

Regidos pela oposição, obstinados pela transformação

Doutoranda Elaine Aparecida Lima¹ (UEL)

Resumo:

Almejando cooperar com os debates em torno das relações entre cinema e literatura, o presente trabalho está apoiado em reflexões sobre Polígono das secas, de Diogo Mainardi, e as produções fílmicas de Glauber Rocha. Considerando a ambos como hostis à retratação idealizada, folclorizada e/ou estereotipada do sertão, do sertanejo e de sua cultura, o artigo analisa como Mainardi e Rocha lançam mão, ora de maneira idêntica, ora com determinadas diferenças, de algumas características: a montagem, a posição autoral, a metalinguagem, o choque do leitor/espectador e a violência. A análise destes aspectos é pertinente na medida em que os mesmos são vistos como instrumentos utilizados pelos autores durante a defesa de uma “revolução” estética e conteudística da arte literária/cinematográfica de temática popular. Neste contexto, este trabalho não se furtará, ainda, do diálogo com grandes pensadores da(s) identidade(s) nacional e/ou sertaneja.

Palavras-chave: Polígono das secas, sertão, Glauber Rocha, identidade, transformação

Cotejar Diogo Mainardi e Glauber Rocha provavelmente seja um ato de ousadia. Não que caminhemos por uma possibilidade nunca dantes cogitada, mas porque as atitudes polêmicas de ambas as figuras nos colocam a pisar em um campo um tanto quanto perigoso. Essencialmente quando, tal qual se propõe este artigo, coloca-se em pauta o tratamento de questões relacionadas à realidade social nordestina e sua representação, este ponto de vista parece se fortalecer, pois não somente traz à baila toda a contundência do discurso polêmico dos dois elementos já mencionados, mas nos remete à visão de fortes contendidas com discursos repetidamente reiterados sobre o sertão e a identidade daquela região, tanto no cinema, quanto na literatura. Talvez por isso, nas mais conhecidas historiografias literárias, Diogo Mainardi não figure e exista quem preconize, acusando-o de produzir “livros desvaliosos, indigentes e excessivamente monótonos” (MENEZES, 1997, p. 01), que “o tempo encarregar-se-á de levar seus livros para a lixeira da história literária” (MENEZES, 1997, p. 02). Semelhantemente, Glauber Rocha, apesar de ter alcançado lugar de destaque na história da produção cinematográfica brasileira e latino-americana, parece não ter se livrado do estigma de produtor de obras estranhas, absurdas e até mesmo incompreensíveis (REZENDE, 1986, p. 21).

A produção cinematográfica de Rocha e o mais famoso romance de Diogo Mainardi – *Polígono das secas* – compartilham uma linguagem direta, elíptica, de ritmo rápido, cuja característica principal é o já conhecido tom ácido dos autores. Em ambos os casos, constituem um paradoxo, aos moldes do que textua a palavra dicionarizada, pois são a expressão de um conceito contrário aos modelos pelos quais estamos acostumados a conceber a literatura e o cinema brasileiros e, em especial, os modos de narrar a identidade regional nordestina. O sofrimento do sertanejo, a inocência do mesmo, a hipocrisia política e os contrastes sociais do interior nordestino são captados de modo a destronar qualquer previsibilidade ou folclorização em torno da representação aludida. A filmografia de Glauber Rocha e *Polígono das secas* fogem às representações tradicionais do Nordeste e do nordestino na medida em que ao se preocuparem com as relações (des)humanas que permeiam os contatos de diferentes classes sociais naquele espaço não o fazem refletindo o caráter dramático ou épico dos menos favorecidos, abortando, também, a “representação nacional de nossa cultura” (SABOYA, 2005, p. 02), peculiarmente elaborada através de modulações “paternalistas e demagógicas” (SABOYA, 2005, p. 03).

Ambos parecem duvidar do homem sertanejo, da possibilidade de sua consciência política. Dentro desta perspectiva, a idealização romântica ou, ainda, da esquerda em relação ao povo é de-

nunciada e, em produções quase sempre marcadas por aspectos metalingüísticos, o cineasta e o romancista renunciam a qualquer preciosismo estético, em favor de novas funções sociais para suas produções e de uma nova linguagem para seus produtos. As palavras de Glauber Rocha sobre o assunto podem ser exemplares também para a escritura de Mainardi:

O cinema deve cumprir sua função social como espetáculo em primeira instância. Mas, além disso, pode - e deve - cumprir uma função de mobilizador da consciência do espectador [...]. O cinema mais eficaz enquanto obra de arte o é também em sua função mobilizadora. (ROCHA, 1985, p. 46)

Destarte, fica marcada longa distância no concernente à concepção de sertão, cujo vigor tivera auge com autores como José de Alencar, Bernardo Guimarães e Fagundes Varela. O sertão de Mainardi e de Rocha, através da contundência da linguagem, da constituição fria e quase grotesca das situações, deixa de ser traduzido como espaço circunscrito pela visão paradisíaca da natureza e pelo arquétipo do bom selvagem rousseuniano, emergindo, acima de tudo, como espaço de contradições políticas, sociais e culturais. Assim engendrados, sertão e sertanejo deixam de ser imprescindíveis para a fundação de um território brasílico, cuja característica principal seria de oposição ao estrangeiro, passando os mesmos a figurarem como elementos incontestavelmente significativos para o questionamento das agruras sócio-econômicas a que estão submetidos. Nesta perspectiva, as obras em questão parecem manter maior proximidade com os romances de trinta, pois trazem ao lume certa inquietação no tocante às estruturas da sociedade. Em outras palavras, passado otimismo da primeira geração modernista, mediante o país de poucos anos, parece se manter, nas obras de Mainardi e Rocha, a incômoda consciência de país subdesenvolvido.

Há de se salientar, contudo, que não se trata de discurso totalmente idêntico àquele proferido nos anos trinta. Para além da ausência da complacência ou do paternalismo, em relação às vítimas da seca, os diferencia, a preocupação com uma significativa renovação estética, seja do cinema ou da literatura. A intenção de se contrapor ao modo de construção da literatura e do cinema impõe mudanças substanciais à posição do narrador/autor. Enquanto no romance de trinta, bem como nos filmes tradicionais neles baseados, o narrador/autor surge ora como ser onisciente marcado pela imparcialidade, ora como elemento onisciente, porém claramente tendencioso à defesa dos oprimidos, principalmente em *Polígono das secas*, o autor/narrador, apesar de garantir a si a onisciência, não possui complacência ou imparcialidade em relação a nada e a ninguém. Cético ao extremo, violento com o narratário e com todas as personagens, a posição autoral é a da ironia. O leitor, por exemplo, provavelmente dada sua inaptidão à luta por mudanças, é violentamente atingido por tal posicionamento: “Quando a literatura não mata a humanidade, é a humanidade a matar a literatura” (MAINARDI, 1995, p. 118), é achincalhado: “subalterno em relação ao autor”, sem “qualquer direito a intervir com interpretações próprias” (MAINARDI, 1995, p. 116). Na mesma situação, está o sertanejo para quem Mainardi dedica toda a aspereza de seu discurso, sem deixar de esclarecer suas intenções: “Os sertanejos são condenados a viver sem um motivo. É esta a mensagem que a verdadeira literatura precisa dar” (MAINARDI, 1995, p. 89).

Desta maneira, similarmente à “intervenção em off” da cinematografia de Glauber Rocha, na qual a voz do diretor realiza interferências diretas na cena, o narrador de *Polígono das secas* não se caracteriza pela passividade: “O autor deste romance intervém novamente; no caso, com a bibliografia. A intervenção pode desagradar o leitor, mas o autor não se incomoda. O romance é dele – tem o direito de intervir como bem entende. É sua única prerrogativa”. (MAINARDI, 1995, p. 88). Trata-se de uma não passividade que lembra, ainda, o recurso da destruição da montagem, por meio do qual os diálogos entre diretor e atores se tornam públicos, verificando-se, também, a imposição clara da vontade do diretor sobre a constituição da cena: “Para que o leitor não possa adular o presente romance com interpretações próprias, o autor irá esclarecer o seu verdadeiro significado, ainda que acabe restringindo demasiadamente o alcance de sua obra”. (MAINARDI, 1995, p. 116)

Transformando a linguagem do cinema e da literatura, chocando ao leitor para desestabilizá-lo, chamá-lo à ação, os autores tornam a linguagem viva. Em palavras de Octávio Paz:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavras da linguagem; outra de gravidade que faz voltar. [...] O poeta cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. (PAZ, 1982, p. 47)

Mainardi e Rocha colocam em pauta o ato de narrar, tanto em suas modulações contemporâneas como em seus sustentáculos passados. Por um lado, é perceptível uma narração angustiada por dilacerar a literatura e o cinema de cunho regionalista, tendo em vista que as personagens glauberianas e o narrador mainardiano nos passam a nítida sensação de representarem “um fanático que debaterá do alto de uma pedra” (MAINARDI, 1995, p. 90), “[...] tomado pelo tom colérico do discurso” (MAINARDI, 1995, p. 90) contra as concepções paternalistas que rodeiam as figuras do sertão e do sertanejo. Em palavras mainardianas: “[...] o autor do romance pretende destruir a literatura regionalista. Ao incorporar a cultura sertaneja, a literatura regionalista acaba sendo determinada pelo seu obscurantismo” (MAINARDI, 1995, p. 62).

Por outro lado, estas mesmas construções aparentam certa contraposição à literatura dos dias atuais e ao cinema comercial, pois opostamente a estes se recusam a desenvolver “[...] uma bem sustentada apropriação dos gêneros que os meios massivos consagram” (CHIAMPI, 1998, p. 75) e cujo intuito seria manter um mercado cativo. Sem a preocupação de agradar ao mercado, as produções de Rocha e Mainardi se fortalecem como contestações à ordem social vigente. Apesar de lançarem mão, a exemplo das produções tradicionais e/ou comerciais, de personagens tipos, o esvaziamento emocional, a apatia de determinadas personagens ou, ainda, a convulsão de violência que toma outras criaturas ficcionais dos autores retira, por exemplo, a possibilidade de exploração da veia cômica tão cara ao cinema de temática nordestina, principalmente a partir dos anos noventa, pois impossibilita ao leitor/espectador o recebimento sem repulsa das relações hierarquizadas da sociedade patriarcal e coronelística.

Colocando sob desconfiança a literatura e o cinema de temática regionalista, produzido em nosso país, o cineasta e o romancista parecem demonstrar, em oposição aos modernistas, “o sentimento de que a defesa das singularidades nacionais contra a uniformização imperialista é um tópico vazio” (SCHWARZ, 1989, p. 33). Todavia, Mainardi e Rocha não o fazem porque corroboram com

[...] uma linha de pensamento que vê a indústria cultural como resultado da iniciativa humana, do desenvolvimento e da liberdade engendrados pelo avanço tecnológico [...] pensamento que se constrói com base no conceito de pluralismo, de uma sociedade participativa, na qual não existe uma classe dominante e em que os velhos conflitos entre capital e trabalho deixaram de ter significação estrutural. (PELLEGRINI, 1999, p. 185-186)

A crítica que realizam questiona, dentre outros aspectos, o modo como aqueles que interpretaram e expressaram a cultura nacional vêm, especialmente após o fortalecimento da indústria cultural, definindo a cultura brasileira, transformando-a em chavão. É por seguir um itinerário oposto à homogeneização cultural que os autores desembocam em um ampliar de suas críticas, de modo que Mainardi chega a pregar o fim da literatura e Rocha à reconstituição total do cinema: “A sua missão já não é destruir a literatura regionalista, mas toda a literatura deste século” (MAINARDI, 1995, p. 62); “Sou inteiramente contra o cinema colocado em termos de esquemas; o cinema, enquanto criação e realização artística é um problema de inteligência, violência e sensibilidade” (REZENDE, 1986, p. 65).

Dentro deste contexto, a fome será presença constante nas duas produções. Porém, opostamente ao ocorrido na literatura e no cinema tradicionais, ela não será tão somente a cicatriz que acompanha permanentemente os sertanejos, arrastando-os à condição animalizada. Igualmente, não será apenas o motor de impulsão a explicações racionais comprometidas, quase sempre, com análises do passado de miséria e escravidão da região nordestina. Ao invés de formatar suas obras através do embate de idéias racionalmente constituídas em torno do povo e do Nordeste brasileiros ou de recair no enfoque puramente naturalista da ausência alimentar, Rocha e Mainardi tomam a fome como desencadeadora do delírio e de situações grotescas, cuja conseqüência é o deslocamento do realismo para uma linguagem próxima aos ditames surrealistas. Opondo-se a uma linguagem de “lágrimas e mudo sofrimento” (ROCHA, 1981, p. 31) do humanismo, os dois tematizam a miséria através da violência da percepção, dos sentidos e do próprio pensamento. Trata-se, portanto, de um ato de violência, cujo alvo principal é o público, a quem se quer convocar para a prática de mudanças. Em *Polígono das secas*, como já mencionamos, a situação parece ser evidente. Já na produção fílmica de Rocha, esta ética do intolerável não deixa de passar pela mesma clareza. Desde *Barra-vento*, passando-se por *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, até *Câncer* a presença de aspectos de cortes, montagens, o abandono das palavras polidas, a recusa de metáforas e de figuras de linguagem, comuns ao mundo poético sertanejo são tentativas de subversão do *status quo* vigente, na medida em que rompem com a palavra estéril e com as ideologias estabelecidas. Cineasta e romancista, ao rejeitarem a racionalização e, concomitantemente, a pasteurização da miséria nordestina, deslocam também os eixos da discussão de termos sociológicos de esquerda, isto não apenas no tocante ao paternalismo, já mencionado, como no concernente às explicações históricas, marxistas e capitalistas para o fenômeno. Ambos parecem alertar para a incapacidade de tais análises perante a complexidade e a tragédia da experiência da pobreza. Em palavras de Glauber Rocha:

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza (ROCHA, 1981, 219-220)

Explicitadas as características acima, tornam-se compreensíveis as relações estabelecidas por Diogo Mainardi e Glauber Rocha entre misticismo, mito, religião e revolução. No cerne das relações apontadas, aparece como evidente a não idealização do povo. Ao invés de tomar, aos moldes euclidianos, o sertanejo como um homem de forças, ou, ainda, de valorizar ilimitadamente suas credences populares (tal qual Gilberto Freyre), os autores em questão compreendem que os mitos e as crenças populares da região, ao mesmo tempo em que emergem como instrumento de oposição ao imaginário religioso e moral do colonizador, podem balizar a submissão do explorado, explicando em termos místicos o absurdo da pobreza. Destarte, podemos compreender, por exemplo, o tom negativo que o narrador de *Polígono das secas* oferta à cultura sertaneja: “Ao incorporar a cultura sertaneja a literatura regionalista acaba sendo contaminada por seu obscurantismo” (MAINARDI, 1995, p. 62).

Neste instante, poderemos traçar alguns apontamentos sobre o tratamento dado por Euclides da Cunha aos sertanejos e suas relações com as abordagens dos autores focalizados neste artigo. A despeito dos adjetivos valorosos atribuídos por Cunha ao habitante do sertão, o que se depreende de sua obra é o julgamento depreciativo do mesmo, tendo em vista sua conclusão de que o homem sertanejo seja “menos que um intermediário, um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores” (CUNHA, 1979, p. 77). Assim sendo, apesar de compartilhar com Mainardi e Rocha (especialmente com o primeiro), determinado desagrado em relação ao sertanejo, Cunha não o faz pelos mesmos motivos. Enquanto na base do julgamento do autor de *Os sertões* está a compreensão científica de ser o mestiço uma sub-raça, em Rocha e em *Polígono das secas*, o desapontamento com o habitante do sertão parece estar alicerçado na subserviência do mesmo em relação às injustiças sociais sofridas, submissão esta em nada

resultante de heranças étnicas, mas, tal qual é retratado no romance de trinta, oriunda da resignação do habitante do sertão diante daquele que considera autoridade. A exemplo do ocorrido em *Vidas secas* e em *O quinze*, destaca-se, nos autores em análise, a denúncia da prisão do sertanejo à miséria. É certo que, tanto quanto no romance de trinta, as personagens, especialmente de Rocha, são representadas como seres dotados de uma força de ação que desconhecem e, em todos os casos, constituem-se como criaturas pouco desenvoltas perante o uso da linguagem, entretanto, somente nos autores objetos deste trabalho parece ficar evidente ao leitor/espectador a possibilidade de mudança de tal situação, pois o tom não paternalista e duro de que lançam mão na constituição das narrativas dá vazão à idéia de que exista a possibilidade de revolução, um processo de revertimento possível na medida em que o próprio sertanejo e toda a sociedade, através da experiência do choque, sejam retirados de seu estado de inércia.

Apontando a tradição cultural sertaneja como ambígua, isto é, concomitantemente, como instrumento de resistência cultural e obstáculo a ser superado, Mainardi e Rocha, no entanto, não deixam de retomar a tradicional representação do sertão como espaço de natureza hostil, capaz de passar da aridez extrema à exuberância estonteante. Espaço de oposição ao litoral, o cenário sertanejo tem, nas obras mencionadas, atuação dinâmica, o que talvez explique a preponderância das já aludidas personagens tipos, facilmente definidas por dados externos como: adereços, figurinos, símbolos, ícones religiosos, e diferentes estéticas vindas do catolicismo e da cultura local. Havemos de salientar, que não se trata da submissão das personagens ao determinismo do século XIX, no qual se tomava como verdade inquestionável a influência do clima e de outras intempéries sobre as populações. Em Mainardi e em Rocha, o figurino, os adereços e outros aspectos característicos do espaço sertanejo são dados de ascendência cultural, descomprometidos de qualquer apreciação ou depreciação moral das personagens.

Enfim, há de se salientar que os filmes glauberianos e *Polígono das secas* escancaram a crise. Em busca da reação do público, eles colocam em pauta o exagero das dores, das situações, revelando situações, por vezes, próximas ao inverossímil. Na literatura e no cinema em análise, as personagens menos privilegiadas são fortemente espancadas, mutiladas, chicoteadas, amordaçadas. Mas, opostamente ao que se possa crer, não se trata de uma tentativa de sentimentalização da impotência popular ou, ainda, de uma espetacularização contemporânea da violência. Acima de tudo, as cenas de violência parecem manter como anseio a construção de um itinerário entre a alienação e a passividade para a resistência e a ação. Em *Terra em transe*, a fala de Vieira surge como deboche: "O sangue das massas é sagrado" que se choca diretamente com os discursos tradicionalmente propagados sobre a população economicamente desprivilegiada. Nos filmes de Rocha e na obra de Mainardi, está condenado o discurso no qual a labuta sertaneja com seu espaço e seu cotidiano, mesmo ingrata, aparece como sentido de existência. Dar sentido à existência evoca a ação, a oposição ao que se vê posto.

Representar o povo cruelmente, de forma muito provável, constituiu um dos fatores mais profícuos para as críticas recebidas por Glauber Rocha e Diogo Mainardi. No entanto, o que há de se ver sobre a questão é que tais condenações parecem deixar de considerar o quanto o discurso violento dos autores não poupa outras camadas da sociedade, demonstrando, claramente, a ausência do maniqueísmo, tão caro às produções ligadas à temática regional. Em *Terra em transe*, por exemplo, a fraqueza do povo é tão ridicularizada quanto à posição de Paulo Martins, cujas atitudes de exaltação poética e de possessão surgem quase como bizarras. Em termos semelhantes, em *Polígono das secas*, a humilhação pelas quais passam os sertanejos, através das atitudes patronais, bem como por meio da própria voz do narrador, não poupam, aos olhos do leitor, as classes economicamente ou, ainda, intelectualmente detentoras do poder. Se os sertanejos são condenados pelas personagens privilegiadas, estas não o deixam de ser pelos receptores do texto.

A título conclusivo, podemos dizer que Rocha e Mainardi compartilham uma grande utopia: a de pela arte restaurar a sociedade. Utopia, certamente, mas a utopia move o homem.

Referências Bibliográficas

- [1] CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- [2] CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- [3] ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- [4] MAINARDI, Diogo. **Polígono das secas**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- [5] MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. O parricídio malogrado ou a doença infantil do direitismo literário (A propósito de Polígono das secas, de Diogo Mainardi). **Jornal de poesia**. Fortaleza, art. 1, [200?]. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/diath02.html>. Acesso em: 07 de jun. 2008.
- [6] PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- [7] PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção contemporânea. São Paulo: Mercado de letras, 1999.
- [8] REZENDE, Sidney. **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- [9] ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- [10] SABOYA, Lefebvre. Entrevista com Diogo Mainardi. **Voyage**. Rio de Janeiro, [200?]. Disponível em: <http://saboya.org/artigos/entrevista-diogo-mainardi-a-ironia-sempre-perde/%20-%2039k%20->. Acesso em: 15 de out. 2005.
- [11] SCHWARTZ, . **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹**Elaine Aparecida LIMA, Doutoranda em Letras**
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
elainelima@onda.com.br