguro. (Depoimentos diversos, do filme “2000 Nordestes”)

Nos depoimentos acima, já podemos descrever uma característica marcante do semiárido, no semiárido há chuvas, porém de formas irregulares, em dois meses no inverno, chove tudo que tem para chover no ano, nesse período dá para plantar e lucrar como afirma o agricultor acima. Mas no restante dos depoimentos é bem visível a falta de expectativa, de motivação para viver na região. Para os nordestinos que saíram do nordeste e vêem as notícias sobre a região, pessoas passando fome, logo conclui que se ainda estivesse por lá estaria do mesmo jeito, passando as mesmas privações. Por falta de políticas públicas na região no período FHC, políticas com objetivos de melhorar o armazenamento de água na região ainda não tinha chegado, como percebemos hoje em dia foi iniciado no governo Lula 2003-2010 a implantação de um milhão de cisternas, há maior disseminação do bolsa família, e outras políticas implementadas no semiárido, pode não resolver todas as privações necessárias que essas pessoas passam mas ameniza.

Meu nome é Leandro, tenho 13, só tomo conta de carro, só faço tomar conta de carro e mais nada, não estudo não, não estudo porque não tenho meu pai, eu sou precisado, minha mãe é doente não trabalha, tenho meus irmãos pequenos, a única coisa que faço aqui é tomar conta de carro, tenho irmão mais velho mas não trabalha só toma conta de carro também. Meu pai morreu enforcado, ele tinha tomado três queda, a primeira queda foi do

pé de dendê, a outra foi de bicicleta, ele enfraqueceu a mente, colocou sangue no cérebro, enfraqueceu, não tinha mais jeito a mente dele tava fraca ele se enforcou, eu tinha 10 anos quando ele se enforcou” (...)“eu não gosto muito de música não, ir pra festa assim, trio, mas não saio não, dia de domingo de sábado eu não saio não, pra boate nenhuma. (...) eu penso a vida eles não. Meus irmão mais velho o dinheiro que ele ganha aqui é só pra bestar, gastar com cerveja, ele mesmo já foi furado de faca, num pensa a vida. (...) O que eu faço com meu dinheiro eu dou a minha mãe, pra ela comprar as coisas que precisa dentro de casa. (Depoimento de Leandro – “2000 Nordestes”)

Leandro relata acima o drama que é a sua vida, perdeu o Pai por suicídio, a mãe doente, uma família que é sustentada por duas crianças, que deveriam estar estudando, mas como estudar numa estrutura dessas? É em cenas desse tipo que ficamos nos perguntando: Onde está o governo? Cadê as políticas públicas para a criança e juventude? Onde está a saída? Ainda bem que Leandro tem a cabeça no lugar, trabalha no que pode, e o que ganha ainda tem a solidariedade de compartilhar com sua mãe doente, fato que seu irmão mesmo sendo mais velho, não dispõe de maturidade para perceber o grupo, a família, o lar.

Para outros nordestinos, há relatos de dificuldade de vida, problemas para arrumar emprego, mas que mesmo assim o nordestino ama onde mora, quer passar o resto de sua vida na terra, gosta do forró, das músicas, das pessoas, dentro dessa autoestima constatamos dois pontos bem evidentes que seguram os nordestinos apresentados no documentário, um é a religiosidade, o outro é o sentimento de pertencimento aquele território. Percebemos uma maior autoestima quando os diretores apresentam mais gravações no litoral nordestino: há discursos diversos sobre o nordeste, sobre como as pessoas vivem; há relatos de pessoas de outros estados que vieram morar no Nordeste, com cenas filmadas em Porto Seguro no estado da Bahia. Mesmo assim, o discurso sobre o Nordeste ainda não é uniforme, há discursos plurais com vários significados e nas diversas localidades em que o filme é gravado, como podemos visualizar em alguns depoimentos de nordestinos transcritos do filme “2000 nordestes” abaixo:

Aqui no nosso nordeste a gente samu muito sofrido, mas pelo menos a gente tem mais uma liberdade, a gente sai daqui a noite vai pra qualquer canto” (...) “Com todo sofrimento aqui é melhor do que lá” (...)“Os meus filhos são nascido em São Paulo mais são nordestinos” (...) “Eu sou nordestino mais não falo mal de São Paulo” (...) “Não tenho nenhuma vontade de morar lá em São Paulo” (...) “Já passei dois anos em São Paulo, mas não gostei de lá por causa do frio ai vim embora. Meu lugar é aqui” (...) “Meio estressado da cidade, muita gente São Paulo, muita correria tal, quis dar um relaxe, vim pra passear, curtir uns dias e no caso assistir a copa,

né? Ai passou a copa, passou o réveillon, passou o carnaval, vai passar de novo mais um réveillon, vou pros 500 anos porque a terra aqui ainda propõe muita coisa boa ainda” (...) Sou de Porto Alegre, Rio Grande do Sul vim pra Porto Seguro em 87, cheguei aqui e gostei, ai comecei a me adaptar, fui me acostumando com a cidade” (...) “Aqui você se ambienta muito rápido, entendeu? É uma situação que você se torna, vai, nativo, eh em questão deeee ah vai dias vai se você passa até uma hora se for o caso” (...) “O pessoal que vem de fora é um pessoal humilde, outros que vem de lá pra cá com o seu dinheiro na mão, pra fazer sua apricação, outra já bota uma lanchonete, outro bota um restaurante, outros vão fazer pousada, é pessoas mesmo que vem de fora, mas com seu trocadinho, pra apricar aqui dentro, porque sabe que aqui dentro é onde se encontra, toda a apricação, onde é a riqueza melhor mesmo para nós é Porto Seguro.” (...) “A gente bate uma peladinha de 5h da manhã até as 7h” (...) “Depois a gente começa a comer e beber até quando acabar.” (...) “Quando a gente não vai pra praia, a gente fica por aqui, toma uma cervejinha, tá entendendo né? E fica somente, bate uma peladinha, e se divertindo aí.” (...) Minha diversão é a Igreja, clamar o nosso Deus que é o poderoso. né?” (...) “Minha diversão é pegar um bocado de dominó e brincar de dominó naquilo ali eu to me distraindo.” (...) “Gosto de dança, gosto de festa, adoro pagode, tá entendendo? É o meu lazer é o pagode.” (...) “Minhas fitas toda ela é de forró mesmo, eu dou tudo pelo um forró” (...) “O que mais gosto de fazer quando tow em casa é ouvir rádio, que eu gosto muito de dançar.” (...) “eu danço brega, labareda, todos tipo de brega.” (...) “falar a verdade, as minhas músicas que eu gosto não são nacional, pra ser brasileiro eu gosto de música internacional, gosto de Elton John, musica assim nesse estilo, essas músicas brasileiras, inclusive esses bregas que existem aqui eu não sou contra, mas acontece o seguinte se você tem um probleminha, você chega na porta do boteco começa a beber, começa a relembrar passado e vai tornando o copo e vai o salário do mês e da semana e não leva nada pra casa (risos).” (...) “Adoro Xuxa, porque ela é uma pessoa especial, minha vontade é conhecer Xuxa, junto assim eu e ela.” (...) “A gente podendo né? É bom ter uma no quarto, uma na sala, as vezes eu boto até a pequenininha, tenho uma pequenininha ali, televisão.” (...) “Meu sonho é ser pediatra, adoro criança, gosto muito de criança. (Depoimentos diversos de crianças, adultos, jovens, idosos presentes no filme “2000 nordestes”)

Há entre os depoimentos acima, relatos de pessoas que acham o nordeste mais tranquilo para viver, menos violência, há um sentimento de pertencimento a região mesmo aqueles nordestinos que estiveram que sair para tentar a sorte em outro estado, no documentário é apresentado pessoas que saíram da região nordeste viveram em São Paulo por dois anos e retornaram porque não suportaram o frio. E aí nos perguntamos: O que fazem estas pessoas retornarem? A esta terra sem voz, sem vez? Voltam porque sabem que tem como sobreviver superando as dificuldades ou vamos acreditar que elas voltaram porque que queriam morrer de fome? É no esforço, na luta, essa representação da capacidade de criar, de inventariar, que se reforça na fé, na religiosidade, na busca de caminhos melhores na sua vida, sem desistir da vida. Deixando o bom humor em muitos desses depoimentos presentes em sua vida, falando dos lazeres, do futebol, da dança, o forró, o brega, labareda, em meio a gostos da cultura popular, depoimentos de

gostos de músicas internacionais, Elton John, de programas como o de Xuxa, ícone da cultura de massa da modernidade na sociedade contemporânea. É nessa pluralidade de depoimentos e relatos que percebemos o quão a hibridação cultural se faz presente no nordeste, assim como em todo o Brasil. Essa mistura que em alguns filmes é estereotipada, neste filme há uma ampliação de conceito do que seja Nordeste. Nesse caso, Nordeste não apenas como território, mas como lugar da saudade, da vida, lugar de tradição, mas também de modernidades. Além dos diálogos podemos visualizar paisagens de secas, assim como paisagem de belíssimas praias, há uma diversidade de discursos cíclicos, tipos de religiosidades, misturas de raças, por imagens de vários ângulos, estilos e formas.

Em meio há tantos relatos, fica evidente a falta da presença de pessoas de outras classes sociais, ao contrário, há a presença maciça das classes populares, o que não se torna um erro grotesco, visto que a maioria da população da região Nordeste é residente destas classes, mas fica a falta de outras vozes sociais como por exemplo, pessoas das classes média, comerciantes, empresários, profissionais liberais, a presença da classe política, mesmo sabendo da dificuldade que seria incluir muitas as vozes num vídeo documentário de uma hora de exibição, deixa um vazio na obra, deixando de incluir algumas figuras que fazem parte do Nordeste brasileiro. Se a pretensão foi chegar a falar em 2000 Nordestes, como uma tentativa de chegar a falar do Nordeste em sua totalidade, não conseguiu, mas fica claro que em nenhuma obra, vai ser possível tal realização.

Através de artigos e livros de Durval Muniz de Albuquerque Jr., constatamos que ele não apresenta o Nordeste trabalhando este conceito de hibridação cultural de Canclini, mas de um entrelaçamento, de raças, culturas, que se assemelham em essência no conceito. Albuquerque Jr. percebe que há um território chamado norte, e que o Nordeste se institucionaliza como o território das secas do antigo norte. Este território é denominado “Saudade”, de modo tal que essa separação do antigo norte, fez uma parcela de sua população rejeitar os discursos nacionalistas promovidos pelo sul em prol de um discurso regional que busca impor como nacionais.

Na produção literária brasileira, o regionalismo já se manifesta, pelo menos desde as décadas de cinquenta e sessenta do século XX, quando o realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um “paisagismo histórico”, em que a simples descrição do Brasil como um conjunto de paisagens atemporais dá lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país e de sua população, mais precisamente de suas “elites.” Emerge o narrador

oligárquico, provinciano, que se especializa em escrever a partir da história de suas províncias e das parentelas dominantes da produção artístico-cultural do país. Um regionalismo que, após a proclamação da república, passa a se expressar cada vez mais sob o disfarce do nacionalismo. São visões e interpretações regionalistas que buscam se impor como nacionais, e cujo embate é muito pouco estudado, porque, durante muito tempo, se deu a maior ênfase a outros tipos de segmentação, como de classe, de ideologia, de escolas de arte e estilos artísticos, ou mesmo à relação entre intelectuais e estado, já que este era pensado como o poder, não se alterando para estas relações de poder menores, na sociedade. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p.51).

Assim como já dissemos a região é convocada a partir e dispositivos de significações a ocupar a imagem da periferia, da não “importância” nas relações econômicas e políticas do país, e isto leva seus habitantes a ocupar o lugar de marginais da cultura nacional. Sentimos a falta de ver moradores dos grandes centros urbanos do Nordeste, e de uma maior diversidade de cidades desta e de mesoregiões diferentes.

Para Albuquerque (2006), e em parte apresentada no filme *2000 Nordestes*, as imagens criadas para o Nordeste a partir do saudosismo, conclui, por exemplo, São Paulo como uma área diferenciada do restante do país, com seus novos códigos sociais e culturais, em parte trazidos pela influência modernista. Quando compara das regionalmente, o Nordeste passa, nesse momento, a ser representado como uma região do arcaico, do antigo, da tradição: dependente economicamente e tecnologicamente de outras áreas do país.

O movimento modernista, “tentando” condenar o regionalismo naturalista, pretendeu integrar o elemento regional a uma estética nacional, condenando as atitudes regionalistas. Para tanto, ele também aplicou, por exemplo, ao Rio de Janeiro uma ação regionalista, como ao Nordeste, pois era o centro cultural do país. Fica explícito que a intenção, nessa ofensiva modernista contra o regionalismo é a estratégia política de unificação do espaço cultural do país a partir de São Paulo e da linguagem e visão modernista. “A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urgado pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis.” (CANCLINI, 2006, p.25)

Canclini deixa pistas quando fala que: “Os movimentos modernistas surgem na Europa continental, não onde ocorrem transformações modernizadoras

estruturais, diz Anderson, mas onde existem conjunturas complexas.” (CANCLINI, 2006, p.72) Deixando claro que os países latino-americanos seriam palcos favoráveis a terem estes tipos de movimentos pois tinham:

Um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível [...] Surgiu na intersecção de uma ordem semi-aristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-emergente. (CANCLINI, 2006, P. 73)

No início do século XX, o Brasil se encontra nessas características que Canclini apresenta. Ficamos vulneráveis com este discurso modernista, pois não tínhamos transformações modernizadoras estruturais, o que fez com que o Modernismo tivesse ressonância principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Nessa perspectiva cultural modernista vemos “Oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de contas que formavam culturas nacionais e mal construíam culturas de elite.” (CANCLINI, 2006, p. 25), vamos assim perceber o desenvolvimento econômico presente na sociedade brasileira de 1930 a 1960.

No Brasil, o projeto de desenvolvimento partia de temas nacionais que já vinham sendo analisados desde a década de 1930, envolvendo questões voltadas para uma política de autonomia nacional e para uma política de industrialização. Porém, nos anos de 1950, a retomada de antigas questões relacionadas ao desenvolvimento do país acabaria resultando na formulação de um conjunto de princípios que se realizariam em um amplo projeto nacional de desenvolvimento capitalista, definitivamente assumido e adotado como uma estratégia política de governo do então presidente Juscelino Kubitschek (1955-1959). (MENDONÇA, XAVIER, 2006, v.11 n.31 jan./abr.)

Assim, ao longo desse subitem *2000 Nordestes e as culturas híbridas* nos propomos a pensar mais uma visão de Nordeste, intencionado a (des)construir essa imagem-discursiva monológica sobre a região Nordeste com grandes influências do modernismo, tendo como base um documentário premiado pela UNESCO *2000 Nordeste* o qual nos propiciou a perceber que é possível a construção de filmes que expressem outras leituras e compreensões de Nordeste brasileiro, um Nordeste formado por múltiplas etnias, culturas, crenças religiosas, esse sincretismo, essa

mestiçagem, dar uma idéia de culturas híbridas como conseguiu fazer em parte a proposta de Vicente Amorim e David França, trazendo-nos novos elementos e novos enfoques de alguns elementos já cristalizados no imaginário nordestino.

Considerações Finais

Esta dissertação teve como objetivo apresentar, através de análise fílmica de alguns filmes sobre o nordeste e do diálogo com o contexto histórico em que esses se inserem, as visões de Nordeste e de desenvolvimento dessa região. Analisamos como o Nordeste se apresenta nesses filmes, e que influências do contexto histórico eles apresentam. Tentamos considerar o Nordeste como unidade, porém o “Nordeste” é de um pluralismo único, características essas identificadas na análise, as quais retratam visões do Nordeste. Vimos como as discussões teóricas no contexto histórico, assim como as tradições regionais e nacionais embasam e também influenciam as composições escritas em que os filmes foram inspirados, influenciando os seus diversos espaços.

As discussões teóricas nos possibilitaram entender, a partir de *Ferro* (1988), *Morettin* (2007), *Oricchio* (2003), *Rocha* (2004), que a construção de um filme tem suas intencionalidades, a partir de várias influências: das ideias dos autores, dos diretores, do contexto histórico, dos intelectuais e pesquisadores da época, do clima, da paisagem, das tradições, do arcaico, do mítico, do novo, do moderno, do erudito, que só uma análise mais detalhada nos permite perceber as diversas leituras possíveis acerca do objeto. A análise teve como objetivo responder a questão central da nossa pesquisa: quais as visões de Nordeste e de desenvolvimento que nos são apresentadas em filmes sobre essa região em épocas diferentes?

A partir da observação do contexto histórico e das discussões teóricas no início do século XX, constatamos que o Brasil, país de grande extensão territorial, tinha uma grande dificuldade para construir a sua identidade enquanto nação. Isso se devia, principalmente, ao fato de apresentar uma diversidade de climas, culturas, raças e cores, a qual tem origem desde o período da colonização portuguesa, acentuada nos períodos de intensas imigrações de povos europeus, asiáticos, africanos e americanos, formando todos eles o povo brasileiro.

A busca de uma identidade, de uma cultura reconhecida como nacional fez com que a elite paulista, na década de 20 do século passado, buscasse lá fora o que

eles consideravam ser o melhor para o país, acreditando que assim poderiam construir uma nação moderna, rica e desenvolvida, conforme discutimos no *primeiro capítulo* desta dissertação. Porém, essa negação da cultura tradicional brasileira, que buscou forjar uma identidade nacional, fez com que pesquisadores brasileiro e nordestinos se contrapusessem a esse discurso e lutassem na busca de uma cultura genuína, nacional, de tradição, como era a cultura nordestina. *Gilberto Freyre* (1976), líder do movimento regionalista, acreditava que para o país ser reconhecido como Nacional, ele teria que começar a valorizar a cultura regional, se reconhecendo primeiro como regional, ou seja, buscando valorizar as danças, as músicas, as comidas, as crenças, as idéias que giravam em torno do regional para, só então, serem reconhecidas como Nacional. Segundo ele, só assim teríamos uma identidade própria de tradição, genuinamente nacional, e não uma identidade forjada, que viria a negar a nossa própria cultura, em prol de um discurso de desenvolvimento de progresso, conforme vemos em *Oliven* (2000), entre outros autores que nos ajudam a refletir sobre o nacional e o regional, como: *Cunha* (1902), *Ramos* (1980), *Albuquerque Jr.* (2006 e 2007), *Andrade* (1975), *Oliveira* (1993), *Canclini* (2008).

Nos segundo e terceiro capítulos de análise fílmica, verificamos como o Nordeste é apresentado nos filmes: *Vidas Secas*, *Deus e O Diabo na Terra do Sol*, *O Auto da Compadecida* e *2000 Nordestes* em destaque, mostrando também as influências do contexto histórico, assim como a ideias de desenvolvimento que subjazem a esses filmes. No segundo capítulo, analisamos, identificamos a influência do nacionalismo, do Nordeste estereotipado, nos apresenta o Nordeste de apenas um discurso. Já no terceiro capítulo, mostramos um Nordeste que se reinventa, com conceitos mais ampliados através da análise de filmes que bebem das fontes regionalistas e que têm propostas diferentes, trazendo um Nordeste mais plural, mesmo em meio a cenas de um sertão mítico, com valores regionalistas, de cultura genuinamente brasileira, e de culturas híbridas como vemos no filme documentário *2000 Nordeste*.

Ao analisarmos os filmes do cinema novo sobre o Nordeste: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, percebemos que os mesmos têm uma preocupação em expressar o Nordeste como a imagem da verdade da realidade, sob influência do neo-realismo italiano de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti, cineastas que buscavam a

representação da realidade italiana e europeia nas telas do cinema, após a segunda guerra mundial. Recebendo tais influências, o cinema novo apresenta o Nordeste do drama, com imagens referente às secas iminentes na região. O Nordeste do semiárido, sem a presença de imagens litorâneas, nem imagens dos grandes centros urbanos nordestino do mesmo período. O Nordeste, neles apresentado, recebe também uma grande influência do Modernismo brasileiro, movimento iniciado na Semana de Arte Moderna, em 1922, pela elite paulista que, de uma maneira geral vem ditar o que deveria ser seguido pelos diversos caminhos culturais, o que deveria ser reconhecido como cultura nacional como também o que deveria ser abominado, excluído, silenciado, se tornando uma cultura regional. As visões presentes, nesses dois filmes do cinema novo, mostram que o Nordeste é uma região uniforme, que se resume ao semiárido, assolado pela seca, terra de tristeza, abandono, dificuldades, de dramas, seca, calor, sofrimento, dor, fanatismo, banditismo. Nordeste dos mestiços, do machismo. Ou seja, terra como esta, diziam os intelectuais paulistas, de pessoas incapazes de construir uma cultura nacional. Essas visões transmitidas na metade do século XX, mesmo vindas com uma proposta diferente, de denúncia, são visões que, pela repercussão dos filmes, se estabilizaram e sobreviveram às discontinuidades do tempo, sendo outrora usadas e também consideradas como estereótipos sobre o Nordeste, as quais ainda hoje têm repercussões negativas sobre o Nordeste.

No *Terceiro Capítulo*, essas visões sobre o Nordeste também serão percebidas em *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes. Nesse filme, de imediato, as imagens da seca, de sofrimento, fome, miséria, calor, de banditismo, como também a presença forte da religiosidade, dos mestiços, do machismo ganham uma proposta diferente, pois elas não nos são apresentadas como imagens da realidade, do drama do cinema novo. As imagens do cinema da retomada não têm em sua característica a política de denúncia, mas de crítica, de mudança de paradigma. *O Auto da Compadecida* lança a proposta de passar um Nordeste mítico, folclórico, Nordeste que recebe as influências do Movimento Armorial, que segue influências do regionalismo de Gilberto Freyre, que mistura características da cultura popular com a cultura erudita, características arcaicas com valores modernos. A crítica à moral social é tão eficaz, que não cabe só no contexto histórico da publicação da obra, em 1957, mas cabe perfeitamente nos dias atuais. A sátira social expressa no texto de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que é também apresentada

no filme por Guel Arraes, procura reformar os costumes, moralizar as relações sociais, resgatar as instituições sociais, como governo, que mal se apresenta no filme, além da igreja, que vive uma vulgarização dos seus princípios. O filme *O Auto da Compadecida* recebe influência do Movimento Armorial, fundado por Ariano Suassuna, como nos afirma Campos (2008), com a proposta de se criar uma cultura genuinamente nacional. Segundo ele, ao mesmo tempo em que se vive as imagens paisagísticas dos filmes do cinema novo, isto é, as imagem mítica da idade média, da tradição, nos apresenta uma proposta de reinvenção das mudanças de costumes de um Nordeste arcaico para valores moderno de liberdade social, propondo novas relações entre as camadas sociais, como por exemplo ao mostrar a filha do coronel se casando com Chicó que, além de pobre era frouxo. Isso nos faz repensar as relações da Igreja com seus princípios morais e seus fiéis, as relações entre a esposa (Dora) e o marido (o padreiro Eurico), em que a mulher toma decisões a frente do homem em várias situações. Assim como propõe uma nova análise do nordestino na relação com a sociedade, como é a representação de João Grilo: nordestino, brasileiro, que mesmo burlando os espaços da obra/filme, é perdoado pela *Compadecida* e que, após passar por uma experiência de quase morte, recebe uma nova chance de voltar à Terra, para tentar fazer diferente, seguindo novos caminhos. Essa chance dada a João Grilo, faz-nos repensar sobre as nossas escolhas.

Já a proposta do documentário *2000 Nordestes* visa apresentar um Nordeste fluído, sem demarcações territoriais. O Nordeste em São Paulo, Rio de Janeiro, o Nordeste enquanto diversas imagens, sons, ritos, apresentando-se plural. Entretanto, observamos que a proposta de apresentar os vários Nordestes não foi bem sucedida, uma vez que percebemos várias vozes, imagens, crenças, classes sociais, fora das imagens propostas por Vicente Amorim e David França. Porém, devido à diversidade apresentada em nossa sociedade contemporânea, consideramos que essa visão de Nordeste se encaixa no que foi apresentado por Canclini (2008) sobre hibridação cultural, uma cultura de mestiços, plural, de valores tradicionais da cultura popular e erudita, valores arcaicos aliados a valores modernos.

Assim, após os estudos realizados nesta pesquisa, constatamos que ela, além de nos permitir conhecer um pouco mais sobre a nossa história, nos trouxe reflexões sobre os discursos de desenvolvimento da região Nordeste, principalmente

em relação ao fato de que enquanto a visão de Desenvolvimento se caracterizar como um projeto igual para todas as regiões, não ocorrerão as transformações devidas em nossa sociedade. Acreditamos que, quando um projeto de Desenvolvimento for aliado às particularidades locais/regionais, entraremos num círculo virtuoso, descobrindo novas potencialidades, transformando nossas regiões em uma nação que tenha uma unidade e cultura, em uma nação desenvolvida.

Fontes

Referências Bibliográficas:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 3a. ed. São Paulo\Recife: Cortez\Massangana, 2006.

_____, Durval Muniz. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar – as fronteiras da discórdia** São Paulo: Cortez, 2007.

AZAMBUJA, Darcy. **Teoria geral do Estado**. ed. globo, 2006 p. 6

WEBER, Alfred. Über den Standort der Industrie (**Teoria da localização das indústrias**) Heidelberg - Alemanha, 1909.

ANDRADE, Manuel Correia. **A Terra e o Homem no Nordeste**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**. Oeuvres. Paris: PUF, 1959.

BORGES, Luiz Carlos R. **O Cinema à Margem 1960-1980**. Campinas, São Paulo: Papyrus editora, 1983.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales 1929 – 1989: A revolução Francesa da Historiografia**. 2ªEd. São Paulo: UNESP. 1991.

CAMPOS, Ana Paula. **O Auto da Compadecida: Um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial**. In: FIGUEIRÔA, Alexandre e FECHINE, Yvana. Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4a Edição. São Paulo: Edusp, 2008.

CAPELATO, Maria Helene. NAPOLITANO, Marcos. MORETTIN, Eduardo. SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. São Paulo – SP: Alameda Casa Editorial, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. **Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual**. Vol. 40 N.º, Rio de Janeiro, 1997. ISSN 0011-5258.

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (orgs). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. São Paulo: Campus, 1997.

CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião**. Rio de Janeiro: Paz e Terra editora, 2003.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1902

CUNHA, Luis Henrique, PAULINO, Jonatta Sousa e MENESES, Valdênio Freitas. **O uso da idéia de território nas políticas públicas para o mundo rural como**

estratégias de modernização. XIV CISO – Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste - Recife – PE, 2009.

FARIAS, Ana Elizabete de; ROLIM, Eliana de Souza. **História oral e cidade: relação entre história, memória e construção de identidades.** In: XIV Encontro Regional de História da ANPUH -História, Memória e Comemorações, 2010, João Pessoa. Anais. João Pessoa: ANPUH, 2010, s.p.

FREYRE, Gilberto. **“Unidade e Diversidade, Nação e Região”, interpretação do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista.** Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

FURTADO, Celso. **Introdução ao desenvolvimento: enfoque histórico-estrutural.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HERMANN, Jacqueline - **1580-1600: o sonho da salvação** (Coleção: Virando Séculos) Coordenação: Laura de Mello e Souza, Lilia Moritz Schwarcz – São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2000.

HUBERMAN, Leo. **História da Riqueza do Homem.** Rio de Janeiro, ZAHAR Editores, 1976

ISARD, Walter. 1972. **Análise Ecológico-econômico para o Desenvolvimento Regional.** New York: Free Press.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: Novos Objetos. Filme: Uma contra-análise da sociedade, Marc Ferro** (p.199-215). 3ª Ed. São Paulo: Francisco Alves Editora, 1988.

LE GOFF, Jacques. (org.) **A História Nova.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Pereira Borges. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto.** Rio de Janeiro, RJ: Forense Editora, 1948.

MACHADO, Charliton José dos Santos e NUNES, Maria Lúcia da Silva (Organizadores). **Gênero e sexualidade: perspectivas em debate – ANDRADE, Vivian Galdino de. A invenção do “Cabra-macho” do Nordeste na tela do cinema.** João Pessoa: Editora Universitária, 2007. p. 223-239.

MALUF. Sahid. **Teoria Geral do Estado**, 23ª ed. São Paulo. Saraiva. 1995. P. 22.

MARINHO, Maria de Fátima. **Dom Sebastião e o romance histórico – Revista da faculdade de letras “Línguas e Letras”, Porto: XIX, 2002, p. 365-386.** (<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4769.pdf>)

MAIOR, Armando Souto. *História Geral*. São Paulo, Editora São Paulo, 1978, p. 190.

MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. 1879

MENEZES, Ana Maria Ferreira.; MENEZES, Eline Viana. **O Nordeste brasileiro no processo de reestruturação econômica: inclusão ou exclusão**. Feira de Santana-BA: Sitientibus, 1998;

MENDONÇA, Ana Walesca; XAVIER, Libânia Nacif; BREGLIA, Vera Lúcia Alves; et al. **Pragmatismo e desenvolvimentismo no pensamento educacional brasileiro dos anos de 1950/1960**. Revista Brasileira de Educação, v. 11, n. 31, jan./abr., 2006.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade Modernista**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. São Paulo – SP: Alameda Casa Editorial, 2007.

NEVES, Lucila de Almeida. **A voz dos militantes: o ideal de solidariedade como fundamento da identidade comunista**. In: Xth International Oral History Conference. Proceeding . vol. 3. Rio de Janeiro:

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião: SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflitos de classes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981;

OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta de. **Entre Brasil e Portugal: os sertões e o mito sebástico**. Revista de Estudos de literatura. Belo Horizonte, v. 4, p. 225 -239, *oul. 96*

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo – Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.

PECQUEUR, Bernard. **O Desenvolvimento Territorial: Uma nova abordagem dos processos de desenvolvimento para as economias do Sul**. Revista Raízes, vol. 24, N.º 1 e 2, Jan-dez/2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **“Em busca de um outra história: imaginando o imaginário”** In: Revista Brasileira de História. São Paulo: Contexto/ANPUH, vol. 15 n.º 29, 1995.

PUTNAM, Robert D. **Comunidade e Democracia: a experiência da Itália moderna**. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 45ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980.

RAMOS, Paulo Roberto. **Revista Estudos Avançados – Entrevista com Nelson Pereira dos Santos**. Vol 21, n.º 59, Janeiro/Abril. São Paulo, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

São MARCOS. A Bíblia Sagrada. São Paulo, Stampley Publicações LTDA, 1974, p. 1021.

SOUSA, Luis Gonzaga da. Memórias de Economia – Realidade Brasileira. (Livro on-line: <http://www.eumed.net/cursecon/libreria/2004/lgs-mem/index.htm>)

SOUSA, Natali de Jesus de. **Desenvolvimento Regional**. Evolução da análise econômica regional. Editora Atlas - São Paulo, 2009

SPINOLA, Noelio Dantasle. **Política de localização industrial e desenvolvimento regional: a experiência da Bahia**. Salvador: Universidade Salvador – Unifacs; Departamento de Ciências Sociais Aplicadas II / Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Regional e Urbano, 2003.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 11ª Edição, Rio de Janeiro: AGIR Editora, 1975.

VIDA, Samuel Santana. **Africanos no Brasil: uma ameaça ao paraíso racial** – Seminário internacional “Migrações Internacionais – Contribuições para Políticas”, da Comissão Nacional de População e Desenvolvimento (CNPd). Brasília – 6 e 7 de dezembro de 2000.

ZARUR, George de Cerqueira Leite (Org.). **Região e Nação na América Latina** – OLIVEN, Ruben George. **Nação e região na identidade brasileira**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2000.

Referências Fílmicas

2000 Nordestes. AMORIM, Vicente. FRANÇA, David. L.C. Barreto Ltda, RioFilmes - Europa. 2000, DVD, 70 min, PAL-M, som, Color.

Auto da Compadecida. ARRAES, Guel. Globo Filmes, Columbia Tristar. 2000, DVD, 100 min, PAL-M, som, Color.

Aruanda. NORONHA, Linduarte. Produção Linduarte Noronha – 1960, 22 min, documentário, som, p&b.

Deus e o diabo na Terra do sol. ROCHA, Glauber. Copacabana Filmes - 1964, drama, 120 min., som, p&b.

O Cangaceiro. BARRETO, Lima. Produção Companhia Cinematográfica Vera Cruz - 1953, 90 min., aventura, som, p&b.

Vidas Secas. SANTOS, Nelson Pereira. Produção Herbert Richers – 1963, drama, 100 min., som, p&b.