

As pelejas de Ojuara: o desafio da alteridade no olhar sobre o sertão

Mírian Sumica Carneiro Reis¹ (UEFS)

Resumo:

As representações em torno do sertão nordestino têm se restringido, salvo algumas poucas exceções, a dois grandes estereótipos. O primeiro é o do Nordeste da seca, em que a imagem do sertanejo é aquela do “homem-terra” que padece as misérias de um clima inóspito e região esquecida pelas autoridades. O segundo é o das histórias folclóricas e folclorizadas que, com o intuito de dar uma visibilidade pretensamente diferente à tradição cultural popular, acaba reforçando também o lugar de marginalidade relegado à região. O cinema comercial brasileiro, como grande difusor de cultura e informação que é, assume um papel significativo na ratificação desses estereótipos. Partindo de tais considerações, este trabalho propõe uma reflexão sobre as alegorias construídas/inventadas em torno do Nordeste que atendem muito a objetivos comerciais, mas ampliam pouco a valorização cultural. Especialmente porque, nessas obras, o sertão nordestino parece um corpo homogêneo dentro das suas fronteiras, como se, independente do estado ou cidade, do litoral ou do interior, a diversidade não fosse parte constituinte dessa região. Para tanto, o presente trabalho investiga as ressignificações, perspectivas e estereotipizações apresentadas sobre o sertão em algumas obras literárias e cinematográficas produzidas no Brasil, na última década.

Palavras-chave: literatura popular, tradição, cinema, alteridade, sertão.

Introdução

Tanto no plano estético quanto no político as representações do outro sempre são orientadas por relações de poder. Assim, aquele que se dispõe a representar o outro só o faz porque se julga em um lugar de superioridade, já que, a seu ver, ele se encontra imbuído de autoridade para tal.

Edward Said (2007), em seu renomado estudo sobre o Orientalismo, destaca o fato de que os homens fazem a sua história e que só podem conhecer o que eles mesmos construíram. Assim, lugares, regiões, entidades geográficas, históricas e mesmo culturais são criações humanas. Para ele, a relação entre representante e representado se instala, antes mesmo de atender a interesses políticos e econômicos, pela invenção/definição de um e outro. Ele afirma

Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. (SAID, 2007, p. 31).

Um dos problemas dessa “idéia” de que fala Said é que, a partir do momento em que um grupo idealiza o outro, ele julga conhecer esse objeto que passa a ser o outro e, conseqüentemente, se dá o direito de dominá-lo, negando toda a sua autonomia. Assim, para quem domina, o outro só existe porque foi inventado e essa existência só se concretiza dentro do padrão estipulado por aquele que detém o conhecimento.

O resultado lógico dessa dialética é, ainda no plano da idealização, o surgimento de estereótipos que alimentam esse imaginário constituído, fixam o outro em determinado lugar e justificam as mais diversas formas de intervenção. Esse é um aspecto relevante na construção ideológica da alteridade, conforme afirma Homi Bhabha ao analisar o discurso colonial. Segundo ele

(...) A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável

como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... (BHABHA, 2005, p. 105)

De acordo com esse autor, o modo de representação da alteridade baseado em estereótipos é marcado pela ambivalência: o outro é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e de repulsa, atrai – e o seu exotismo alimenta uma fantasia de origem e identidade – e repele, o que lhe condiciona a um lugar marginalizado dentro da estrutura social em que se insere. É essa relação ambivalente que embasa as práticas políticas e discursivas de hierarquização racial e cultural

No caso brasileiro, a região Nordeste é quem representa esse “outro”. Desde a segunda metade do século XIX (mais propriamente desde a seca de 1877), o Nordeste voltou a atrair para si as atenções perdidas com o declínio dos grandes latifúndios e da hegemonia política do patriarcado regional. É deste momento que Durval Muniz de Albuquerque data o início do que ele denominou “A Invenção do Nordeste” (2006).

1 O Nordeste como “o outro”

As transformações econômicas ocorridas no Brasil no final do século XIX e início do século XX, como a república, a industrialização, a urbanização, o fim do escravagismo e a imigração em massa acarretaram mudanças políticas, sociais e culturais no Centro-sul do país, mais notadamente em São Paulo. A partir desse processo, estabelecem-se as fronteiras do Sul/Sudeste moderno e progressista em oposição ao Norte/Nordeste estacionado em padrões arcaicos, de cultura patriarcal arraigada e imutável.

Nos anos 30, as inovações culturais e o projeto identitário do Modernismo, bem como o crescimento da imprensa, propõem um novo regionalismo, diferente daquele pitoresco e imaginativo do século XIX, mais voltado para as questões sociais que atingem o interior. Esse viés socialista (se é que se pode utilizar essa expressão nesse caso) atendia à necessidade de se conhecer o país, única forma de compor a identidade nacional.

No entanto, esse conhecimento do interior não ativa as idiosincrasias regionais, valorizando-as. O que ocorre é a criação de estereótipos que marcam até a contemporaneidade o olhar sobre o Nordeste e sobre o povo sertanejo. Nesse contexto, o oriental de que fala Said é o nordestino e o sulista atua como o orientalista disposto a inventá-lo – geográfica, cultural e politicamente, a partir da atração e do repúdio pelo exotismo local – conhecê-lo – seus costumes, heranças e constituição identitária – e salvá-lo da condição de atraso em que vive.

Essa missão de conhecimento de que se imbuíram especialistas e curiosos é, tanto quanto os estereótipos que criou, ambivalente. Ao mesmo tempo em que o estranhamento discursivo marca a identidade de quem se fala, serve para reforçar a de quem fala. Classificar o diferente como arcaico, bizarro ou inferior é uma forma de enaltecer os valores diametralmente opostos de quem fala. Nesse discurso, tanto a representação de um grupo quanto do outro peca pela generalização. Como diz Albuquerque Jr.:

(...) Inventa-se o paulista ou o nordestino, por exemplo, atentando para as diferenças do espaço do sujeito do discurso e o que ele está visitando, ao qual, quase sempre, se impõe uma imagem e um texto homogêneo, não atentando para as suas diferenças internas. Muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um Estado ou uma área que são apresentados e descritos como “costumes do Norte ou Nordeste” ou “costumes de São Paulo”. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 42).

Desse corpo homogêneo através do qual o Nordeste é representado destacam-se três principais figurações do homem sertanejo: ele é o flagelado da seca, eterna vítima acomodada, tal qual

Jeca Tatu, do ambiente inóspito e do esquecimento das autoridades; o cangaceiro, que usa a violência como instrumento de revolta contra a condição injusta em que vive a sua região; e, por fim, a figura alegórica, do sertanejo folclórico que preserva a tradição popular, seus mitos, costumes e façanhas.

No cinema brasileiro, várias produções, ao longo dos anos, tem se proposto a dar visibilidade ao sertanejo. Filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, são ilustrativos das duas primeiras representações mencionadas.

Mais recentemente, com a crescente hegemonia da Globo Filmes no mercado cinematográfico nacional, a representação folclórica do sertanejo tem funcionado como um chamariz de público. A grande prova disso foi o sucesso de bilheteria do filme *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, mesmo tendo sido uma repetição reduzida da minissérie. O veio picaresco, simpático e exótico do nordestino inventado se mostrou bastante lucrativo. Daí partiram outros dois sucessos de venda: *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), também de Guel Arraes, e mais recentemente, *O homem que desafiou o diabo* (2007), de Moacyr Góes.

Percebe-se, a partir de um olhar mais atento para essas obras, o quanto os estereótipos sobre o outro (no caso, o sertanejo) continuam avivados no imaginário nacional. Esses filmes, de grande difusão comercial, exemplares que são da realidade de comunicação massiva, atuam na manipulação representativa do outro. Ainda é o sulista quem retrata o nortista e este continua acorrentado à apreciação e dominação simbólica e, conseqüentemente, ideológica de quem o representa.

Não se pretende aqui uma busca de culpados ou inocentes, mas, na discussão sobre vítimas e algozes, ainda cabe uma reflexão sobre velhos paradigmas de apropriação, representação e exploração que se mantêm ainda hoje.

2 Ojuara: alegoria do herói sertanejo

O filme *O homem que desafiou o diabo* (2007), de Moacyr Góes, é uma comédia, segundo a sinopse da capa, que conta a história de

Zé Araújo (Marcos Palmeira), um sedutor caixeiro-viajante. Suas aventuras são interrompidas quando ele encontra Duá (Lívia Falcão), com quem é obrigado a se casar. Além disso, ele é submetido a uma exaustiva rotina de trabalho no armazém do sogro. Depois de tamanha humilhação, Zé Araújo se revolta e se transforma no caboclo Ojuara, herói solitário movido a cachaça, sempre à procura de mulheres e metido em confusões. (GÓES, 2007, sinopse).

Esse filme (nono da carreira de Moacyr Góes) conta com a chancela das produções de Luís Carlos Barreto, mas nem a experiência dos produtores, nem o apoio recebido em financiamento (recursos da Ancine, Lei do audiovisual e patrocinadores vários) e distribuição (Globo Filmes / Universal Pictures) foram suficientes para que diversos equívocos de representação fossem evitados. Pelo contrário, todo esse aparato se subsidia da exploração lucrativa da imagem picaresca e alegórica do sertanejo.

O livro *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo* (2006), de Nei Leandro de Castro, em que se baseia o filme, é dividido em duas partes: a primeira conta a vida de José Araújo, personagem que já trazia latente em si as características de heroísmo que explodem depois, na constituição do caboclo Ojuara. Nessa primeira parte, a adaptação fílmica foi até feliz, fiel à figura do manicaca libidinoso e submisso (que anuncia o velho estereótipo do sertanejo sensual e acomodado) do personagem.

As maiores distorções compõem a segunda parte: o momento de transformação de Zé Araújo em Ojuara. O livro de Castro se propõe a dar visibilidade a elementos tradicionais da região do Se-

ridó, Rio Grande do Norte, de onde é filho. Para isso, ele se apropria de mitos, lendas e figuras várias que compõem essa tradição popular, como pretos velhos, valentões, vaqueiros e coronéis, cavalos voadores, pavão misterioso, mãe de Pantanha (encarnação do mito da vagina dentada), assombrações e do próprio diabo, figura de grande importância para o misticismo e miticismo sertanejo.

As peripécias de Ojuara são contadas nos moldes da literatura de cordel. A criação do personagem se dá através de fluxos adaptativos que o posicionam como cavaleiro medieval ressignificado e suas pelejas (e não “confusões”, conforme a sinopse) ora do ciclo carolíngio – O Rei Carlos Magno e os Dozes Pares de França -, ora do ciclo arturiano – as demandas do Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda, a busca do Santo Graal, etc. o herói se inspira naquilo que Jerusa Pires Ferreira denominou “cordel cavaleiresco”, em que

A narrativa aventureira, o conto de fadas, o conto maravilhoso (...) e até os constitutivos mitológicos mais recorrentes em que gigantes, bruxas, ogros representam o sobrenatural, pelo qual o herói e a heroína têm de levar a termo o seu propósito humano, mesmo com a ajuda de forças fantásticas. E então o tema é sempre a luta, a prova, derrotar o monstro ou conseguir a noiva. (FERREIRA, 1979, p. 42)

Diante disso, a sinopse do filme chega a ser desrespeitosa quando diz que Ojuara simplesmente se revolta. Ele passa por um processo gradual de transformação em que elementos diversos estão imbricados para que ele vire herói. Não é à toa que essa mudança se dá em um redemoinho. O pé-de-vento representa a conjunção da natureza que pactua com o avesso revelado até aí. Nesse momento, não se pode esquecer de uma das frases mais repetidas por Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*: “o diabo na rua, no meio do redemoinho...” (ROSA, 2001, p.27). não se quer aqui mostrar Ojuara como um pactário nos moldes de Fausto ou Riobaldo, mas, no momento em que ele aceita o desafio de entrar na casa de um preto velho pactário e se fazer herdeiro deste, ele ativa manifestações que, tanto na tradição popular quanto na erudita, anunciam o pacto, como a noite, o frio que o personagem sente ao bater na porta e o ambiente de fantasmagoria que antecede a aparição do demônio. (Arroyo, 1984)

De repente, formou-se uma nuvem escura na cumeeira do casebre. O vento gemeu mais alto do que a acauã agourenta e, no meio da ventania, Ojuara ouviu uma voz de arrepiar:

- Posso cair? (CASTRO, 2006, p. 238)

Na adaptação cinematográfica a representação física do diabo também sofre alterações. No livro, ele é uma figura polimorfa: “corpanzil cabeludo, focinho de caititu, besta-fera, bicho chifrudo, meio homem e meio bode, um pedaço de rabo que terminava numa ponta de seta” (CASTRO, 2006). No filme, ele é o cão miúdo, cômico, burlesco, que se apresenta ao herói dançando “cavalo marinho” (dança típica do folguedo popular homônimo de Pernambuco). Essa figuração remete a uma das descrições que Riobaldo faz do tihoso:

O demônio esbarra manso mansinho, se fazendo de apeado, tanto tristonho, e, o senhor pára próximo – aí então ele desanda em pulos e prezares de dansa, falando grosso, querendo abraçar e grossas caretas – boca alargada. Porque ele é- é dôido sem cura. Todo perigo. (ROSA, 2001, p. 251)

A diferença é a marca de deboche, o “Gostou?” (GÓES, 2007) do fim da dança.

Na tradição popular, o homem normalmente engana o diabo, se apegando à interferência de Deus ou da Virgem Maria. No caso de Ojuara, ele desafia, mas não consegue enganar: o diabo não consegue resgatar o patacão de ouro, mas mata a mulher (grávida) do herói. Embora se encaixe nos moldes cavaleirescos, Ojuara não demonstra fé católica, ele não crê e, depois que perde mulher e filho, invoca o seu inimigo para a batalha final. O homem, aí, sucumbe ao fantástico: no livro, ele

vira uma aranha janduí e escapa do seu algoz. No filme, ele vence, e continua o seu caminho em busca da Terra de São Saruê (alusão à Terra Prometida bíblica), onde os rios são de leite e mel.

A metamorfose sofrida pelo herói possui, na tradição popular, caráter exemplar. No entanto, um filme que se propõe a fazer rir mediante a folclorização e ridicularização do outro não atenderia jamais a paradigmas de respeito. Na nova fábrica de cinema brasileiro, o sertão está no Projac mesmo, e Chicó, João Grilo e Ojuaras valem tanto quanto vendem.

Referências Bibliográficas

- [1] ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3. ed. Recife / São Paulo: FJN, Massangana / Cortez, 2006.
- [2] ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas* – filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas. Rio de Janeiro / Brasília: José Olympio / INL, 1984.
- [3] BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- [4] CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1984.
- [5] CASTRO, Nei Leandro de. *As pelejas de Ojuara* – o homem que desafiou o diabo. 5. ed. São Paulo: Arx, 2006.
- [6] FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- [7] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- [8] MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado* – América Latina. V. 2. São Paulo: Escrituras, 2007.
- [9] ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira., 2001.
- [10] TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

¹ Mírian Sumica Carneiro REIS, Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural.
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS
miriansumica@yahoo.com.br