

ENTRE SÃO SARUÊ E VALES VIZINHOS DAS NUUVENS: UM ESTUDO SOBRE AS FIGURAÇÕES ESPACIAIS DO CARIRI E DE HUMAUACA

BETWEEN SÃO SARUÊ AND VALLEYS CLOSE TO THE CLOUDS: A STUDY ON THE SPATIAL FIGURATIONS OF CARIRI AND HUMAUACA

Ana Caroline Matias ALENCAR*

Resumo: O objetivo do presente artigo será o de contrastar os diferentes modos de imaginação territorial que os cineastas Geraldo Sarno e Jorge Prelorán teriam acionado em seus documentários para a figuração das regiões do Vale do Cariri e da Quebrada de Humauaca. Para tanto, examinarei as películas *Viva: Cariri!* (1969/1970) e *Hermógenes Cayo* (1969), dirigidas respectivamente por Sarno e Prelorán, buscando por meio delas identificar os recursos cinematográficos de que os dois teriam lançado mão e os diálogos intelectuais de que teriam se valido para a representação daquelas regiões, situadas, a primeira, no Nordeste brasileiro e, a segunda, no Noroeste argentino, a partir das tópicas do isolamento, no caso de Sarno, e da desolação, no caso de Prelorán.

Palavras-chave: Caravana Farkas; Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas; Deserto; Sertão; Imaginação territorial.

Abstract: The purpose of this paper will be to contrast the different modes of territorial imagination that two filmmakers, Geraldo Sarno and Jorge Prelorán, would have triggered in their documentaries for the figuration of Cariri and Humauaca valleys. To do so, I will examine the films *Viva: Cariri!* (1969/1970) and *Hermógenes Cayo* (1969), directed respectively by Sarno and Prelorán, seeking through them to identify the cinematographic resources that both of them would have used and the intellectual dialogues they established for the representation of those regions, situated, the first in the Brazilian Northeast and the second in the Argentine Northwest, based on the topics of isolation, in the case of Sarno, and desolation, in the case of Prelorán.

Keywords: Caravana Farkas; Cinematographic Survey of Argentinian Folk Expressions; Desert; Hinterland; Territorial imagination.

Introdução: dois projetos de documentação do “interior profundo”

No mesmo ano de 1969, os cineastas Geraldo Sarno (1938) e Jorge Prelorán (1933-2009) não apenas estiveram engajados em projetos distintos de documentação das manifestações da cultura popular e folclórica de seus respectivos países, como também vinham realizado as duas películas que, de acordo com os próprios diretores, expressariam uma verdadeira síntese do trabalho desenvolvido por eles ao longo daqueles últimos anos.

* Mestre em História – Doutoranda – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura – Departamento de História – PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica, campus do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: ana.caroline.alencar@outlook.com

Os filmes mencionados são *Viva: Cariri!* (1969/1970) e *Hermógenes Cayo* (1969), sendo que o primeiro enfoca a região do interior do estado brasileiro do Ceará aludida no título da película, enquanto o segundo se passa em Miraflores de la Candelaria, localidade situada na província nortenha de Jujuy, Argentina. E ambos os filmes integram um conjunto muito mais amplo de documentários realizados por Sarno e Prelorán, nos anos de vigência da “Caravana Farkas” e do “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas”, projetos de documentação audiovisual dos quais os dois artistas, desde meados da década de 1960, vinham sendo membros ativos.

A “Caravana Farkas” originou-se da reunião dos cineastas Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Maurice Capovilla e Manuel Horácio Gimenez, em torno da figura do produtor Thomaz Farkas¹ (1924-2011), para a realização do filme *Brasil verdade* (1968), longa-metragem composto por quatro curtas-metragens filmados durante os anos de 1964 e 1965, e dirigidos pelos cineastas citados. Mas não se esgotaram com este primeiro encontro os documentários gerados por esta relação de parceria estabelecida entre o grupo.

A segunda reunião da “Caravana”, e momento da produção audiovisual de Geraldo Sarno que mais interessará para este artigo, foi articulada em torno do projeto de pesquisa sobre cultura popular nordestina que o próprio Sarno, cineasta baiano recém-chegado à capital paulista, vinha desenvolvendo no interior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), em 1966, depois de retornar de um estágio de duração de um ano no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC).

Além de ter sido o local em que recebeu acolhida, diante da perseguição por ele sofrida, no contexto repressivo instaurado com o golpe de 1964², o IEB foi também um espaço de debate importante para a formação intelectual de Sarno naqueles idos anos, tendo em vista a relação estabelecida pelo cineasta, por intermédio do instituto, com professores como José Aderaldo Castello, Antonio Candido, Manoel Cavalcanti Proença e Maria Isaura Pereira de Queiroz. E foi justamente com o apoio do IEB, e de alguns dos artistas participantes da primeira fase da Caravana Farkas, que Sarno (SARNO, 2006, p. 27-28) converteu seu estudo sobre cultura popular em um projeto audiovisual de filmagem das manifestações culturais nordestinas que, conforme sua interpretação, estariam em vias de desaparecimento, e que, como consequência disso, demandariam um urgente trabalho de registro: não seria outra a principal justificativa alegada pelo cineasta para consecução do projeto com o qual esteve intensamente envolvido.

Cabe salientar que nesse direcionamento da atenção ao interior nordestino reverberava um impulso próprio ao Cinema Novo Brasileiro³. O filme *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha, frequentemente é indicado pela crítica como precursor desse renovado

enfoque, no âmbito do cinema documentário. Isso para não mencionar Glauber Rocha, diretor dos colossais *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Entretanto, busco me descolar, de certa maneira, da interpretação mais corrente entre os estudiosos do assunto de que tal direcionamento do olhar ao sertão seria exclusivamente devido ao Modernismo brasileiro, à literatura regionalista ou à ebulição cultural e intelectual da década de 1950, que precederam o Cinema Novo⁴. Como ficará cada vez mais evidente daqui para frente, vou procurar associar a pesquisa sobre o sertão, desenvolvida por Sarno, a uma tradição de intérpretes do Brasil situada na virada do século XIX para o XX.

O “Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas”, por seu lado, foi um projeto que, nas palavras de Jorge Prelorán (PRELORÁN, 2006, p. 5), poderia ser definido como uma “série de levantamento de pessoas e costumes do interior argentino”⁵, tipo de filmagem com o qual o cineasta tinha adquirido familiaridade, por conta dos documentários sobre a figura do *gaucho* argentino dirigidos por ele para a Fundação Tinker.

Recém-graduado em estudos fílmicos pela Universidade da Califórnia (UCLA), Prelorán retornou ao seu país de origem, em 1961, para a realização destes documentários encomendados pelo escritor e filantropo novaiorquino Edward Larocque Tinker. Após a finalização destes filmes, o jovem cineasta assumiu o cargo de assessor de audiovisual da Reitoria da Universidade Nacional de Tucumã (UNT), posição que ocupou de 1963 a 1969.

Foi neste período que Jorge Prelorán conheceu o folclorólogo Augusto Raúl Cortazar (1910-1974), e conseguiu, em 1965, um financiamento indispensável para dar início ao “Relevamiento”, projeto no qual começou a trabalhar, simultaneamente ao cargo ocupado por ele na UNT. O apoio financeiro foi oferecido pelo Fundo Nacional das Artes (FNA), órgão do qual Cortazar era diretor, e a UNT foi outra patrocinadora importante deste projeto que resultou na realização de mais de vinte curtas-metragens produzidos sobre as manifestações folclóricas do interior argentino.

Para a realização destes documentários, Prelorán contou, por exemplo, com a indispensável assessoria do professor Cortazar, destacado estudioso dos fenômenos folclóricos argentinos, e com o auxílio inestimável das pesquisadoras Ercilia Moreno Chá e Leda Valladares, ocupadas entusiasticamente com o tema do folclore musical. Deste contato intelectual mencionado é possível depreender a familiaridade do cineasta com a ciência folclórica que, na década de 1960, começava a se institucionalizar na Argentina, ciência com a qual o jovem diretor compartilhou, no mínimo, um mesmo objeto de interesse.

A “Caravana” e o “Relevamiento” foram, portanto, projetos que implicaram a realização de longas viagens pelo interior brasileiro e argentino, compreendidas, estas viagens, como

imperativos necessários ao cumprimento das propostas de documentação da cultura popular e folclórica alentadas pelos dois cineastas.

Ademais, os dois projetos se desenrolaram durante as ditaduras instauradas, nesses países, por golpes de Estado encabeçados por militares, que depuseram os presidentes eleitos. No Brasil, o presidente João Goulart foi o alvo do novo governo golpista; na Argentina, o presidente Arturo Illia foi deposto pelo General Juan Carlos Onganía. E tanto a “Caravana”, quanto o “Relevamiento”, a despeito desse despontar autoritário dos militares na política, foram projetos que atuaram nas brechas dessas ditaduras, valendo-se, para tanto, de instituições públicas. Como vimos, Sarno contou com o apoio do IEB-USP e do Instituto Nacional de Cinema (INC) e Prelorán contou com a parceria com a UNT e com o FNA, para a realização de suas respectivas pesquisas sobre folclore e cultura popular.

Cabe dizer que não era inédita a interpenetração entre os termos sertão e viagem, promovida pelo projeto da Caravana Farkas. À maneira dos letrados brasileiros da virada do século XIX para o XX, tão bem analisados pela socióloga Nísia Trindade Lima (LIMA, 1998, p. 117), em *Um sertão chamado Brasil*, a ideia de sertão era associada também por Geraldo Sarno⁶ à noção de experiência autêntica. Associação que, segundo a pesquisadora, se tornou vigorosa muito em decorrência do giro sobre os pés dado por intelectuais como Euclides da Cunha, que, ao dirigirem o olhar para o interior do país, teriam convertido o dualismo civilização *versus* barbárie na oposição estabelecida entre uma civilização de copistas e uma cultura que fosse genuína e autêntica (LIMA, 1998, p. 62).

Configurava-se pela intelectualidade brasileira do período um sertão compreendido como espaço de solidão e isolamento, ameaçado pela perda de sua força primitiva, tendo sido possibilitada, em grande medida, pela obra de Euclides da Cunha esta redescoberta do Brasil, levada adiante pelos expoentes da primeira geração republicana dos nossos letrados (STARLING, 2008, p. 136-137) – redescoberta com que, em outro tempo e em outros termos, também estiveram envolvidos os cineastas da Caravana.

Pois, como alerta Walnice Nogueira Galvão (GALVÃO, 2009, p. 55-56), o desejo de evadir-se rumo aos sertões não foi unicamente sentido por Euclides da Cunha. Pelo contrário, este desejo teria sido um traço compartilhado por Euclides e tantos outros intelectuais desviantes que foram seus contemporâneos, uma vez que os anseios de “ir para dentro”, que se desdobravam no dever patriótico de explorar a imensidão do país, foram, de acordo com a pesquisadora, uma característica marcante da elite letrada brasileira do período da *belle époque*.

Assim é que, mesmo décadas depois de publicado o livro vingador de Euclides, ainda era possível, como indica Durval Muniz de Albuquerque Júnior (ALBUQUERQUE Jr. 2011,

p. 58), que intelectuais dos anos de 1940, mas não apenas, procurassem por um Nordeste repleto de contrastes e confrontos euclidianos, no decurso de suas viagens pelos caminhos perdidos que levavam ao interior do país.

Esta intertextualidade, pautada na revisitação dos mesmos caminhos e das mesmas referências, era facilitada por conta de os viajantes e cronistas terem sido, desde pelo menos as primeiras décadas do século XIX, os interlocutores incontornáveis da produção literária, historiográfica e da imprensa do período, como sustenta Flora Süssekind (SÜSSEKIND, 2006, p. 54-55), o que contribuiu para que a figura do viajante se alojasse nos relatos ocupados com percorrer o país, registrar a paisagem e colher tradições. Em decorrência disso, o deslocamento do narrador no tempo e no espaço constituiu-se, então, como recurso narrativo mobilizado por aqueles escritores oitocentistas, com a finalidade de desficcionalizar o narrado e de converter as viagens em lições (SÜSSEKIND, 2006, p. 91-92). E precisamente a reelaboração desta figura do narrador-viajante como sujeito narrativo foi feita por Sarno e Prelorán.

Na Argentina, como afirma Adolfo Prieto (PRIETO, 1996, p. 101), a mirada do viajante também teria sido imprescindível para a consolidação da literatura no país. Era por meio desta mirada que se registrava a originalidade do entorno físico representado como paisagem. Desta forma eram postos em circulação os signos específicos daquela que se apresentava como sendo a literatura nacional argentina, fundamentando-se assim um sistema aberto à intertextualidade (PRIETO, 1996, p. 148).

E um destes signos característicos da literatura argentina, como bem o indica Fermín Rodríguez (RODRÍGUEZ, 2012, l. 191-243), seria o *deserto*, elaborado repetidas vezes por poetas e escritores como artefato discursivo, e que, de tantas vezes revisitado, acabou por consolidar em torno de si uma tradição de escrita do país, envolvida com o delineamento de espacializações fluidas e variáveis, para dar conta do vazio do pampa e da *llanura*. Segundo o pesquisador, estes expoentes da longeva “literatura do deserto” buscavam preencher com recursos da imaginação as lacunas deixadas por uma geografia vacante, além de traçar as coordenadas sensoriais e conceituais da paisagem compreendida como desolada e vazia.

Voltando agora aos nossos cineastas, além de revisitarem as categorias espaciais de sertão e deserto, algo que poderia indicar, como busquei sugerir nos últimos parágrafos, as releituras feitas pelos dois de temas e de procedimentos narrativos já consolidados por escritores, artistas e intelectuais que os precederam; além disso, tanto Sarno quanto Prelorán estiveram afinados com os debates acadêmicos concernentes ao tema das manifestações da cultura interiorana, quando mais não seja pela proximidade dos dois com os institutos universitários que contribuíram para a realização dos seus projetos cinematográficos.

Porém – e ao dizê-lo torno mais explícito o objetivo que norteará as próximas páginas, bem como mais evidentes as hipóteses que procurarei defender mediante o exame dos filmes – , inclino-me a considerar ter sido muito mais profunda a reverberação daqueles debates intelectuais na obra audiovisual dos dois cineastas, algo que acredito ser possível demonstrar pelo deslinde do modo como teria sido efetuado pelos artistas o revigoramento de tópicos discursivos e procedimentos interpretativos presentes nas obras de intelectuais outros, que se envolveram com a tarefa de interpretar seus respectivos países.

Neste sentido é que, para o exame das formas de figuração espacial mobilizadas por Sarno e Prelorán, recorrerei à aproximação entre os dois médias-metragens aludidos e duas obras chaves para muitas das vertentes do ensaísmo de interpretação do Brasil e da Argentina desenvolvidas depois delas: refiro-me a *Os sertões* (1902) e a *Facundo, o civilización y barbarie* (1845).

Para tornar factível o cumprimento deste objetivo, restringirei o exame a apenas um modo de composição narrativo empregado em cada um dos filmes, procurando, a partir da análise destes modos, explorar a maneira como teriam sido traçados pelos diretores dois mapas-metáforas⁷ distintos, responsáveis por tornar cognoscíveis os vales do Cariri e de Humauaca. Tal objetivo, proponho-me a realizá-lo por meio da associação dos procedimentos analíticos e narrativos, empregados pelos cineastas para cartografar os dois vales, a duas diferentes tópicos de natureza espacial: a tópica do *locus amoenus*, associada por Euclides da Cunha ao tema do “isolamento do sertão”, e a tópica do “vazio territorial como reservatório de riqueza estética”, tal como concebida por Domingo Faustino Sarmiento.

Não guardo nem mesmo a vaga pretensão de esgotar com este artigo as relações passíveis de serem estabelecidas entre os filmes – que por si só já são desafiantes, em razão de serem os dois de maior destaque dentre os documentários produzidos nos anos de vigência da “Caravana” e do “Relevamiento” – e as obras de Euclides e Sarmiento. Muito menos desejo sugerir, com a análise que adiante irei propor das duas películas, serem estas relações entre as obras de Sarno e Euclides, de um lado, e as de Prelorán e Sarmiento, de outro, derivadas de leituras diretas, feitas pelos diretores, daquelas obras colossais.

O meu intento é mais modesto, e consiste apenas em tentar iluminar uma certa interpretação sobre o *sertão*, e outra sobre o *deserto*, oferecidas pelos documentários dos dois cineastas, que poderiam ser observadas com maior riqueza, assim acredito, caso fosse promovido um diálogo entre estas interpretações e aquelas obras, se não fundadoras, certamente consolidadoras de uma tradição de pensamento sobre as regiões interioranas do Brasil e da Argentina.

Para tanto, entremeari às análises dos filmes não apenas apreciações produzidas por estudiosos contemporâneos que se debruçaram sobre a obra de Euclides e Sarmiento, como também incorporarei aos exames um conjunto reflexões teóricas sobre o tema da paisagem e da imaginação territorial, buscando, com isso, desemaranhar parte das linhas de interpretação que, entretecidas, conformaram a trama de figurações espaciais mobilizadas pelos documentários para a projeção do Vale do Cariri como paraíso terreal isolado no tempo e da Quebrada de Humauaca como deserto desolado preenchido por uma abundância de valor poético.

Feitas estas considerações iniciais, irei me dedicar a partir de agora ao exame do primeiro dos filmes.

O Vale do Cariri ffigurado como país de São Saruê

Os estampidos secos e estridentes, produzidos pelos martelos dos ferreiros que se intercalam ritmadamente para a execução de uma mesma tarefa, qual seja, a de modelar o pedaço incandescente de ferro posicionado ao centro da bigorna que se encontra entre os dois trabalhadores; estes ruídos regulares e penetrantes, como os badalos de um sino, anunciam o início do filme, e demandam do espectador sua completa atenção para o que virá a seguir.

Dez minutos passados depois desta brevíssima sequência introdutória, aquelas duas figuras retornam, em meio a outros tantos ferreiros, que, na mesma oficina já vista por nós nos primeiros segundos da película, trabalham em conjunto para a forja de ferros e outros tipos de metais. Entretanto, a atenção exigida do espectador não mais se restringe ao ruído produzido pela tarefa dos ferreiros, ou aos movimentos enérgicos e precisos, quase que mecanicamente executados por eles. Disputa agora com estas imagens e com sons do trabalho a voz inabalável do narrador, que se comporta como portadora de um saber objetivo, ao dizer:

Com o surgimento do mercado em escala nacional, a sobrevivência do artesanato hoje é precária. Solapado pela melhoria dos transportes, pela integração dos consumidores marginais à economia mercantil e pela penetração do artigo industrializado do Sul e do litoral, refugia-se em improvisadas oficinas. Utilizando como matéria-prima a sucata e o lixo dos produtos consumidos na região, o trabalho manual dos artesãos não mais esconde sua definitiva decadência (VIVA: CARIRI!, 1969, 10`44``).

Retornando aos minutos iniciais do filme, logo após os letreiros de abertura serem exibidos ao som de uma canção interpretada por Gilberto Gil, somos apresentados ao Vale do Cariri. Um plano panorâmico percorre áreas de mata fechada que parecem não ter fim. Apesar de bastante variada, a vegetação abundante aparenta ser homogênea, em razão do verde escuro que se esparrama por longos segundos de sequência. Além desta monotonia cromática, enormes

áreas de cultivo que se prolongam por muitos hectares são também dadas a ver. Tudo isso seguindo sempre um mesmo andamento moderado. Até que os planos em movimentos se convertem em imagens da cidade santa, da Meca do Cariri: refiro-me a Juazeiro do Norte, Ceará.

A monotonia agora é de outro tipo: o que passa a predominar são as tonalidades terrosas das tantas casas que se agrupam em grandes blocos delimitados por ruas de chão batido de pó e de barro. E este castanho acobreado se multiplica pelos tetos das casas e pelas ruas de terra que se sucedem, interrompidos apenas pela aparição da ampla praça em que se localiza a alva e desbotada Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores, erigida por Padre Cícero Romão Batista.

E o sugestivo acompanhamento musical de toda essa sequência é a canção entoada pelo cantador Raimundo Silvestre, inspirada no magnífico poema “Viagem a São Saruê”, composto pelo poeta Manoel Camilo dos Santos. A canção oferece aos espectadores nada menos que uma sugestiva chave de fruição das imagens do Vale do Cariri que se somaram no decorrer das longas panorâmicas. O Cariri de Sarno – esta, acredito, é a impressão mais duradoura incitada pela sequência – equivaleria ao fabuloso São Saruê de Camilo, descrito assim pelo cantador:

Avistei uma cidade
Como nunca vi igual
Toda coberta de ouro
E forrada de cristal
Ali não existia pobre
É tudo rico em geral.

Uma barra de ouro puro
Servindo de placa eu vi
Com as letras de brilhante
Chegando mais perto eu li
Dizia: — São Saruê
É este lugar aqui (VIVA: CARIRI!, 1969, 01`15``).

Impressão que se reforça, por exemplo, pelo fato de várias sextilhas do poema serem puladas, como efeito da decupagem do som, de modo a fazer com que a descrição do país de São Saruê coincida com as imagens da cidade de Juazeiro do Norte. A mesma cidade de ouro puro seria aquela cor de bronze e de terra, exibida pelo plano panorâmico que compõe a sequência.

E outros versos desta mesma canção são novamente cantados nos instantes próximos ao final do filme, com a diferença de que então, perto do fim, não apenas escutamos a voz de Raimundo Silvestre, como também vemos o cantador, acompanhado por sua verde viola descascada, e rodeado por um auditório de ávidos ouvintes, a cantar sobre o extraordinário país.

Mas agora, nesta sua segunda aparição, o canto de Raimundo Silvestre passa a integrar uma das últimas cenas da película, em que os recursos de montagem das imagens e de decupagem do som são empregados com maior manejo do que em qualquer outro momento do filme. Tanto é assim que são três os planos exibidos, enquanto ouvimos o cantador a dizer mais este par de versos sobre São Saruê:

O povo em São Saruê
Tudo tem felicidade
Passa bem, anda decente
Não há contrariedade
Não precisa trabalhar
E tem dinheiro à vontade.

Lá os tijolos das casas
São de cristal e marfim
As portas, barras de prata
Fechaduras de “rubim”
As telhas, folhas de ouro
E o piso de cetim (VIVA: CARIRI!, 1969, 31`58``).

Os planos que se conjugam com os versos são os seguintes: imagens da construção da estátua em homenagem ao Padre Cícero, no topo da colina do Horto, situada em Juazeiro do Norte; panorâmicas do Vale do Cariri, semelhantes às exibidas no início do filme; o registro documental do cantador, acompanhado por sua viola, ao encantar a audiência – e registro que se apresenta enquanto tal, uma vez que, não apenas a intromissão da câmera em meio ao público é denunciada pelos olhares surpresos, como também o microfone utilizado para gravar o som dos versos é exibido sem pejo algum aos espectadores do filme –; filmagens exibidas, ao revés, da procissão que acompanha o peregrino Cícero Marques ao fim da sua jornada, cujo mérito foi o de ter carregado uma cruz de madeira, pesando mais de 70 quilos, ao longo do caminho que vai de Caruaru até a cidade do Padre Cícero.

Sobre esta última tomada, a da procissão, cabe dizer ainda que o estranhamento provocado por ela extrapola o fato de ser rodada à maneira de uma marcha para trás, e se deve muitíssimo ao plano sonoro que a acompanha, formado pelo cantar de Raimundo Silvestre, somado ao som de tiros, estouros e gritos.

E assim o documentário prossegue, como que desvelando empenho para reforçar a tese das duas cidades, articulada pela voz *over* ainda no início do filme, tese que nestes termos é enunciada para nós:

Juazeiro apresenta hoje a maior área urbana do interior do estado do Ceará. A orientação pessoal e direta do Padre Cícero, da qual é impossível destacar o

coronel político do líder religioso e do maior proprietário da região, promoveu uma rápida urbanização que superpôs duas cidades: a mística e a econômica. Sua economia fixou-se numa febril atividade artesanal que não apenas atendia às necessidades da região, como chegou a tornar-se o principal centro de produção do interior do Nordeste (VIVA: CARIRI!, 1969, 9^o 42^o).

Desta forma se explica a constante intercalação de cenas ora sobre os fiéis, crentes no padre adorado como santo, padroeiro da cidade, ora sobre a produção agrícola, artesanal e fabril que ocorre em Juazeiro do Norte. Mas devo dizer que a defesa da tese das duas cidades padece com seu tremendo insucesso. Isso porque a Juazeiro apresentada não é apenas uma, nem duas cidades, mas muitas mais.

A cidade mística, por exemplo, se desdobra em moradia de romeiros, peregrinos e beatas, mas também de padres, representantes oficiais da Igreja Católica, e da parcela mais abastada da população local, que frequenta as missas dominicais. E todas estas figuras se alternam nas sequências dedicadas ao tema da fé e da, palavras do narrador, “veneração” ao Padre Cícero:

O Padre Cícero Romão Batista, cuja morte em 1934 encerrou uma complexa carreira de ativo líder político e de autor de milagres que o santificaram em vida, ainda hoje é venerado pelos romeiros que acorrem à cidade que criou. São trabalhadores rurais, lavradores e vaqueiros que aqui se concentram no dia dos mortos para rogar sua intercessão celestial na solução de seus problemas terrenos. Veneram-no como a um santo e guardam de memória suas palavras piedosas, e creem no seu próximo retorno a essa vida, quando o novo messias, dos altos da cidade santa de Juazeiro, julgará os vivos e os mortos (VIVA: CARIRI!, 1969, 14^o 14^o).

E ainda que a voz impassível e monótona do narrador deseje desta forma conduzir o filme e induzir leituras categóricas sobre a religiosidade manifestada pela população local, ainda assim, esta figura não é exitosa em seu intento, porque as imagens que nos são exibidas da cidade santa são as de uma cidade diferente a cada plano. Portanto, apesar dos seus ares de condutor da película, o narrador possui um poder de orientação do filme muito menor do que o que aparenta ter.

Assim é que, a despeito do narrador, é permitida a entrada de uma figura forte como a da guardiã da casa de ex-votos, que serve justamente à desestabilização do argumento articulado pela voz *over* responsável, a princípio, por conduzir o documentário.

Esta senhora, encarregada por cuidar do cômodo escuro onde estão amontoados inúmeros objetos que materializam os pedidos feitos pelos devotos do Padre Cícero ao seu santo protetor, ela faz três incursões ao longo do filme. E nas três ela consegue reverter o propósito original da cena. Geraldo Sarno, acompanhado de uma pequena equipe de filmagem, permanece

no interior da casa dos milagres, mas fora de plano. A presença do cineasta e da equipe apenas se revela pela voz *off* que entrevista a senhora.

Entretanto, o entrevistador é retirado de seu posto condutor, para ocupar o de aprendiz da senhora já idosa que, com indisfarçada impaciência, lhe ensina lições de fé. Ela, a suposta entrevistada, é quem passa, então, a conduzir a sequência. Fica a seu cargo decidir os objetos que o cineasta deverá, como ela mesma diz, “fotografar”, os casos que o diretor deverá relatar em seu filme, o saber que deverá ser transmitido por ela ao pupilo e o momento em que a cena deverá ser encerrada.

A postura assumida pela senhora taciturna é exatamente essa: a de maestra rigorosa que, ainda que não queira, não pode se furtar a compartilhar um pouco do seu conhecimento com aquele impertinente iniciante nos assuntos sagrados. Por isso a sua singela altivez, demonstrada pela inflexão da sua voz, pelo seu dedo em riste e pela desinibição com que, de acordo apenas com sua vontade, passeia pelo cômodo e cumprimenta desde a janela da casa de milagres as pessoas que passam pela rua. E em virtude desta atitude um tanto quanto irritadiça, a guardiã dos ex-votos chega até mesmo a ser, com suavidade, repreendida por uma outra senhora com quem divide a tarefa de cuidar do cômodo, e que lança doces olhares de complacência na direção daquele jovem entrevistador. A afável reprimenda é feita nestes termos:

Entrevistador: E como foi que curou essa chaga?

Guardiã dos ex-votos: E não sabe quem é o Padre Cícero ali, homem?!? Você está fraco... Não vou mais contar, mais não! Não está vendo que tudo é do Padre Cícero? É esse aqui.

Segunda senhora: Você sabe que eles são novatos... Você que tenha paciência com eles (VIVA: CARIRI!, 1969, 13` 17`).

O que procurei indicar particularmente com esta última sequência foi que o projeto do filme, sintetizado pela tese das duas cidades, é constantemente ultrapassado por cenas como esta da guardiã. Sendo assim, a “cidade mística” se desdobra um muitas outras. E o mesmo pode ser dito sobre as sequências envolvidas com a exibição da “cidade econômica”, que é habitada por ferreiros, lavradores, vendedores de feira, mas também por latifundiários, donos de indústria e chefetes políticos.

O filme, portanto, opera por meio de desdobramentos múltiplos daquelas duas cidades, desdobramentos que ocorrem de duas maneiras: tanto pela reapresentação de personagens já exibidos, quanto pela diversificação destes mesmos tipos apresentados. Em outras palavras, no documentário ocorrem constantes variações do tipo do trabalhador, que pode ser um empregado de uma casa de farinha, um artífice, um comerciante, ou então do tipo do fiel, que pode ser um romeiro, um penitente, uma beata guardadora de ex-votos, um senhor que relata os feitos

miraculosos realizados pelo padrinho santo, ou um padre que prega seu sermão em nome da nobre figura de Cícero Romão Batista. E estes são apenas alguns poucos exemplos.

Além disso, eleva-se o nível de complexidade desta maneira de operar por desdobramentos, em razão das recorrentes contraposições construídas ao longo da película entre estes mesmos tipos que se multiplicam. Segundo este esquema, o plano de um devoto enquanto reza pode ser seguido pelo de um rico proprietário de terras, ou o de uma oficina de ferreiros pode ser sucedido pelo plano da casa de milagres, e assim por diante.

Sendo que todos estes planos desdobrados e contrapostos podem, por seu turno, ser apresentados das mais diferentes maneiras: como entrevistas que evidenciam o processo de construção do filme, como cenário que reforça a fala do narrador em voz *over*, como monólogos que deixam livre a personagem para que ela se expresse à sua maneira. E estas variadas construções audiovisuais das cenas, nas quais podem ser mobilizados mais ou menos recursos referentes à montagem das imagens e à decupagem do som, contribuem para tornar ainda mais intrincada a trama da película, possibilitando, assim, que as vozes das mais diversas figuras ressoem simultaneamente na representação da cidade de Juazeiro do Norte entretecida pelo filme.

Cidade que, a princípio, seria tão somente duas.

Geraldo Sarno: uma leitura d'Os sertões

Para o deslinde desta articulação de múltiplas vozes, realizada por Geraldo Sarno em seu documentário, acredito ser proveitosa a leitura de *Os sertões* proposta por uma das mais destacadas estudiosas do pensamento euclidiano, Walnice Nogueira Galvão, na medida em que a pesquisadora associa a ambição enciclopédica da obra máxima de Euclides da Cunha à polifonia nela existente.

Explico-me. As variadas vozes que Geraldo Sarno convoca para compor seu filme, e os distintos tratamentos recebidos por elas no decorrer do média-metragem, expressam diferentes saberes sobre o mundo que habitam: o Vale do Cariri. E as cenas de trabalho, da feira, das ruas, da mata, do horto, da igreja, da casa de milagres, das ferramentas fabricadas por ferreiros, das sandálias plásticas produzidas pela indústria local, das senhoras beatas e de fiéis a orar, das crianças a ouvir o cantar de um cego violeiro e de mulheres e homens enquanto labutam em uma casa de tear; todas essas cenas parecem compendiar as diferentes facetas assumidas pela cidade de Juazeiro do Norte e por seus habitantes.

E a apresentação destes verbetes sobre o Vale do Cariri é feita ora com maior, ora com menor liberdade conferida aos documentados, e com mais ou menos recursos de montagem das

imagens e de mixagem do som sendo empregados. O filme opera, assim, como que por paráfrases de todas as vozes reunidas, que são mediadas não exatamente pela voz *over* do narrador, que vez ou outra incursiona pelo filme com seus modos de representante capacitado de um saber incontestável, mas sim pelo foco narrativo⁸ que se manifesta na construção audiovisual das cenas.

Entre este modo de estruturação do documentário e a estrutura narrativa de *Os sertões*, tal como analisada por Walnice Nogueira Galvão, acredito que existam possíveis correspondências.

De acordo com a pesquisadora, Euclides da Cunha lançaria mão, para a escrita de seu livro, de distintas áreas de conhecimento com as quais teria entrado em contato, mas sem estudá-las a fundo, em seus anos de aluno da Escola Militar da Praia Vermelha. Além delas, Euclides teria recorrido a outras disciplinas, como a História, a Antropologia, a Sociologia e o Folclore para dar conta do objeto de estudo ao qual dedicou o seu livro.

O resultado, segundo a crítica literária, seria a combinação de todos estes saberes, dando à obra as aparências de uma “formidável enciclopédia” sobre o sertão e o sertanejo, inserida em uma narrativa sobre a Guerra de Canudos. Entretanto, a narração se espraiaria também pelas descrições mais deterministas, uma vez que em *A terra* predominaria a figura da antropomorfização e em *O homem* o assunto da miscigenação seria apresentado como um processo.

E estas narrações, como sustenta Walnice Nogueira Galvão (GALVÃO, 2009, p. 33-37), seriam constitutivas de um “imenso diálogo a muitas vozes”, em que uma quantidade desmensurada de conhecimentos, citações e paráfrases estariam reunidos em uma narrativa que procederia por antíteses, e que, em virtude disso, inauguraria uma “polifonia exasperada”.

Nas palavras da pesquisadora:

O suporte desse polifonismo reside na intertextualidade. Toda a ciência da época – aquela que era acessível a um meio periférico e dependente como o brasileiro – é passada em minuciosa, mas não rigorosa, revista. É entre esses outros textos, jogando uns contra outros, manipulando-os e até invectivando-os, que se constrói o texto de *Os sertões*. O leitor desavisado vai encontrar dificuldade em precisar qual é, afinal, a teoria ou a opinião que o autor subscreve. Isso ocorre a cada página [...]: as teorias ou as opiniões, mesmo quando opostas, não se cancelam (GALVÃO, 2009, p. 37).

Somemos ainda à análise proposta pela crítica literária – análise esta pautada nas múltiplas vozes e nas contradições presentes na obra –, uma outra interpretação de *Os sertões*,

que também realça as aporias e os impasses expressos no livro. Refiro-me à leitura feita por Leopoldo Bernucci (BERNUCCI, 2008, p. 31-32) sobre a obra de Euclides.

Ao voltar-se sobre o tema das teorias mobilizadas por Euclides da Cunha em seus escritos, o pesquisador propõe que se extrapole o âmbito da textualidade presente na obra do engenheiro infatigável, como maneira de sondar a interessante questão de quais seriam as implicações filosóficas e estéticas contidas nas contradições discursivamente alentadas por Euclides. E ao deslinde desta questão o estudioso se lança, porque abordá-la seria um primeiro passo em direção ao exame dos enunciados expressos em *Os sertões*, que, segundo o pesquisador, antes de antinômicos, seriam aporísticos, ou seja, seriam enunciados que, em decorrência da própria articulação discursiva mediante a qual foram emitidos, não poderiam ser nem negados, nem afirmados.

E assim Leopoldo Bernucci sustenta basear-se o método de Euclides no seguinte procedimento: muitas das teses enunciadas no livro, apesar de a princípio negadas, são paradoxalmente validadas pelo conjunto cênico das imagens que compõem *Os sertões*.

Uma dentre as mais poderosas destas imagens é a que surge da revisitação da tópica do *locus amoenus*, característica da tradição latina e vernácula, para a descrição de Monte Santo que Euclides da Cunha delineia em seu livro vingador (BERNUCCI, 1995, p. 19-21). É o que nos informa Bernucci no trecho a seguir:

Tópico da literatura clássica da Antiguidade, da épica medieval e renascentista, o *locus amoenus* aparece também n' *Os sertões* sob outra forma, talvez mais mítica do que a da simples descrição da apazibilidade do lugar. Por isso, a ele se ligam os componentes do mito da “Terra sem Males” ou a “Terra da Promissão” que Roger Bastide soube ver com acuidade. Com efeito, será ainda esse mito que delineará a visão utópica dos jagunços (BERNUCCI, 1995, p. 21).

E por uma perspectiva semelhante a estas que vêm sendo exploradas a partir das reflexões de Galvão e Bernucci acerca de *Os sertões*, Geraldo Sarno figura o Vale do Cariri em seu documentário. Em primeiro lugar, porque o modo de operação por meio de desdobramentos e contradições faz do filme um lugar de encontro de múltiplas visões de mundo coexistentes naquele vale cearense, o que permite uma aproximação com o esquema de leitura da obra de Euclides proposto por Walnice Nogueira Galvão – com a ressalva de que, dentre todas as vozes articuladas, a única que representa um conjunto de conhecimentos científicos acionados para o desbravamento da cidade de Juazeiro do Norte é a voz do narrador, sendo as outras, ainda assim, expressões de saberes os mais diversos, guardados pela população local.

Em segundo lugar, o tratamento conferido a cada uma destas vozes revela também o traço aporético desvelado pelo documentário, uma vez que não apenas é promovida pelo filme a articulação dos mais diversos saberes – o que descambaria na formação de uma espécie de enciclopédia sobre a região do Cariri –, como, além disso, a conjugação destas distintas vozes, feita à maneira de verbetes, é realizada sem que haja a primazia de nenhuma delas, ainda que algumas dessas vozes procurem, pelo tom assertivo que assumem, destacar-se das demais.

Sendo assim, a cidade de Juazeiro seria o local onde habitariam todas aquelas diferentes personagens aos espectadores apresentadas no decurso do média-metragem. Seria a cidade do artesanato, mas também a da indústria incipiente que viria pondo em risco a tradição manufatureira local; seria a cidade do latifúndio, mas, em meio à exploração dos trabalhadores pelos grandes proprietários de terra, ainda subsistiriam os antigos modos de colheita e plantio e os modos tradicionais de fabricação de produtos agrícolas, enfocados pelo filme como expressões das formas de trabalho características da população rural nordestina; seria a cidade ativa, mas também a que estaria prestes a sucumbir; cidade cujos habitantes guardariam um poder de mobilização surpreendente em nome de sua fé, compreendida ao mesmo tempo como forma de religiosidade autêntica, distintiva dos moradores do vale, mas também como devoção cega diante de um líder religioso; e este líder seria representante oficial do poder político, econômico e religioso, mas também síntese dos anseios de mudança social nutridos pelo povo de Juazeiro.

E o modo paradoxal mediante o qual essas visões sobre a cidade são conjugadas se faz notar na construção das cenas, porque, ainda que a devoção ao Padre Cícero seja observada criticamente pelo narrador do filme, minutos consideráveis são concedidos a um fiel que profere uma oração dedicada ao padre, e é permitida por três vezes a entrada de uma beata que trata o cineasta como simples aprendiz; porque, ainda que a voz do narrador tente se sobrepor a todas as outras, a tese das duas cidades defendida por ele é insistentemente refutada pela variedade das personagens que se amontoam na película; e porque, ainda que essa voz tente imprimir ao filme os bons modos esperados de um documentário certo do saber que pretende transmitir aos espectadores, o filme apresenta-se muito mais como espaço aberto à reflexão, do que fechado em suas certezas, o que ocorre em virtude das complexas montagens das imagens que comporta, das idas e vindas das múltiplas personagens que congrega e da decupagem sonora que o integra, pautada, por vezes, pela reunião desencontrada de vários sons.

Por fim, se uma visão única sobre a cidade de Juazeiro do Norte é construída pelo filme, esta seria a de Juazeiro como verdadeiro país de São Saruê. Revigorando a tópica do *locus amoenus*, que, segundo Leopoldo Bernucci, se faz presente em *Os sertões*, o cineasta baiano

constrói em seu filme uma figuração do vale do Cariri como terra de promessa e bonança. Para tanto, revitalizou um procedimento narrativo semelhante ao mobilizado por Euclides, tanto pelo seu modo de funcionamento, que opera, como vimos, mediante aporias e pela conjugação das mais variadas vozes, quanto por interpretar o vale do Cariri a partir da chave do isolamento geográfico, razão sobre a qual repousaria a autenticidade da cultura sobrevivente no sertão⁹.

Jorge Prelorán: projetando um território desolado

Para o exame de *Hermógenes Cayo* (1969), média-metragem dirigido por Jorge Prelorán, procurarei explorar como o filme efetua a elaboração da paisagem da Quebrada de Humauaca a partir do prisma do vazio territorial. Sendo que a hipótese correspondente a este objetivo será a de que, para a figuração do vale onde habita o protagonista da película como espaço inóspito e desértico, o cineasta teria lançado mão de uma dupla estratégia: teria reavivado a tópica romântica, característica da obra de tantos escritores argentinos oitocentistas, segundo a qual regiões vazias seriam reservatórios de riqueza poética, e teria mobilizado a “desolação” como chave interpretativa para a representação que constrói daquela parcela do território jujenho.

Vale lembrar que um grande expoente da “literatura do deserto” foi Domingo Faustino Sarmiento, e que poderia ser identificada na obra deste letrado a tópica responsável por encontrar na pobreza da paisagem uma “reserva estética latente” – tópica esta que foi tão bem analisada por Fermín Rodríguez (RODRÍGUEZ, 2012, l. 2825-2856), e que, segundo o pesquisador, teria sido particularmente elaborada como *topos* literário pela geração romântica de 1837.

Existe, pues, un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra. La poesía, para despertarse (porque la poesía es como el sentimiento religioso, una facultad del espíritu humano), necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprendible, porque sólo donde acaba lo palpable y vulgar empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal. Ahora yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada? Porque cuanto más hunde lo ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto (SARMIENTO, 1921, l. 518-529).

Irradia-se desta associação entre natureza e arte, promovida por Sarmiento no trecho transcrito, toda uma concepção de acordo com a qual a inclinação poética do “tipo argentino” emanaria da desolação provocada pelo gesto de mirar uma desmensurada paisagem vazia. A visão, portanto, desponta no fragmento citado como sentido deflagrador do impulso poético, sugerido pelo letrado como característico do habitante do país.

Por sua vez, tal destaque conferido à questão da visualidade é passível de ser articulado com aquilo que Fermín Rodríguez (RODRÍGUEZ, 2012, 1.563-584) denomina “regime romântico de visão”, regime que, em poucas palavras, poderia ser definido pelo empenho em descrever plástica e dramaticamente uma paisagem, mediante o aparato retórico proveniente do Romantismo. Além disso, a este regime de visão estaria intimamente articulado, segundo o crítico, o *topos* literário mencionado, referente ao vazio territorial percebido como reservatório poético.

E a digressão desenvolvida nos últimos parágrafos se justifica pelo fato de nela já estarem contidos muitos indícios da maneira como será abordada, a seguir, a forma de figuração da Quebrada de Humauaca passível de ser apreendida a partir do documentário de Prelorán. Isso porque, para representar o vale como deserto, o cineasta teria posto em funcionamento o seguinte procedimento: recorreu a uma abundância de recursos cinematográficos que, ao serem mobilizados para a composição da vívida imagem do protagonista oferecida pela película, acabaram precisamente por preencher o vazio da paisagem.

O breve exame do filme que será proposto nas próximas páginas terá como eixo diretivo o deslinde deste procedimento de figuração espacial. Para tanto, procurarei ressaltar algumas possíveis consonâncias existentes entre, de um lado, o modo de composição das imagens de que lança mão o documentário e, de outro, o mote da *desolação*, que emerge da associação entre natureza e arte, promovida, como vimos, pela obra sarmientina.

O jogo de espelhos entre Hermógenes e Humauaca

Predominam na sequência em que irei me ater os planos do interior da casa onde reside Hermógenes Cayo, figura singular selecionada como protagonista do documentário. A casa, situada em Miraflores de la Candelaria, encontra-se distanciada da de outros habitantes daquela zona, e nesta mesma localidade é onde o nosso personagem se divide entre os afazeres domésticos e suas atividades artesanais e artísticas. Isso porque Hermógenes pinta, esculpe, desenha, tece, costura, toca música e canta.

E a cena se concentra em um disparador específico, a saber, o harmônio adquirido por Hermógenes. A história dessa aquisição é o que nos conta a voz *over* atribuída ao artesão pelo filme:

Así vivo yo con mis libros, con mis obras... ¡y también con mi armonio, pues!
¿Sabe cómo he llegado a construir este armonio? Una ocasión fui yo allá de Coranzuli de los Andes, y me dijeron:

— Hay un armonio que está bastante deteriorado; ha venido uno que ha querido componerlo, pero lo ha acabado de arruinar más del todo...

— ¡Oh! – digo yo – ¡Qué le han de comprender como yo! – le digo – ¡amigo yo comprendo de eso! Si quiere, empréstemelo, yo lo voy a desarmar todo pieza por pieza.

Claro, pedía yo sólo pa` fijarme de adentro si cómo era... porque estas cosas no son cosas de otro mundo, sino son hechos por hombres igual que yo, y esto es todo hecho a base de tornillos... (HERMÓGENES CAYO, 1969, 14`03``)¹⁰

Daí toda a sequência se passar no cômodo escuro onde está localizado o inusitado instrumento musical, sendo, deste modo, oferecida à câmera a oportunidade de avidamente sondar a imensa quantidade de objetos aglomerados naquele pequeno aposento ensombrecido. São bastante variados os objetos ali reunidos, que, em geral, ou foram construídos pelo próprio Hermógenes, ou são ferramentas utilizadas por ele para a realização das suas atividades cotidianas. E se a câmera assim opera, enfocando por um curto intervalo de tempo cada um dos objetos, isso ocorre porque a estrutura de composição das imagens procura, a partir desses itens, revelar tudo o que pudesse ser significativo da própria figura de Hermógenes Cayo, figura essa que o filme pretende construir.

O auge da cena é atingido nos breves instantes em que aquele artista peculiar, habilidoso nos mais diferentes ofícios, se põe a tocar seu harmônio. Os pés se mexem ritmadamente, de modo a abastecer de ar os foles internos do instrumento e produzir som. Os dedos curvados de Hermógenes, dispostos numa sequência de notas sucessivas, passeiam pelo teclado lentamente. E o cômodo passa a ser todo ele preenchido pelo som lancinante do instrumento, sustentado continuamente.

A sequência é interrompida por mais uma incursão da voz *over* de Hermógenes, que diz servir a música que toca em seu harmônio, antes de mais nada, para a saudação da Santíssima Virgem de Luján. A devoção pela santa passa a operar como ponte para que o artista relate a sua viagem a pé, até a capital do país, feita junto com os outros 173 reivindicantes do “Malón de la Paz por la rutas de la Patria”, uma vez que foi nesta ocasião que Hermógenes teria conhecido a Basílica de Nossa Senhora de Luján, localizada em Buenos Aires¹¹.

Porém, o que há de mais curioso nesta interrupção da sequência do harmônio, é que, como bem o indicou Philip Derbyshire (DERBYSHIRE, 2012, p. 14-16) em seu comentário sobre o filme, existem paralelos entre as viagens em sentido inverso realizadas, de um lado, por Hermógenes Cayo, que vai de Jujuy a Buenos Aires, e, de outro, por Jorge Prelorán, bonaerense que passou anos de sua vida percorrendo o interior argentino. Ambas as viagens teriam servido como momentos de intenso aprendizado, e cineasta e artesão teriam sido, de acordo com o crítico, irreversivelmente modificados pelo trajeto. Neste sentido, estes caminhos percorridos pelos dois poderiam ser entendidos como parte de uma verdadeira viagem de formação.

Como se não tivesse passado de uma simples lembrança da ida de Hermógenes a Buenos Aires, os planos da capital, formados por fotografias em preto e branco, de arquivo, contrastantes com as panorâmicas coloridas da Puna, que enfocam uma locomotiva enquanto ela atravessa aquelas ermas paragens, e os detalhes de uma pintura feita pelo próprio artesão sobre o motivo da viagem, retratando um trem no topo do qual se insurge uma aparição da virgem santíssima, todas essas imagens cessam de aparecer, e, então, retorna com toda sua força a sequência do harmônio, com a diferença de que agora Hermógenes canta, ao mesmo tempo que toca o instrumento.

Por alguns poucos segundos se prolonga esse som emanado da voz e do instrumento conjugados. Até que somos surpreendidos por um plano que contrasta brutalmente com aqueles que há pouco havíamos voltado a sorver, do interior escuro da casa do artesão. De repente, os planos interiores, repletos de dinamismo, pois acompanham os movimentos dos pés e mãos de Hermógenes enquanto toca o instrumento musical; estes planos são substituídos por um único plano fixo, de uma panorâmica da área em que se situa a casa do artesão.

O silêncio cortante, então, impera.

E o ruído do vento apenas evidencia o impacto provocado pelo vazio de uma paisagem desabitada, que abruptamente contrasta com a extraordinária figura de Hermógenes Cayo.

Nos últimos parágrafos, procurei examinar o modo pelo qual a Quebrada de Humauaca foi figurada espacialmente no documentário de Jorge Prelorán, algo que procurei realizar em grande medida guiada pela questão inicial de como o cineasta responderia à tarefa de projetar audiovisualmente um território vazio. Seguindo esta trilha foi que ofereci lastro à hipótese de que o vazio do território seria preenchido por recursos cinematográficos excedentes.

A voz *over* atribuída a Hermógenes faz aparições que parecem, mais que nunca, guiadas por um plano narrativo prévio – afinal, a história da aquisição do harmônio remete à devoção do artesão por Nossa Senhora de Luján, que por sua vez oferece a deixa necessária para que se inicie o relato da viagem realizada pelo artista, por ocasião do Malón de la Paz –; são

incorporadas à sequência imagens de arquivo e de uma pintura feita por Hermógenes; intensifica-se o contraste entre o interior abarrotado de objetos e o exterior vazio; tudo isso somado à cuidadosa construção estética daqueles instantes em que Hermógenes toca seu harmônio: tais são os procedimentos cinematográficos mobilizados pelo documentário para a composição da imagem daquele multifacetado artesão.

Além disso, são dois os principais aspectos em que a imagem de Hermógenes se concentra: o artista é apresentado não somente como curiosa expressão da reserva poética abundante na inóspita paisagem que habita, mas também como agente produtor deste reservatório estético, incitado pela desolação provocada pela contemplação do território vazio.

Para esta construção da imagem de Hermógenes, que descamba significativamente em uma figuração do vale onde o artesão reside, Prelorán não teria agido sozinho. Pelo contrário, teria recorrido, como já foi sugerido, a uma tradição bastante consolidada de leituras sobre o país, previamente denominada neste artigo como “literatura do deserto” – recurso interpretativo formulado pelo crítico Fermín Rodríguez para se referir à produção literária iniciada fundamentalmente no século XIX, e que esteve ocupada com a elaboração do “deserto” como artefato discursivo imprescindível para conceber a incipiente nação.

De modo a explorar uma destas leituras sobre o país que teriam sido revigoradas pelo filme foi que busquei estabelecer um possível paralelo entre, de um lado, o modo pelo qual o documentário projeta a figura de Hermógenes, associando a ela uma representação específica da Quebrada de Humauaca e, de outro, a concepção acerca do território argentino proveniente da correlação entre natureza e arte, suscitada por Domingo Faustino Sarmiento especialmente no capítulo II de seu *Facundo, o civilización y barbarie*.

Algo que julguei pertinente, uma vez que o letrado oitocentista teria estruturado seu livro a partir da permanente alternância entre o olhar projetivo-construtivo e a visão emanada da estética romântica, fórmula que esboça Miriam Gárate (GÁRATE, 2001, p. 106-108) ao tratar do tema da natureza sarmientina. E se o olhar do projetista político pouca importância teve para o exame que propus do filme de Prelorán, o segundo olhar, o do esteta, poderia ser exitosamente discernido na película, uma vez que, como procurei argumentar, o cineasta teria reavivado a tópica romântica segundo a qual o deserto seria um reservatório de riqueza poética e, ademais, teria interpretado Humauaca a partir da chave da *desolação*.

Porém, esta mirada estética lançada sobre o interior do território nacional se alastrou não apenas pelo século seguinte ao de Sarmiento, como também por outros países, além da Argentina. Por exemplo, no cuidadoso cotejo que realiza Leopoldo Bernucci (BERNUCCI, 1995, p. 44-45) entre as obras de Domingo Faustino Sarmiento e de Euclides da Cunha, o crítico

ênfatisa a força das representações estéticas emanadas das imagens e figuras criadas por Euclides, em detrimento da descrição da natureza feita por Sarmiento. Segundo Bernucci, as descrições sarmientinas seriam menos representações estéticas que as feitas pelo nosso engenheiro nômade, uma vez que, quase sempre, estariam subordinadas aos “propósitos da empresa progressista do escritor argentino” – ideia relativizada por Miriam Gárate, como vimos no parágrafo anterior, uma vez que a pesquisadora realça a persistência de uma dupla mirada no interior da obra de Sarmiento.

Entretanto, após comparar instâncias da introdução de *Facundo* e de *Os sertões*, em que certas identidades apareceriam – resignação estoica do camponês argentino, símile de equiparação entre o pampa e o mar, criado por Humboldt, analogias entre o terreno argentino e o asiático e europeu –, algo que leva o crítico a sugerir que o livro de Sarmiento poderia ter servido de modelo para o livro de Euclides; após a comparação entre Sarmiento e Euclides, Leopoldo Bernucci (BERNUCCI, 1995, p. 46) constata que o letrado argentino, munido com seu olhar romântico, teria, por vezes, se comedido em seu ataque, ao passo que via nas atrasadas zonas interioranas uma fonte de originalidade para o escritor que nelas se inspirasse.

Euclides, que assim como Sarmiento professava o atraso do interior do país, teria agido mais como sociólogo, ao propor que o isolamento havia preservado o tipo étnico do sertanejo em sua forma mais original (BERNUCCI, 1995, p. 47) – tese que serviu como fundamento para a já abordada recuperação da tópica do *locus amoenus* feita pelo engenheiro (BERNUCCI, 1995, p. 19-21).

Considerações finais: intrincadas cartografias do sertão e do deserto

Seguindo o curso dos últimos parágrafos, resta dizer que na revisitação tanto da tese do isolamento do sertão, quanto da tópica do interior do país concebido como local de bonança, esteve em grande medida pautada a análise que propus do documentário de Geraldo Sarno. Daí a opção por recorrer a aspectos constitutivos de *Os sertões*, indicados por estudiosos da obra de Euclides, para elucidar a maneira como o cineasta baiano teria composto em sua película a paisagem sertaneja que enfoca.

E se estas miradas direcionadas às paragens interioranas atravessaram países, desrespeitando as fronteiras políticas que cortam o continente latino-americano; se esses olhares de inclinação estética foram emulados por tantos escritores, letrados, intelectuais e artistas, pertencentes a tão diferentes épocas, isso foi possível porque, mais que como referências a uma materialidade determinada, sertão e deserto operaram em diferentes produções artísticas e ensaísticas como verdadeiros artefatos discursivos. Territórios da imaginação social, tal como

estas duas categorias são definidas por Maria Elisa Noronha de Sá (SÁ, 2017, p. 305-306), tanto o sertão como o deserto superariam o âmbito da experiência sensível, e seriam metáforas capazes de instituir o sentido de vazio e de ordenar o espaço desbravado.

Ao invés de espelharem uma parcela delimitada da realidade, essas geografias imaginadas teriam criado a materialidade perscrutada; teriam fabulado espaços. Isso porque, como afirma Carla Lois (LOIS, 2015, p. 3-4), o gesto de cartografar o desconhecido produziria uma espécie de capacidade de visualização que, por sua vez, interviria nas próprias experiências de natureza espacial. Portanto, segundo a historiadora, o desafio suscitado aos possíveis pesquisadores por estas geografias incógnitas seria o de investigar os fundamentos e as condições de verossimilhança que dariam forma àquelas espacialidades desconhecidas.

Para o traçado das coordenadas conceituais dos dois vales enfocados por eles em seus documentários, os cineastas Geraldo Sarno e Jorge Prelorán recorreram a modelos de interpretação já consolidados sobre regiões de seus respectivos países concebidas por tantos escritores e letrados que os precederam como espaços inóspitos e recônditos, algo que busquei elucidar pelos paralelos estabelecidos entre os modos de construção dos filmes e alguns esquemas narrativo-interpretativos e algumas tópicas presentes nas obras de Euclides da Cunha e Domingo Faustino Sarmiento.

Assim, ao modo de uma enciclopédia composta pelas mais distintas vozes, Geraldo Sarno articulou diferentes saberes para a construção de uma multifacetada Juazeiro, explicada pela tese do isolamento do sertão. E para esta figuração da próspera região que protagoniza o filme, a imagem forte reavivada pelo cineasta baiano foi a do interior nordestino como terra de promessa e bonança, em tudo semelhante ao país de São Saruê.

E assim, ao preencher o vazio do território com uma abundância de recursos audiovisuais, Jorge Prelorán revigorou, no âmbito da construção narrativa de sua película, a longeva tópica romântica referente à riqueza poética que seria resguardada por regiões desabitadas e desérticas.

O resultado destes distintos modos de proceder analítica e narrativamente, foi que os nossos cineastas aproveitaram-se da brecha criativa instituída pela tarefa de projetar geografias desconhecidas, para fazer de seus documentários dois vigorosos e intrincados vislumbres dos vales que, com tamanho desvelo, cartografaram: o filme de Sarno seria uma visão de um Cariri isolado, concebido como verdadeiro paraíso agreste; e o de Prelorán, uma miragem de uma Humauaca vazia, observada a partir da perspectiva da desolação.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5 ed. São Paulo: Cortes, 2011.

ALENCAR, Ana Caroline. *O novo cinema nostálgico, ou sobre como os documentários dirigidos por Geraldo Sarno revisitaram interpretações de Brasil (1966-1969)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

_____. “O país ignoto de São Saruê lido como terra a ser revelada pelo cinema documentário (1970)”. *História e Cultura*, Franca, v. 7, n. 2, p. 337-358, 2018. Disponível em: <<https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/2693>>. Último acesso em: 1 fev. de 2020.

BERNUCCI, Leopoldo M. *A imitação dos sentidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. (org.) *Discurso, ciência e controvérsia em Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 2008.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Edição crítica e organização Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica: vários autores. São Paulo: Ubu Editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016. Vol. I: 704 pp.

D`ALMEIDA, Alfredo Dias. *A construção do “outro” nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán*. 2008. 257 f. Tese – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

DERBYSHIRE, Philip. “Imaginar en el aire: reflexiones sobre el cine de Jorge Prelorán”. *Estudios Sociales del NOA (Nueva Serie)*, *Revista del Instituto Interdisciplinario Tilcara*, Buenos Aires, n. 12, p. 5-17, 2012. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/782/760>

DIARIO de viaje de Hermógenes Cayo. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria. 1º ed. [Libro en línea]. Buenos Aires: Museo de Arte Popular José Hernández. Buenos Aires Ciudad, 2012. 25 p. Disponible en: <<http://museohernandez.org.ar>> [Consulta (10/12/2019)]

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GÁRATE, Miriam. *Civilização e barbárie n`os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras, Fapesp, 2001.

HERMÓGENES Cayo. Dirección: Jorge Prelorán. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes; Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1969 [producción]. (52 min), 16 mm, color.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. 304p.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: IUPERJ, UCAM, 1999.

LOIS, Carla. “El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento”. *Terra Brasilis (Nova Série)*, Revista Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. São Paulo, nº 6, p. 1-26, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/terrabrasilis/1553>> Último acesso em: 18 de nov. de 2019.

_____. “*Quinta pars o terrae incognitae?* La cuestión de la verosimilitud en la representación cartográfica de lo desconocido”. *Terra Brasilis (Nova Série)*, Revista Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. São Paulo, nº 4, p. 1-19, 2015. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrabrasilis/1084>> Último acesso em: 10 de dez. de 2019.

PRELORÁN, Jorge. *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos; Universidad del Cine, 2006. Disponível em: <<https://ucine.edu.ar/ebooks/PRELORAN.pdf>> Acesso em: 24 jul. 2019.

PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.

RODRÍGUEZ, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. [EBook] Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

SÁ, Maria Elisa Noronha de. “O sertão: território da imaginação social do Brasil”. In: BOTELHO, André; STARLING, Heloísa (Orgs.). *República e democracia: impasses do Brasil contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 299-316.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, o civilización y barbarie*. Director: Ricardo Rojas. [Ebook] Buenos Aires: Librería La Facultad, 1921. (Biblioteca Argentina, 12)

SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.

SARNO, Geraldo. *Geraldo Sarno (depoimento, 2015)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2015. 36 pp.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

STARLING, Heloisa. “A República e o sertão. Imaginação literária e republicanismo no Brasil”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 82, 2008, 133-147.

VIVA: Cariri! Direção: Geraldo Sarno. São Paulo: Thomaz Farkas, 1970 [produção]. (36 min), 16 mm, color, p&b. Disponível em: <https://www.thomazfarkas.com/filmes/viva-cariri/>

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹ Thomaz Farkas, filho do fundador da Fotoptica, uma das principais empresas de fotografia e de material fotográfico e ótico do Brasil, foi um fotógrafo e documentarista de origem húngara que atuou na “Caravana Farkas” principalmente como produtor do projeto.

² Em depoimento recente (SARNO, 2015, p. 8), Geraldo Sarno diz: “Em 1964, o golpe de Estado, eu saí com a minha mulher, que era médica, a mãe da minha filha, a Elzeni, e a gente foi parar em São Paulo por causa do golpe.

Porque como eu tinha estado em Cuba, quer dizer, começaram a me procurar, saía minha fotografia nos jornais, na televisão. E aí eu tive que sair da Bahia, como muita gente. E aí fiquei umas semanas lá por São Paulo, sem aparecer. E aí acabou que tinham umas pessoas conhecidas e eu acabei fazendo contato com o pessoal da universidade [...].

³ Os estudos sobre Cinema Novo são vastíssimos, e remetem à época de desenvolvimento desse movimento cinematográfico, tendo sido seus principais teorizadores os próprios cineastas integrantes do movimento, ou críticos intimamente ligados ao cinemanovismo. Jean-Claude Bernardet e José Carlos Avellar, por exemplo, são dois eminentes expoentes dessa primeira geração de críticos voltados sobre o tema. E o tópico do sertão, não poderia ser diferente, foi abordado pelos dois. Entretanto, até hoje existe uma profusão de estudos sobre o sertão no cinema brasileiro, que procuram lançar novas luzes sobre o tema, como – e esse é apenas um dos exemplos possíveis – a comparação entre sertão e favela explorada pela pesquisadora Ivana Bentes (BENTES, 2007).

⁴ Conferir: *O nacional e o popular na cultura brasileira* (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 141), *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (BERNARDET, 1995, p. 125-126), *Cinema brasileiro moderno* (XAVIER, 2001, p. 23).

⁵ No original: “[...] una serie de relevamiento de personas y costumbres del interior argentino.” (PRELORÁN, 2006, p. 5)

⁶ O trecho que transcrevo é apenas um dentre os tantos exemplos que podem ser extraídos dos escritos de Geraldo Sarno em que, pela defesa da tese do “isolamento do sertão”, o cineasta assegura a autenticidade do interior brasileiro: “Sem dúvida, trata-se de fixar manifestações artísticas tradicionais de uma região do país, cujo isolamento em que viveu durante séculos lhe permitiu elaborar formas e valores específicos de comportamento social e humano. [...] Por outro lado, o sertão já se abriu às inovações do litoral. [...] Em todos os campos os fenômenos litorâneos da urbanização e industrialização ampliam suas fronteiras, e o sertão retrocede.” (SARNO, 2006, p. 44)

⁷ O conceito de “mapas-metáforas” foi pego de empréstimo da discussão levantada por Carla Lois (LOIS, 2015, p. 2) acerca da capacidade metafórica das imagens cartográficas, discussão que mais adiante será retomada no artigo.

⁸ “Foco narrativo” é um recurso interpretativo formulado por Ismail Xavier, que poderia ser definido pelas diferentes caracterizações assumidas em diferentes filmes pelo ponto de vista do narrador – narrador entendido como figura mediadora, intrínseca à obra, e que não poderia ser confundida com o autor. Em síntese, o “foco narrativo” seria o ponto de emanação da narrativa, que poderia revelar a organização da experiência em discurso realizada por cada película (XAVIER, 2007, p. 15-17).

⁹ “Ora os nossos patrícios dos sertões do Norte forraram-se a esta última. O abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados.” (CUNHA, 2016, p. 113)

O trecho citado é bastante expressivo da tese do “*isolat* do sertão” que, de acordo com Luiz Costa Lima, serviria como justificativa para a definição do habitante do sertão como sendo a “rocha viva” da nacionalidade, além de como alicerce da denúncia de Euclides contra a Guerra de Canudos (LIMA, 1998, p. 39-46). Cabe dizer que a análise primorosa sobre a construção de *Os sertões* desenvolvida por Costa Lima, em seu *Terra ignota* (1998), não foi incorporada ao longo do texto porque acredito que a leitura proposta pelo crítico seja mais adaptável a outros documentários dirigidos por Geraldo Sarno, que estiveram mais controlados que *Viva: Cariri!* pelo olhar do descritor-cientista. Sobre o assunto, no segundo capítulo da minha dissertação (ALENCAR, 2019) e no artigo “O país ignoto de São Saruê lido como terra a ser revelada pelo cinema documentário (1970)” (ALENCAR, 2018), o esquema de leitura “cena – borda ornada – subcena/terra ignota”, formulado por Costa Lima, foi mobilizado como estratégia interpretativa para o exame do curtas-metragens *O engenho* (1970) e *Jornal do sertão* (1970).

¹⁰ Utilizarei a transcrição do filme Hermógenes Cayo disponibilizada por Alfredo Dias D’Almeida (D’ALMEIDA, 2008, p. 246-252), em sua tese de Doutorado; transcrição que, segundo o pesquisador, teria sido concedida a ele pelo próprio cineasta realizador da película. Entretanto, feito este esclarecimento, daqui adiante as referências ao média-metragem serão realizadas, tomando por base apenas a minutagem da versão do filme analisada neste artigo.

¹¹ Hermógenes Cayo integrou o “Malón de la Paz por la rutas de la Patria”, movimento de reivindicação pela posse de terras, integrado por 174 habitantes da região argentina da Puna. No ano de 1946, esse grupo de indígenas realizou uma marcha a pé, de duração de dois meses, até a capital do país, Buenos Aires. Hermógenes escreveu um relato sobre a viagem, que foi recentemente publicado (DIARIO, 2012).