

O SERTÃO ILUMINADO: O CINE-SERTÃO DE ROSEMBERG CARIRY

Iza Luciene Mendes Regis*

Resumo

A partir da análise dos três primeiros filmes de longa metragem do cineasta cearense Rosemberg Cariry, buscou-se, aqui, perceber qual imagem de sertanejo e sertão é posta na tela de cinema. Divergindo da interpretação que o considera atávico e inerte, guiado pelas determinações do meio, a obra deste diretor tenta mostrar que, fazendo uso de tradições que se renovam, os sertanejos de sua trama fílmica tornam os símbolos que os emolduram como bárbaros em gritos de rebeldia. Assim, localizado em seu tempo, o cinema de Rosemberg Cariry atua, sobretudo, veiculando a arte neste processo de transformação.

Palavras-chave

História do Brasil; cinema brasileiro; sertão brasileiro; rebeldia; Rosemberg Cariry.

Abstract

From the analysis of Rosemberg Cariry's three first films, this article discusses the perception of "sertanejo" (the man who lives in the hinterland) and hinterland in the screen. Despite the interpretation which considers sertanejos atavic and inert, guided for the determination of the environment, the Cariry's work tries to show that, through the traditions which renew themselves, those "sertanejos" of his plot turn the symbols which label them as Barbarians into shouts of revolt. Thus, located in their time, Cariry's movies act out the reality, over all, propagating the art in the process of transformation.

Key-words

Brazilian history; Brazilian cinema; Brazilian hinterland; revolt; Rosemberg Cariry.

Rosemberg Cariry nasceu no interior do Ceará, em Farias Brito, região do Cariri, na década de 50. Morava num lugar pobre e sempre esteve envolvido com as tradições populares e religiosas do local. Com suas próprias palavras, explica a sua origem e a inspiração para suas obras:

Criei-me no meio desse caldo cultural, dessa cultura popular imensa e profunda. Com o tempo, comecei a identificar essa cultura cabocla que se fizera herdeira de importantes vertentes das culturas ocidentais, principalmente ibérico-mediterrâneas. Por outro lado, estudei em seminários católicos e tive acesso a um saber mais clássico, aos pensadores e poetas eruditos da Antiguidade. Depois, quando cursei filosofia, entrei em contato com pensadores modernos. Dessa junção do popular nordestino, herdeiro de culturas afro-indígenas, e de saberes populares europeus medievais, com a cultura mais clássica européia, nasceram as minhas inquietações. O que terminou por desaguar na carreira múltipla de cineasta, poeta e jornalista.¹

Hoje, é um estudioso da cultura popular e se interessa, sobretudo, em mostrar as artes, histórias e lendas de um povo do qual se considera parte.

Diante disto, é importante ter em vista que as influências de Rosemberg Cariry partiram tanto da cultura erudita quanto da popular, e é justamente esta mistura que lhe permite afirmar que seus filmes trazem arquétipos universais, devido ao paralelo que ele cria entre os fenômenos sociais ocorridos no interior do Nordeste – das histórias que ele ouvia quando criança, dos indivíduos que teve a oportunidade de conhecer – e os personagens da literatura universal, que expressam mitos de origem de outras regiões e, também, fenômenos sociais ocorridos em toda parte do mundo.

Deste caldeirão de saberes – que não são díspares, e sim se completam – ele tira roteiros e argumentos para compor suas histórias, sempre calcadas no passado do sertão e dos sertanejos, trazendo para o campo da história construções de uma concepção que vincula os tempos e os homens a suas experiências, principais matérias-primas do fazer historiográfico. Dito isto, compreendemos que, dentro do fazer artístico, Rosemberg Cariry captura todo o universo cultural – seja ele nascido do popular ou do erudito, da escrita ou da oralidade, do imaginário ou do real, das utopias ou das práticas –, chegando às suas sensibilidades e recompondo dentro da sua arte as lutas sociais que se manifestaram, de modo a poderem ser classificadas como fenômenos tipicamente regionais, característicos dos sertões e dos sertanejos.

O cineasta, no entanto, torna móvel o tempo em que tais fenômenos existiram e o faz a partir das manifestações populares que conhece de perto, utilizando-as para fazer o entrelaçamento entre presente e passado e, assim, visitar as perspectivas do futuro. Por estas razões, faz-se necessário, também, perceber a cultura enquanto agente tanto no pas-

sado quanto no presente, como “representações coletivas” ou “práticas” que trazem implícitas não só os costumes, crenças e valores (práticas vividas), como também símbolos (representações extraídas do passado).

Não raro vemos, dentro das instituições do saber, conceitos como o de “cultura popular” ou manifestações populares sendo tratados como um lugar onde se pode dar voz ao povo, sugerindo que este necessite de um agente externo que o conceitue para que possa permanecer em evidência. Assim como é recorrente, inclusive por parte do saber institucionalizado, uma homogeneização dos costumes e valores do “homem ordinário” ou, para alguns, das “classes populares”.

A reconhecida incerteza quanto às fronteiras do domínio popular quanto à sua homogeneidade diante da unidade profunda e sempre reafirmada da cultura das elites poderia justamente significar que o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista.²

Permitir que haja um diálogo entre as classes, e não um monólogo da classe dominante, seria uma forma de perceber a construção dos conceitos de “cultura popular”, de modo que possibilite uma maior compreensão do complexo corpo de valores que compõem estes grupos. Isto se aplica a todas as categorias e conceitos concernentes à produção de estudos históricos.

O saber institucionalizado, durante muito tempo, serviu à classe dominante, criando certas conceituações que tendiam a padronizar ou homogeneizar os grupos sociais/culturais. A chamada “cultura popular”, por exemplo, foi, a princípio, trabalhada como um todo homogêneo, perdendo seu poder enquanto agente dotado de personalidade, transformando-se num todo sem nome, portanto, sem referenciais; todos ou cada um deixam uma impressão de anonimato.³ As representações da “cultura popular” ou do “homem ordinário” têm sido há muito enquadradas em formas únicas; os discursos lhes conferem uma forma simples, ignorando a diversidade social, econômica e cultural dos meios nos quais eles estão inseridos. Estas são as duas dimensões: o suporte e o discurso.⁴

Ao fazer quaisquer discussões acerca das propostas argumentativas do cinema de Rosenberg Cariry, é necessário que se tente vislumbrar qual a forma cinematográfica empregada por ele para construir artisticamente sua obra. É claro que não é pretensão deste texto denominar qual seria a estética em Rosenberg Cariry – o máximo a ser feito é buscar perceber que elementos são por ele usados para desenvolver seu trabalho e de qual estética a elaboração dos seus filmes mais se aproxima.

Ao falar de um cinema produzido no Ceará (que traz como temas principais as chamadas revoltas camponesas, reportando-se aos movimentos do cangaço, messiânico e

camponês e que possui como questão mais relevante a luta em torno da terra), é impossível não lembrarmos de um outro cineasta nordestino: Glauber Rocha – principalmente porque Cariry declara a influência que sofreu ao assistir *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, entre outros – e sua “estética da fome”, inaugurada no Cinema Novo. Afirmo isso pelas semelhanças que identifico entre os projetos do Cinema Novo – do qual Glauber Rocha é o cineasta que traz maior preocupação com a teoria, e o faz tomando não só seus filmes, mas também os de outros cineastas como referência – e os de Rosenberg Cariry.

Discorrendo sobre o filme *Corisco e Dadá*, que considera ter uma narrativa mais linear do que as demais obras de Cariry, Firmino Holanda aponta o distanciamento que o trabalho deste cineasta toma diante dos filmes de Glauber Rocha. Nesse terceiro longa-metragem,

(...) a diferença essencial entre Cariry e Glauber poderia ser melhor caracterizada tomando-se o próprio *Dragão da Maldade*... (...) citado pelo diretor de *Corisco e Dadá* como grande influência na sua decisão de fazer cinema. O novo filme do cearense, se comparado àquela saga, apresenta uma “escrita cinematográfica” bem diferente, buscando realismo, mesmo nas cenas onde a violência dos personagens parece chegar ao paroxismo.⁵

Além da proximidade temática, refiro-me, principalmente: em primeiro lugar, quando se trata de questões rurais, há um forte caráter político em ambos os projetos, que transforma seus personagens e suas obras em agentes do contexto histórico por eles vivenciados; em segundo, por prezarem um cinema autoral, isto é, que parta dos princípios e valores defendidos pelo autor da obra, que percebe a arte como um poderoso veículo de idéias; em terceiro lugar, porque as condições de criação da arte cinematográfica dentro da estrutura na qual os cineastas do Cinema Novo realizavam seus filmes, revertida numa nova forma de execução da arte (baseada no uso dos recursos possíveis dentro dos limites da escassez), assemelham-se às dificuldades enfrentadas pelo cineasta cearense, como ele mesmo expressa:

A partir do momento que, superando a nossa dor e a nossa fome, fazemos cinema, estamos afirmando a nossa vida e a nossa história, estamos construindo uma nova beleza, uma estética voltada para o homem e para sua liberdade. Eu faço o cinema das beiradas do mundo, o cinema da periferia. Eu faço cinema como exercício da minha vontade e da minha paixão. Para fazer cinema tenho enfrentado muitas dificuldades, mas a única coisa que quero é trabalhar de forma digna; construir uma obra artística que seja a expressão legítima da cultura e da alma do povo brasileiro, numa perspectiva universal e libertária. Eu faço cinema com o que tenho nas mãos em qualquer situação, por mais adversa que seja, e com qualquer verba disponível.⁶

A questão da autoria no cinema é motivo para muitas discussões acerca de quem teria o direito de ser chamado de *autor* de uma realização cinematográfica. Os cineastas eram assim chamados desde 1921 – ainda no cinema mudo –, pois, mesmo se não fossem responsáveis “pelo roteiro, quase sempre assumiram a decupagem, a filmagem, a montagem, e orientavam o fotógrafo”. Essa definição delega a autoria ao diretor, devido às muitas atividades que ele ocupava no processo de produção fílmica. Porém, muitas discussões ainda se delinearam a partir daí: na década de 50, o conceito gerou novas formas de autoria, e autor seria quem mostrasse na obra “a contribuição individual, o ‘si mesmo’, a individuação pelo ‘estilo’”. Contudo, a palavra *autor* era vista, muito frequentemente, como indissociável da produção literária, havendo, assim, quem defendesse a idéia de que o título deveria ser dado ao roteirista: “O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele”. Mas a discussão acerca do conceito continuaria e apontaria três formas de reconhecer o autor: primeiro, “juntar as funções de argumentista-roteirista e realizador numa só pessoa, com predominância da função de realizador”; segundo, “juntar, a essas, também a função de produtor (...). Essa junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente”; no terceiro, “o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto, que ele tenha sido obrigatoriamente roteirista e produtor do filme.

Esta última definição talvez seja a que mais se aproxima do autor ao qual este artigo faz referência. Contudo, não é demais lembrar que Rosemberg Cariry preenche, também, os quesitos apontados nas definições anteriores. Para Glauber Rocha, o cinema de autor deve, também, romper com as formas de produção já desenvolvidas,

(...) na concepção de autor segundo Glauber: “Se o cinema comercial é a tradição, o de autor revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária. (...) o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise en scène* é uma política”.⁷

Mesmo que, no último capítulo de seu livro, Bernardet venha discutir que a existência da questão sobre a propriedade da autoria no cinema já é, em si, um indício da fragilidade deste conceito, considero que o cinema enquanto arte traz no seu realizador um autor e, portanto, Rosemberg Cariry é, independentemente de qualquer definição mais ou menos aceitável, o autor de seus filmes.

É certo que semelhanças com Glauber Rocha existem. Mas isso não define a estética de Rosemberg Cariry – mesmo porque, como já foi sinalizado, não me sinto com autoridade para dizer qual a estética por ele criada ou adotada. O que posso é criar relações com

as que já conhecemos. Além do que, este é um texto de história, e não de crítica cinematográfica, e ainda, quando digo que Glauber Rocha trazia e desenvolvia nos seus filmes uma “estética da fome”, faço-o a partir do que ele mesmo já havia dito:

A fome latina (...) não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa miséria, é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...) Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.⁸

Lendo atentamente as citações dos dois autores, não podemos negar que Rosemberg Cariry traz para a estética de seus filmes elementos usados pelo Cinema Novo na “estética da fome”, mas temos de considerar, sobretudo, a autonomia do autor, uma vez que também fica explícito, em todo o corpo deste artigo, que ele traz elementos próprios.

Como já apontamos as semelhanças, tratemos agora das diferenças. Nos filmes de Rosemberg Cariry não há a presença dessa terceira pessoa do conflito: o intelectual de classe média (não entrarei aqui nas questões da dualidade presente nas representações destes personagens), que Glauber insere em sua obra – argumento que serviria para fazer com que o povo encontrasse o seu rumo. Isto porque, para Cariry, é o próprio povo quem abre os seus caminhos, que busca suas possibilidades, e o faz através de suas manifestações mais simples de revolta ou de fé. O cangaço e o messianismo são, para Cariry, já a forma de insurgência do povo, a revolta da qual ele participa e a qual ele promoveu a partir de valores particulares à sua cultura.

Outro aspecto de muita importância é que há uma busca pela beleza e pela alegria. O sertão que este cineasta figura mostra uma realidade crua, mas não destituída de fantasias. Inspirado em *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, outro cineasta-ícone do Cinema Novo, Rosemberg Cariry traz o sol nordestino para iluminar o sertão. Mas o faz de uma forma diferente: enquanto Luiz Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Vidas secas*, traz a luz para nos mostrar “claramente” uma miséria impactante, Ronaldo Nunes, diretor de fotografia dos três filmes analisados neste artigo, traz sob o sol um sertão com riquezas próprias, nascidas da sua natureza e da sua cultura. Sobre esta iluminação, especificamente a do filme *Corisco e Dadá*, discorre Helena Salem:

A fotografia, de Ronaldo Nunes, explora a imensidão e a luz ofuscante do sertão nordestino. “Trabalhamos a beleza da caatinga em tempo seco, quando o capim vira ouro e a mata adquire a tonalidade da prata: são tons em torno do amarelo, até o bordô”, descreve Cariry.⁹

No fundo, o que parece ser a pretensão de Rosemberg Cariry é seguir construindo um cinema nacional que represente os valores culturais e estéticos do país, sem importar uma forma ou um espírito cinematográfico de narrar a beleza para extasiar ou o sofrimento para comover, mas um e outro para trazer às telas histórias que sejam construídas e construtoras de outras histórias. Sem alçar vôos tão maiores do que a arte de realizar cinema num país que espera pelo futuro, em vez de projetá-lo, Cariry continua produzindo, mesmo nos tempos de maior escassez de possibilidades. Talvez por isso ele afirme, quando fala d’*O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*:

Minha estética nasce da precariedade e do absurdo social e cultural brasileiro. Fazer arte no Brasil é uma vitória cotidiana sobre a morte. Eu nunca tive dinheiro, nem negativos, nem equipamentos para fazer o filme que desejava. (...) Não usei nesse filme uma única luz, porque não tinha. Era tudo o sol alumando o mundo, como em “Vidas secas”.¹⁰

Hugo Sukman, em uma pequena matéria sobre *Corisco e Dadá*, diz que Cariry “consagra uma estética mais onírica e linear do que o estilo de Glauber Rocha ou o realismo de Nelson Pereira dos Santos”.¹¹ Confesso que esta vertente nos deixa compelidos a querer seguir: admitir que Cariry emprega o que Glauber Rocha teria chamado de “estética do sonho”. Porém, quando notamos o distanciamento que Rosemberg Cariry toma da estética de Glauber, ainda quando o último teoriza a estética da fome, só podemos perceber que, diante da conceituação da estética do sonho, a obra de Cariry distancia-se mais ainda. Porque se Cariry torna sua narrativa mais linear a cada filme, Glauber faz o contrário. No entanto, as características semelhantes voltam à cena, sobretudo no que se refere às questões abordadas como eixo discursivo da obra, na medida em que vemos Glauber Rocha aprofundar o que seria esta estética do sonho.

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclores, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário.

O sonho é o único direito que não se pode proibir.¹²

Esta é uma proposta, para nós, por demais fascinante, uma vez que vemos na obra de Rosenberg Cariry uma crescente busca por possibilidades, algo que, no sonho, é infinito.

Para findar essa discussão, talvez fosse mais coerente admitir a definição do sociólogo Daniel Lins:

Lá onde se esperava uma produção e consumação voraz de significados, o cineasta impôs, de maneira lúcida e rebelde, a estética do “acontecimento”, numa rebelião explícita contra a tirania do sentido. Acontecer é poder embriagar-se com o olhar, com um sorriso, com uma nostalgia que não foi contada, numa existência que não se satisfaz com a linearidade da história, com a narrativa redundante e reducionista dos “vencedores”. Acontecer é poder mudar o destino social e romper com os magmas imaginários que fazem do dominado um excluído e de sua cultura um estigma.¹³

Como não sou, entretanto, obrigada a assumir uma definição fechada, fico com a união das duas últimas, e defendo a idéia de que Rosenberg Cariry cria uma estética que passeia não só pelos diferentes tempos e pelos diferentes espaços, mas também pelo sonho, pelo acontecimento e pelas possibilidades narrativas, técnicas e argumentativas que os sentidos do sonho e do acontecimento são capazes de fertilizar.

Esse desprezioso perfil que tentei traçar sobre a marca estética da obra de Rosenberg Cariry remete a outro problema, também merecedor de apreciação: a questão autoral. Nota-se que em todo este texto chamo o cineasta de autor; contudo, esta classificação para diretor de cinema é bastante questionada e passa por outra dúvida, que interroga se é o cinema uma arte – sua realização necessita de uma equipe e sua comercialização é corrente, pelo que recai sobre ele a crítica de ser um processo industrial –, discussão da qual abro mão porque, além de considerá-la infrutífera, faço uso do cinema, neste artigo, como um documento, registro do homem sobre seu meio, antes de qualquer coisa. Quanto a ser o cineasta um autor ou não, posso dizer que, além da questão financeira – um dos motivos geradores da crítica de que o cinema é uma indústria – não se enquadrar neste caso, já que Cariry é o responsável direto por suas produções, há a questão mais importante, que é a marca do autor, o que identifica seus filmes enquanto criação sua. É esta marca, peculiar, que me leva a afirmar que ele tem no conjunto de seus filmes uma mesma obra, acompanhando uma linha de pensamento na abordagem dos temas dos quais trata, com elementos que se diferenciam de leituras feitas por outros artistas. Criando técnicas que, talvez se possa ousar dizer, possibilitam uma nova estética do sertão ou, melhor dizendo, profundamente calcada na estética sertaneja, Cariry traz à tela marcas particulares de suas realizações cinematográficas, tornando o sertão um espaço mais dinâmico e não circunscrito a visões predeterminadas – antes, propício à vivacidade e às relações com outros espaços.

Apesar de esses esclarecimentos serem imprescindíveis à compreensão da proposta do cineasta, o que tento perceber, aqui, é como a linguagem cinematográfica foi se apropriando dos discursos construídos socialmente e de que forma foi interpretando, reelaborando e reproduzindo esses discursos, produzindo um relato próprio, quando entendo que o cinema interfere diretamente nos valores culturais de uma sociedade. E, ainda: o filme traz muitos mundos dentro dele, relaciona-se com outras realidades e lê os tempos e espaços, inserindo nas suas construções narrativas o desenvolvimento das relações entre presente e passado.

No caso específico do meu objeto de estudo – *como o sertão e o homem sertanejo são representados na produção cinematográfica de Rosemberg Cariry* –, há, além de uma presença de passado – comum a todo e qualquer documento que nos permita ver, estudar e interpretar um tempo que não é o nosso tempo presente –, uma representação deste mesmo passado, isto é, uma relação de leitura que permite ver este documento, sobre o qual detenho as minhas análises – *o discurso impresso pelo cinema* – como uma construção que parte do presente. Mas, além dos tempos que são postos nesta representação – tempo de produção e tempo ao qual a obra remete –, há, também, uma representação de espaços – espaço de produção e espaço ao qual a obra se refere – existentes em um mesmo tempo.

Explico melhor: os filmes com os quais dialogo expõem a representação do homem sertanejo imprimindo um discurso quase uníssono, no entanto, divergente do discurso há muito propalado por uma certa historiografia ou outras artes, como a pintura, a literatura e o próprio cinema nacional do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, que trazem elementos escassos para servirem de composição da identidade do sertão; apesar de a filmografia que analiso apresentar elementos que enriquecem a imagem do homem sertanejo nela representada, ainda assim é pertinente considerar que há tanto o espaço de quem constrói a representação – lugar de criação e realização da obra – como o espaço do que é representado, o que torna flagrante uma ação social que explicita a presença de um no outro.

O que é mais importante, no entanto, nessas relações entre tempo presente e tempo futuro, espaço de construção da representação e espaço representado, é termos uma compreensão do quanto o filme se coloca como agente de transformação destes referidos tempos e espaços, passando não só pelas relações passado-presente, mas averiguando uma possível tentativa de trazer implicações para o futuro.

Os três filmes surgem num período que poderíamos chamar de “um novo tempo”. No sentido de que consideramos que há uma mudança no curso dos acontecimentos e há, também, uma tendência a querer perceber quais novidades surgiram para determinado campo de atuação – como o da redemocratização pós-1985; as situações em que o senti-

mento de mudança, de transformação da época em que se vive atravessa um período novo são, segundo Paul Ricoeur, por exemplo, o período que sucede a uma revolução; do mesmo modo que, quando não é possível visualizar perspectivas de mudança, costumamos chamar o período de “*momento de crise*”.¹⁴ É claro que o desejo de transformar ou de tornar estático o tempo e as situações históricas é relativo aos segmentos das sociedades que projetam e executam tais transformações. Se o período de “crise” é percebido por determinado setor da sociedade como infértil e estagnado, este mesmo período serve aos interesses de outro segmento social.

Por exemplo: quando, em determinado momento do filme *O Caldeirão*, o locutor diz a frase “ainda no escuro ano de 1937”, ele está registrando que houve uma mudança neste ano que o tornou escuro – referindo-se ao golpe de Estado dado por Getúlio – mas, se a voz do locutor Rosenberg Cariry revela que considera esta uma mudança ruim, o mesmo não pensavam os setores da sociedade que tiveram seu poder aumentado no período; ao mesmo tempo, os demais segmentos sociais que se opunham a tal regime e lutavam para transformar as situações políticas e sociais em que viviam faziam-no a fim de gerar um “tempo novo”. Sendo assim, o “tempo novo” pode trazer perspectivas de transformações que melhorem ou piorem a vida dos agentes sociais e históricos. Este julgamento é feito por cada segmento da sociedade a partir de seus anseios, principalmente quando há uma relação constante de conflito.

É por isso que as categorias de análise utilizadas por Paul Ricoeur, que apresento a seguir, permitem-me fazer uma leitura dos filmes pelo viés das significações do tempo, alocando as perspectivas de mudança impressas pelo cineasta nos conflitos narrados em suas histórias.

Na opinião do diretor dos três filmes aqui discutidos, na época da realização de cada obra sua o país passava por vários processos de mudanças nas questões de cunho político-social e econômico, com implicações que incidiram nas artes, mais especificamente, na realização da produção cinematográfica. Explicitemos os que nos interessam, por terem influenciado na feitura da obra. O filme *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* foi lançado em 1986, ano que se seguiu aos 21 anos de ditadura do período militar (1964-85); a redemocratização permitiu que uma obra de arte exibisse ideais socialistas claros. Embasado em fatos que ocorreram na primeira metade do século XX, no interior do estado do Ceará, o diretor trouxe à tela problemas ainda existentes no Brasil do presente. O segundo filme, *A saga do guerreiro alumioso*, foi lançado em 1993, período pós-Collor (primeiro presidente eleito pelo voto direto depois da ditadura militar); porém, tendo sido rodado em fevereiro de 1992, quando Collor ainda era presidente, o filme traz em sua narrativa as críticas ao modelo modernizador que o governo queria, a todo custo, implantar no país,

que não tinha estrutura econômica (e muito menos política) para tais propostas de mudança no curto prazo; outro aspecto marcante é que, em 1989, tinha caído o muro de Berlim, último grande símbolo da resistência do sistema socialista – talvez por este motivo percebamos uma menor ênfase na defesa dos modos de distribuição da terra baseados nos preceitos do socialismo real. Se em *O Caldeirão* o problema da terra é apresentado como sendo de cunho político-social, em *A saga* ele aparece mais como econômico-social, ainda que as instâncias do poder político estejam claramente representados neste filme. O terceiro filme, *Corisco e Dadá*, traz uma história que é contada no presente sobre uma época passada, a época do cangaço, e o presente, na figura da narradora do romance, corta o passado para dele falar; este filme, como já foi mencionado, marca a retomada do cinema nacional, e vem como para dar seqüência ao filme anterior, que, por sua vez, pode ser visto como dando continuidade ao primeiro. Melhor dizendo: Rosemberg Cariry termina *O Caldeirão* dizendo que ele é um grito dos sem-terra, e em *A Saga* este grito se solta, mas logo é sufocado, para, em *Corisco e Dadá*, através dos seus personagens, vir mostrar outra força latente.

Na obra de Rosemberg Cariry, os tempos se entrecruzam. No decorrer de todos os filmes, ele faz com que os tempos passado, presente e futuro passem uns pelos outros. Vemos isto claramente no conteúdo da narrativa do filme em *A saga do guerreiro aluminoso*, nas personagens de Delfina e de Genésio: a primeira profetiza a chegada de um guerreiro aluminoso e o segundo, a todo instante, rememora os tempos do cangaço – ambos vão buscar no futuro e no passado, respectivamente, soluções para os problemas que seu meio enfrenta no presente. Nos demais filmes, *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* e *Corisco e Dadá*, este entrelaçamento entre os tempos é feito através dos recursos técnicos que o suporte cinematográfico oferece. É possível dizer que, nestas obras, nas quais o diretor dá ao presente o poder de contar o passado, também dá ao passado o poder de ter projetado este presente que o conta, à medida que seus narradores são sobreviventes do pretérito de que falam.

Faz-se pertinente refletir sobre o papel do tempo narrado e do tempo que narra na obra deste cineasta, inclusive a partir da idéia de que a realização dos filmes ocorreu numa época, como o próprio autor reconhece, de mudanças no contexto social e político do país, permitindo que reconheçamos que este período que traz perspectivas novas, isto é, a chegada de um “tempo novo”.

Para tanto, é lícito que se lance mão das reflexões elaboradas por Paul Ricoeur sobre os significados que essas mediações entre os tempos históricos carregam, de forma que não se minimize o conhecimento do passado em detrimento das expectativas construídas

para o futuro, tendo o presente como linha de intercâmbio. Para fazê-lo, o autor trabalha com as categorias, introduzidas por Reinhart Koselleck, de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”.¹⁵

Assim, o tempo presente, lugar onde se constrói a história-conhecimento e a história-acontecimento, é fundamentado e construído a partir dos rastros deixados pelo passado – “espaço de experiência” – que busca projetar um futuro – “horizonte de expectativa” – ensejado pelo tempo atual que o precede. Paul Ricoeur esclarece as relações entre os tempos históricos e o fazer da história – a qual, a partir das propostas do presente, passa a ser condicionada à vontade do homem – destacadas em três temas, segundo Reinhart Koselleck:

Em primeiro lugar, a crença de que a época presente abre o futuro, a perspectiva de uma novidade sem precedente; em seguida, a crença de que a mudança para melhor se acelera; e, por fim, a crença de que os homens são cada vez mais capazes de fazer sua história. Tempo novo, aceleração do progresso, disponibilidade da história – esses três temas contribuíram para o desdobramento de um novo “horizonte de expectativa” que, por ricochete, transformou o “espaço de experiência” em que se depositaram as conquistas do passado.¹⁶

Ricoeur acredita que o tempo que chamamos de “tempo novo” ainda não o é, apenas oferece possibilidades para que o futuro que o tempo atual projeta seja realmente um “tempo novo”, isto é, transformado.

O tempo o qual chamamos de *novo* é aquele em que podemos imprimir mudanças, é aquele que podemos transformar de acordo com nossos projetos. Sendo assim, a perspectiva de uma mudança implica um poder que nos delegamos de mudar o curso da história, tornando-nos, assim, agentes diretos do fazer histórico.

Este tempo de transformação, de perspectiva de mudança, no entanto, só tem reais possibilidades e só terá operacionalidade através de visitas ao passado, permitindo, inclusive, que ele se expresse de forma dinâmica, e não como um banco de dados em que buscamos informações, mas, também, como um agente transformador que ganha novas significações mediante interpretações que o presente lhe dá. Não seria mudar o sentido do passado, e sim compreendê-lo sob a ótica de um presente que gerencia um “horizonte de expectativas”.

Ricoeur defende, a partir de Koselleck, a idéia de que a época moderna provoca um encolhimento do passado, o que resulta num presente em meio a um passado superado e a um futuro determinado, levando à classificação do tempo presente como um tempo de crise.¹⁷ Para evitar que percebamos o nosso como um tempo de crise, o que nos anula como agente construtor de sua história,

(...) é preciso resistir ao encolhimento do “espaço de experiência”. Para tanto, é preciso lutar contra a tendência a só se considerar o passado do ponto de vista do acabado, do imutável, o irrevogável. É preciso reabrir o passado, nele reviver potencialidades não realizadas, contrariadas ou até massacradas. Em suma, contra o adágio que pretende que o futuro seja em todos os aspectos aberto e contingente, e o passado univocamente fechado e necessário, é preciso tornar nossas expectativas mais determinadas e nossa experiência mais indeterminada. Ora, essas são duas faces de uma mesma tarefa: pois só expectativas determinadas podem ter sobre o passado o efeito retroativo de revelá-lo como “tradição viva”.¹⁸

Assim, fazemos do presente o elo transformador que faz da “experiência de passado” um “horizonte de expectativa”, e este, um “tempo novo”.

O papel que Paul Ricoeur delega ao passado e à permanência das tradições (que não morrem, mas se renovam para continuarem vivas no contexto do presente) permite-nos traçar um paralelo com a importância dada por Rosemberg Cariry às tradições. Estas são postas não como próprias de um passado – pois ele as traz para figurar como permanentes no tempo presente, com a intencionalidade clara de revelá-las como importante elemento com poder de ensejar mudanças, que permitem que o futuro não traga os mesmos problemas do presente, por ignorar as importantes contribuições que as vivências do passado ainda podem oferecer.

Os fenômenos e os costumes referentes ao tempo histórico das histórias narradas pelos filmes são postos na tela para interagir com o tempo da narrativa. Assim, quando cangaceiros e beatos aparecem em conflito com o poder institucionalizado, outras formas de confronto estão sendo representadas, embora não se refiram diretamente a estes temas, que serviram apenas como mote para a construção dos roteiros dos filmes. Mas o conflito ultrapassa as questões cotidianas da vida dos sertanejos, que talvez não possam ser vistos como personagens principais em nenhum dos filmes, mas estão presentes em todos eles, e é através dessa luta que Rosemberg Cariry expõe os costumes, as crenças e os valores de um povo – e que não fazem parte apenas do passado, são expressões vivas no presente.

É este lugar vivo que o cineasta figura com mais força na sua obra, um lugar onde nascem homens capazes de transformar seu destino, porque das suas tradições não sobram só memórias, sendo elas próprias ressignificadas pelo tempo em que atuam.

O sertão e o sertanejo de Rosemberg Cariry têm vida dinâmica, que se renova e se ressignifica, buscando no “espaço de experiência” elementos transformadores que os guiam rumo a um “tempo novo”, que possibilite a eles mesmos construir seu “horizonte de expectativa”.

Quando fala das dificuldades enfrentadas na produção do seu primeiro longa-metragem, *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, o cineasta descreve o que significou tirar,

no sentido de fazer surgir do sertão o cinema, o que para ele é uma construção que parte mais de anseios sociais do que artísticos – isto é, não é só a arte que pode fazer brotar, é também o sertão um lugar onde é possível nascer tudo, mostrando, assim, uma fertilidade sertaneja capaz de gestar todas as coisas, até a mais moderna das artes. O cineasta declara:

O filme nasceu dessa paixão muito grande, desse desejo desesperado de fazer cinema numa região pobre e sem grandes tradições cinematográficas. Cinema a partir do zero. A precariedade técnica era a síntese de todas as minhas inquietações e dela inventei novas possibilidades. A busca, a paixão e a precariedade se combinam em toda a minha trajetória. Foi a tentativa de superar a precariedade que resultou na inventividade narrativa de, por exemplo, mostrar uma batalha com bonecos de barro ou colocar ex-votos como marcas reais de um povo dilacerado.¹⁹

Diante destas afirmações, podemos seguir para o conteúdo mostrado nesta obra que o cineasta, como ele mesmo diz, fez nascer da precariedade.

Rosemberg Cariry mostra nos seus filmes – além de visões oníricas que têm um distante referimento no real, como no caso do personagem Genésio – figuras dramáticas percebidas como parte da cultura popular do Nordeste, presentes no cotidiano das cidades do interior, como: violeiros, artesãos, poetas andarilhos, cantadores de benditos,romeiros; e os que permeiam a imagem que se construiu sobre os sertões nordestinos – cangaceiros, fanáticos e santos canonizados pelo povo; mostra, também, homens e mulheres dispostos a lutar por uma vida melhor para si e para os seus, quando aborda a questão fundiária, o mandonismo local ainda persistente, trazendo uma situação de conflito carente de solução.

Na representação destes conflitos, vemos envolvidos num embate, de um lado, os pequenos produtores rurais sem-terra (entre eles o líder sindical), os penitentes e romeiros, os cangaceiros e todos que figuram como o povo destituído de posses; do outro lado, latifundiários, religiosos (exceto, é claro, padre Cícero, beato José Lourenço e seus seguidores), juízes, prefeitos, delegados e soldados, representando o poder institucionalizado através das Forças Armadas, do Estado e da Igreja. Contudo, em seus filmes, Rosemberg Cariry aponta os problemas e sinaliza para a importância de ouvir o povo e de valorizar suas tradições, mas deixa as respostas em suspenso, preferindo não ser ele a indicar os caminhos pelos quais o povo deve se guiar. Aqui, podemos perceber – a partir de uma idéia elaborada tanto por Jean Claude Bernardet como por Ismail Xavier e tão bem sintetizada por Tolentino – que o autor se distancia da proposta do Cinema Novo, em especial de Glauber Rocha, quando concebe o personagem Antônio das Mortes:

Para Jean-Claude Bernardet (1967), Antônio das Mortes era a própria figura do intelectual brasileiro projetado no cinema, na função de preparador da guerra do outro, porque incapaz de formular um projeto próprio – estético e de classe. Para [Ismail] Xavier (1983), entretanto, ele é o nó da situação antitética entre alienação e lucidez, em que a história se afirma, ainda que por caminhos que, em princípio, se mostrem contrários ao avanço. O jagunço, força da reação na origem, daria impulso à consciência revolucionária, liberando Manoel da alienação.²⁰

Essa opção de Rosemberg Cariry talvez possa ser pensada como uma forma de ser coerente com a proposta apresentada em sua obra – a de que o homem sertanejo é agente de sua própria história, com capacidade de mostrar-se transformador do espaço em que vive.

Percebemos claramente esta ausência de solução e a necessidade de que ela venha a existir quando observamos que, dos personagens centrais que Rosemberg Cariry traz à tela, poucos sobrevivem. Morreram os beatos e seus seguidores, morreram Baltazar e Genésio, morreram Corisco e seus cangaceiros; mas morreram também soldados e oficiais que combateram contra o Caldeirão, morreram o coronel Abigail e os policiais que Genésio conseguiu mirar e morreram, ainda, os “macacos do governo” e os camponeses que viraram alvo da ira de Corisco. Diferentemente do Corisco do filme de Rosemberg Cariry (que, por ele, “botava fogo nesse sertão, matava tudo quanto é gente ruim e depois fazia outro sertão”), o cineasta mata seus personagens e deixa viva apenas a tradição de guerreiros que os faz lutar sempre que se fizer necessário.

(...) o cineasta não cai nunca na armadilha de uma representação estereotipada da miséria e da opressão; pelo contrário, ele contribui para mostrar um aspecto muitas vezes desconhecido da identidade brasileira nordestina do interior: uma capacidade de resistência e de defesa notáveis. Não é a imagem de uma população passiva, resignada, sem espírito crítico que nos é proposta. Mas a de uma população responsável, determinada, solidária, às vezes com o espírito subversivo.²¹

Desta forma é que Rosemberg Cariry tenta, através da sua obra, não construir um outro sertão, mas, pensando fazer o que está ao seu alcance, criar uma outra imagem de sertão, que possa ser dada à leitura sem os mesmos vícios das construções da imagem sertaneja de que já temos conhecimento, e que tenha uma forma estética com fonte no passado, porém, projetando na tela as experiências do presente. Com essa intenção, visa a chegar próximo de “dar a esse presente histórico todos os traços de uma iniciativa que lhe permitam realizar a buscada meditação entre a recepção do passado transmitido por tradições e a projeção de um ‘horizonte de expectativa’”.²²

Antes que se faça algum tipo de interpretação equivocada, não estou querendo dizer que Rosemberg Cariry parte do lugar da modernidade para filmar o lugar do “atraso” ou da “permanência”: o que as obras vêm mostrar é um sertão em movimento, um sertão vivo, que se faz registrar e que interage com os “mundos das cidades” e com a modernidade que estes cultivam no cotidiano de suas construções. O cineasta busca trazer para a tela um sertão que se ressignifica a partir de suas mais antigas tradições e costumes. É um sertanejo transformador que Rosemberg traz à tela, e não um ser atávico, subjugado pelas determinações do meio onde vive.

Esta ressignificação do homem e do meio tem uma localização no tempo: os filmes foram realizados no período que compreende a segunda metade da década de 80 e a primeira metade da década de 90, época em que o país passava pela experiência da redemocratização.

A obra traz de volta temas imprescindíveis à história do país, principalmente do Nordeste, por figurar num período de mudanças decisivas para a nova forma do fazer artístico no Brasil, que marcou a retomada do cinema nacional, sobretudo depois da tentativa de “assassinato” perpetrada pelo governo federal à sétima arte. Portanto, a ressignificação do sertão e do homem sertanejo presente nos filmes do cineasta traz, também, um significado novo para o próprio cinema, que toma fôlego dentro de uma obra que tem sua elaboração completamente calcada numa estética sertaneja.

E como numa moviola, em que ele pode encaixar as cenas, montando as seqüências do modo que desejar, o cineasta desliza entre os tempos da história, trazendo em sua narrativa um passado menos remoto, um futuro menos impossível e um presente vestido de agente do fazer histórico, para mostrar um sertão gigante, que não pode ser engolido nem pelo mar nem pela cidade, nem pela “civilização” nem pela modernidade, nem pela miséria nem pela fome, nem pela seca nem pela violência e nem pelo atraso – porque, em seus filmes, o sertanejo, o homem que neste sertão habita, não é só sua cria, é também o seu dono.

Recebido em setembro/2004; aprovado em outubro/2004

Notas

* Mestre em história social – UFC.

¹ NAGIB. Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Ed. 34, 2002, p. 151.

- ² CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Campinas, Papyrus, 1995, pp. 70-71.
- ³ Id. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994, p. 60.
- ⁴ CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre, Artmed, 2001, p. 89.
- ⁵ HOLANDA, Firmino. Cearenses em Toulouse. *O Povo*. Fortaleza, 8 abr. 1997.
- ⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo, Edusp/ Brasiliense, 1994, respectivamente, pp. 10, 11, 21, 23 e 139.
- ⁷ CARIRY, Rosemberg. Entrevista a Sylvie Debs (dez. 1994). *Iberoamericana*. Frankfurt: 65: 58/77, 1997.
- ⁸ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, Papyrus, 1996, pp. 126-128.
- ⁹ SALEM, Helena. Corisco e Dadá deve estrear até maio. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Caderno 2, 7 mar. 1996.
- ¹⁰ NAGIB, op. cit., p. 153.
- ¹¹ SUKMAN, Hugo. Corisco e Dadá é revelação em Fortaleza. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 maio 1996.
- ¹² PIERRE, op. cit., p. 137.
- ¹³ LINS, Daniel Soares. A paixão segundo Rosemberg Cariry. *O Povo*. Fortaleza, 30 nov. 1996.
- ¹⁴ RICOEUR, Paul. "Rumo a uma hermenêutica da consciência histórica". In: *Tempo e narrativa*. São Paulo, Papyrus, t. III, 1997, pp. 359-415.
- ¹⁵ Id., *ibid.*, pp. 359-415.
- ¹⁶ Id., *ibid.*, p. 363.
- ¹⁷ Id., *ibid.*, p. 367.
- ¹⁸ Id., *ibid.*, p. 372.
- ¹⁹ NAGIB, op. cit., p. 153.
- ²⁰ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo, Unesp, 2001, p. 186.
- ²¹ DEBS, Sylvie. Rosemberg Cariry: defesa e ilustração da cultura nordestina. *Iberoamericana*. Frankfurt: 65: 58/77, 1997.
- ²² RICOEUR, op. cit., p. 398.