

INTRODUÇÃO



Quando se corre pelas veredas, se busca o apelo das memórias. Isso há de ser provisório, eu pensava...isso há de ser provisório! E eu corria como sem rumo, mas sabendo que o velho Cipriano me guiava, sentia seu cheiro. Ter trazido as velhas em romaria foi obra do destino, era pra eu me perder e, na perda, encontrar o cemitério. Teimo em pensar: se encontro...minhas alegrias são outras.

Vicente

NOTAS DE UMA ESCRITA, PROBLEMÁTICA DE UM OBJETO

A escrita que ora apresento está perpassada por um duplo desafio. Primeiramente, há o desafio posto ao meu ofício enquanto historiador: elaborar uma operação historiográfica que seja sustentada em uma fonte escorregadia como o é a cinematográfica; escorregadia, sobretudo, por assumir a forma de intertextos¹ que envolvem linguagens as mais diversas e cujo propósito primeiro é tocar a sensibilidade daqueles aos quais está endereçada. Esse primeiro desafio reflete-se sobre uma preocupação de ordem teórico-metodológica que por sua vez pode ser sintetizada em duas questões: como construir uma narrativa historiográfica coerente e inteligível a partir de um suporte documental que se apresenta na forma de uma linguagem na qual os espaços, os acontecimentos, as falas, os silêncios, as ações e até mesmo os olhares trocados pelas personagens ajudam a compor um amálgama de narrativas cujos sentidos possíveis desdobram-se em formas múltiplas e não lineares? Como proceder à leitura histórica de um filme, vez que este se apresenta como um mundo multidimensionado e cujos sentidos são construídos pela relação entre o que está “dentro” e o que está “fora”, ou seja, entre o tecido de sua narrativa e as experiências de seus consumidores em potencial?

¹ O entendimento de intertexto, ancorado na narratologia, está ligado à percepção das formas como diferentes enunciados se relacionam entre si na composição de significados para uma obra. Nesse estudo, trabalhar com a noção de intertexto foi duplamente útil: ajudou-me a refletir sobre as formas como o filme se relaciona com produções, temáticas e abordagens anteriores no cinema brasileiro e, também, como se dá a relação entre ele e uma série de outros enunciados que o acompanham. Nesse sentido, Aumont e Marie, retomando Gérard Genette, apontam uma tipologia das relações intertextuais e, particularmente, três delas me são significativas na proposta de problematizar historicamente *Cipriano*: 1º) a *paratextualidade* relativa aos “cartazes, as resenhas para os críticos da imprensa, o *making of* promocional, as entrevistas com o autor e os atores, etc.”; 2º) a *metatextualidade*, ou seja, “o comentário da obra por outro texto: artigo crítico, análise escrita ou audiovisual”, e 3º) a *arquitectualidade* ou a “relação de pertencimento do texto ao gênero que o define, o arquitecto sendo [...] o conjunto das categorias gerais de onde procede cada texto particular. Tal relação desempenha um papel de primeiro plano na produção cinematográfica e na expectativa do público que sempre inscreve o filme que vai ver em uma categoria preexistente (um ‘gênero’, mesmo se vago)”. Cf. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Verbete Intertexto. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 171. Para evitar uma possível e inútil confusão de ordem conceitual, pois a ideia de “intertexto” se confunde com a de “dialogismo” na forma como esta é atribuída ao pensamento bakhtiniano, ressalto, me utilizando do pensamento de José Luiz Fiorin, que, sob diversos termos – *polifonia*, *dialogismo*, *heterogeneidade*, *intertextualidade* –, o que está verdadeiramente em jogo é a aceitação da não existência de uma enunciação discursiva em sua forma pura. FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

O segundo desafio é adentrar um campo de discussão não menos controverso como o é aquele que trata de questões identitárias e de memória, em especial daquelas que incidem sobre as imagens do sertão na cultura brasileira. É sobre esse duplo desafio que se sustenta a problemática da pesquisa que apresento, qual seja: entender as formas como o filme *Cipriano*, e os discursos que são construídos ao seu redor, traduz o universo sertanejo piauiense – sua natureza, cultura e personagens – e como esses significados se aproximam ou se afastam das estereotípias que historicamente foram tomadas como referências para pensar esse universo. Aqui, tornam-se necessárias algumas observações introdutórias acerca do objeto desta pesquisa: a primeira é a de que este objeto não ficou reduzido a uma História do Cinema, do Cinema Piauiense, ou à História da Cultura Sertaneja Piauiense, uma vez que o Cinema, mais precisamente um de seus produtos – o filme – será tomado como um suporte para o entendimento das imagens sobre o sertão. A segunda observação é quanto ao foco estar centrado em um único filme, pois ele servirá como ponto de partida para a compreensão de uma realidade maior: as imagens do sertão que marcam a recente produção cinematográfica brasileira, bem como o mote para uma reflexão acerca dos discursos responsáveis por (re)elaborar imagetivamente o universo sertanejo e as formas como esses discursos se apresentam na cultura piauiense.

Ao chamar a atenção para esse duplo desafio que envolve a pesquisa, acredito ter deixado claro que a minha prática, propositalmente, trilhou dois caminhos, os quais acabaram por se entrecruzar ao final: as reflexões acerca das imagens do sertão se conectaram com aquelas que tratam do ofício do historiador e de questões e temas que se revelam sempre problemáticas ao seu *metier*.² Desse modo, a escrita de minha tese é pautada na necessidade de organizar as ideias a partir de uma verticalização decrescente das temáticas e problemas abordados, o que, por sua vez, justifica a escolha de um texto introdutório um pouco mais longo do que o habitual, no qual eu possa desenvolver uma discussão mais pontual acerca da

² Em texto que se tornou referência para pesquisadores que se debruçam sobre aspectos da *visualidade*, Ulpiano Meneses chama a atenção para o que ele nomeou de “desvios ou insuficiências” reveladas com uma leitura atenta da maioria dos trabalhos historiográficos produzidos no Brasil e no exterior sobre o tema. Segundo Ulpiano, grande parte dos historiadores peca ao demonstrar “[...] desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenômeno da representação, em geral, à natureza da imagem visual, em particular, e à visualidade, como um todo; utilização preponderante da fonte visual ainda como mero repositório especular de informação empírica, contendo em si sua própria identidade, automanifesta, com a conseqüente reificação; dependência de técnicas de leitura derivadas de uma submissão mecânica à Iconografia/Iconologia [...] ou de uma semiótica a-historicizada, que impede estudar sejam os enunciados da imagem, sejam suas trajetórias; ênfase dada à tipologia documental e não aos problemas históricos; teto limitado às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia”. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 22.

problemática, das chaves conceituais e dos referenciais teóricos que serviram de arcabouço à minha pesquisa.

1 A narrativa fílmica e os desafios à prática historiográfica

A incorporação do Cinema como fonte e objeto de uma reflexão possível ao ofício do historiador é relativamente nova, datando mais precisamente da década de 1960, com o trabalho pioneiro do historiador francês Marc Ferro. Observa-se que o adentrar da historiografia por esse campo não aconteceu por simples acaso; na verdade, os historiadores, acompanhando antropólogos e historiadores da arte, passam a reconhecer a *visualidade*³ como uma dimensão importante da cultura. Agrega-se o fato de que na década de 1960 ocorre a ampliação e o amadurecimento da noção de *documento histórico*, o que possibilitou maior aproximação dos historiadores em relação às fontes ditas visuais.⁴ Da ampliação do campo documental ao reconhecimento das produções visuais, em especial a cinematográfica, como documento disponível à prática dos historiadores, houve um aumento significativo de pesquisadores que se dedicaram a essa reflexão, culminando com a possibilidade atual de se conceder legitimidade à existência de uma *História Visual*.⁵

No caso da relação História-Cinema, é importante delimitar três questões preliminares: primeiro, o filme não traz em si o *status* de “fonte histórica”, pois, como toda fonte, a fílmica só se configura como tal a partir do momento em que o historiador transforma algo, que tem uma função para a qual foi produzida, em outra coisa, que passa a ser significada de forma diferente, a partir dos resultados alcançados por uma *operação historiográfica*.⁶ A segunda

³ A noção de *visualidade* é marcada por uma diferença singular em relação à de *fonte visual*. Enquanto a segunda está relacionada à materialidade do documento (é o artefato artístico tomado em sua dimensão física), a primeira está relacionada às formas de ver o documento (ler e atribuir significados aos artefatos). Logo, subentende-se que a *visualidade* estaria carregada de historicidade, o que garante a mutabilidade das formas de apropriação e interpretação das *fontes visuais*. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003.

⁴ Idem.

⁵ A ideia do que viria ser uma “História Visual” ganha repercussão no Brasil, sobretudo, com as pesquisas de Ulpiano de Menezes. Em um de seus artigos, o historiador defende que “a ‘História Visual’ [...] não se trata de mais uma migalha, como diria François Dosse, na atomização pela qual a disciplina vem passando, mas simplesmente de um campo de operação de grande valor estratégico para o conhecimento histórico da sociedade, na sua organização, funcionamento e transformação. Nessa perspectiva, também não tenho a pretensão de definir epistemologicamente o que seja História Visual – sobretudo porque não identifico especificidade epistemológica suficiente [...]. Assim, conviria incorporar a visualidade como dimensão possível de ser explorada em qualquer dos segmentos correntes da História.” MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza. ECKERT Cornélia. NOVAES, Sylvania Caiuby (org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33.

⁶ Por operação historiográfica, entende-se a relação estabelecida entre o lugar assumido por quem constrói os enunciados, os procedimentos de sua pesquisa e a materialização dessa relação com a produção de um texto que dê conta dos passos e resultados da própria pesquisa. CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 66.

questão é o reconhecimento de que a prática hermenêutica com a fonte fílmica encontra limites nem sempre precisos: na tentativa de fazer o filme “falar” e, desse modo, marcar “um lugar científico” para a sua escrita, o historiador acaba extraindo “o documento de seu contexto histórico”,⁷ fazendo com que fiquem silenciadas experiências e expectativas que o ajudariam a compreender a complexidade e a dimensão de seu objeto. Por último, passado o momento inicial de incorporação e amadurecimento da crítica cinematográfica ao campo de pesquisa dos historiadores, acredito ter chegado à etapa de relativizar a centralidade teórico-metodológica do próprio conceito de *visualidade*, conferindo atenção a outras linguagens e suportes que fazem parte do processo de construção e significação de um filme.⁸

Assim, o primeiro desafio suscitado pelo universo fílmico ao trabalho do historiador está localizado no interior da possibilidade de verticalizar a análise histórica da fonte até o limite do possível, no qual esse limite é entendido como sendo as próprias limitações hermenêuticas inerentes ao seu *metier*, acrescidas das possibilidades de interpretação autorizadas pelo filme e o universo que o circunda. Desse modo, proponho suscitar uma reflexão sobre algumas questões retóricas que me acompanharam no decorrer da pesquisa: é coerente creditar a uma produção artística⁹ a possibilidade de se transformar numa espécie de porta entreaberta para uma temporalidade com a qual ela estaria relacionada? Que relações podem existir entre uma obra e a temporalidade da sua produção, ou mesmo dos lugares psicológico, social e geográfico ocupados pelos responsáveis por sua criação? Qual a

⁷ Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 81.

⁸ Como demonstrarei no decorrer do texto, os significados atribuídos e agenciados em torno de um filme não se limitam ao conteúdo das suas imagens; daí a ideia de *visualidade* – ainda bastante útil – não abarcar e responder a toda sorte de problemáticas suscitadas por uma produção cinematográfica.

⁹ Embora cresça em proporções espantosas, os estudos de História-Cinema ainda carecem de bibliografias que tratem de questões preliminares como, por exemplo, a possibilidade de se atribuir um estatuto artístico ao Cinema e, sobretudo, as implicações de ordem metodológica geradas quando da percepção – ou não – do Cinema como uma expressão artística. Em momento apropriado levarei essa discussão adiante; por enquanto, para evitar atropelos conceituais, esclareço que a aceitação do cinema como produção artística está relacionada a uma vertente teórica que o percebe como um sistema que desenvolve formas narrativas próprias e que não busca reproduzir fielmente o real, logo, se aproximando conceitualmente do que se define como arte. Cf. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Op. cit., 2003, p. 289. Numa discussão mais conceitual, o historiador Jaison Castro, fazendo uma leitura de Benjamin, coloca a discussão de forma pontual: “Walter Benjamin argumenta, no entanto, que não há mais espaço para a discussão se o cinema (ou a fotografia) são formas de arte ou não, porque o seu surgimento alterou a própria maneira de ser da arte. Os que advogam a posição de recusa dos novos meios imagéticos como artísticos partilham de um conceito de arte ‘alheio a qualquer consideração técnica e que apresenta o seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica’. A existência desses meios, pura e simples, já inviabiliza a dicotomia arte (território da aura) x consumo (território do valor da troca), já que outras esferas artísticas é que têm de se reformular diante do desafio do cinema. É impossível buscar a compreensão de artes como a fotografia e o cinema ‘diante do mesmo tribunal que elas haviam derrubado’. Novas formas de se relacionar com a arte e com a aura, conseqüentemente, tiveram que surgir [...]. O cinema, assim, longe de estar afastado da discussão sobre a arte e o consumo, é uma de suas forças motrizes”. CASTRO, Jaison. *Aura e fantasmagoria no cinema urbano de Walter Hugo Khouri*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009, p. 107-108.

possibilidade de lançar um olhar sobre a arte para, a partir dela, encontrar outro universo que não o construído por sua própria linguagem? Como proceder à leitura histórica de uma produção artística se a cada dia o leitor torna-se *outro* e, conseqüentemente, constrói outro olhar a partir de novas experiências?

Dada a profundidade desses questionamentos e os limites de quem os está propondo, não deverá ser surpresa se ao fim deste trabalho alguns deles permanecerem sem resposta. Entretanto, com a advertência de que não se devem fazer indagações que não possam ser respondidas, fica a questão: por que fazê-las? Acredito que a consciência da profundidade e da complexidade que recobre a problemática de uma pesquisa é tão importante quanto o conhecimento de suas possíveis respostas. Acredito, ainda, que não haja uma resposta pronta para a maioria destes questionamentos e que a mais factível, e provavelmente a única forma de respondê-los, é no interior do próprio exercício de tratar a fonte e pensar o objeto. Esses questionamentos também me foram úteis por possibilitar enveredar por caminhos que considero atraentes e necessários, quais sejam, refletir sobre a complexidade e possibilidades da relação História-Cinema, numa perspectiva que tome a produção fílmica para além de um simples indício representacional capaz de refletir uma determinada realidade histórica.¹⁰

No momento, ficarei limitado a incursões sobre algumas das interrogações já apontadas. Ao iniciar uma reflexão sobre *Cipriano*, parto da ideia de que o filme constrói um mundo que lhe é próprio e, como tal, pode ser sintomático quanto às experiências e expectativas dos homens em relação ao seu próprio tempo, não estando submisso a uma relação de causa e efeito que o aprisionaria aos “contextos” de sua produção. Colocando de outro modo: parto do princípio de que as narrativas, ficcionais ou não, mantêm uma relação tempo-espacial com o lugar de onde são pensadas e para os quais são endereçadas e que, por isso, guardam relações com as subjetividades que povoam uma dada realidade histórico-cultural. Significa dizer que a pesquisa enveredou por uma investigação não apenas do “contexto” que envolveu o momento de produção do filme tomado como referência, mas, sobretudo, pelo entendimento

¹⁰ Essa perspectiva ficou conhecida como “teoria do reflexo”, na qual predomina uma postura que vê a imagem como uma cópia empobrecida de uma realidade previamente existente: “É provável que o significado de ‘imagem’ que se dá em primeiro lugar, ainda que apenas aos olhos de uma consideração ingênua ou apressada, seja o de cópia; para a imagem se deveria falar então de reprodução mais do que de produção, de relação de dependência de um modelo, esteja ele fisicamente ausente ou presente no ato de tal reprodução. Segundo esse pressuposto, a imagem não faria mais que aproximar de algum modo um objeto longínquo no espaço e/ou no tempo (e não nos perguntaríamos em que medida ‘atualizar’ significa prolongar a sua vida num sistema, dando-lhe consistência e eficácia, nem tampouco perguntaríamos se e como a esta cópia é atribuída uma vida independente do modelo). É fácil observar que em tal caso se estabeleceria uma profunda diferença entre realidade e interpretação, como se existissem alguns modelos verdadeiros que depois são copiados (e essas cópias não poderiam ser senão exemplares empobrecidos desse modelo)”. Cf. ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. v. 31, Verbete: Imagem, p. 178.

da sua linguagem (aqui materializada na narrativa desenvolvida pelo cineasta) e os discursos e expectativas por ele agenciadas, como elemento histórico e carregado de significados.

Por isso, penso que uma excessiva atenção sobre o “contexto de produção do filme”, além de infrutífera, pode ser prejudicial a uma leitura acurada dele. Em sintonia com o objetivo geral da pesquisa, tenho como fonte primeira do trabalho, evidentemente, o filme em análise, incluindo, ainda, seu roteiro, notas de filmagem, marcas de decupagem e todo o universo criado em torno da sua produção e consumo (material de publicidade, reportagens e textos jornalísticos). Ressalte-se que, embora eu tenha feito, em nome do aprofundamento do tema proposto, a opção de verticalizar a discussão sobre um único filme, serão estabelecidos diálogos com outras produções cinematográficas – piauienses ou não – ao passo e ao nível que a pesquisa exija e permita. Vale lembrar, ainda, que minha fonte primeira não fará com que sejam dispensadas outras – jornais, revistas e periódicos especializados que tratem tanto do filme em estudo, quanto da cultura piauiense e das imagens do sertão sob uma concepção mais abrangente.

O propósito é tentar escapar da armadilha que vê as estruturas político-sociais de uma época como os elementos explicativos que podem descortinar sentidos pretensamente escondidos na narrativa fílmica. Ulpiano, por acreditar que as práticas atuais dos historiadores ainda estão próximas daquelas que procuram inicialmente ligar as imagens a um passado do qual elas seriam filhas, e por isso teriam informações a prestar, chama a atenção para duas posições diante delas e que, sutil e ironicamente, são responsáveis por excluí-las do ciclo social e mesmo da história:

A primeira procura ultrapassar tanto o horizonte da pura visualidade quanto as implicações da singularidade na criação artística, buscando significações antropológicas, geográficas e históricas para padrões de imagem [...]. A segunda tem marca documental e classificatória. Partindo da imagem medieval, depois concentrando-se na renascentista, esforça-se por estabelecer parâmetros e métodos para decodificar os sentidos originais da imagem (Iconografia), culminando com sua inserção numa “visão de mundo” de que ela seria sintoma (Iconologia).¹¹

Como é possível observar, essas práticas acabam por subtrair a historicidade da fonte imagética sob dois aspectos sutis, ao ponto de serem quase imperceptíveis: primeiro, assumindo essa posição, a arte só pode falar da história na medida em que ela é deslocada para fora desta, ou seja, mais do que uma “copartícipe”, ela seria um produto da história. Segundo, a arte em geral só poderia falar de uma temporalidade passada, caso seus

¹¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003, p. 13-14.

significados permanecessem presos a ela, pois não faria sentido atribuir a um artefato o *status* de porta-voz de uma época, se as informações por ele disponibilizadas não reportarem à temporalidade à qual estaria ligado e que move a curiosidade de quem o toma como fonte.

Ciente dessas armadilhas, a análise fílmica que propus percorreu dois caminhos complementares, visando “revelar tanto a estrutura interna da obra, como as suas relações externas” e, a partir dessas estruturas, entender como o filme se relaciona “com a realidade histórica e social em que se move e da ficção não necessariamente verossímil, não raro tecida de violações das normas que ele estabelece e prefigura”.¹² O passo inicial foi compreender os possíveis níveis de intercruzamento entre a obra e o contexto com o qual está entrelaçada: se as produções culturais ganham significados específicos a partir de seus contextos de produção e consumo, a atenção sobre as condições que circundam o filme (local e época de produção, meio cultural, equipe produtora, patrocinadores, público-alvo, expectativa gerada através da imprensa) serviu como um dos pontos de ancoragem para o seu estudo.¹³ Essa contextualização não implicou o propósito de encontrar uma relação direta e hierarquizada de causa e efeito entre o filme e o momento histórico de sua produção, pois se acredita que a relação que o filme mantém com a sociedade é uma relação de mediação, em que um exerce influência e se deixa influenciar pelo outro.

Com relação à localização temporal do objeto desta pesquisa, vale destacar alguns elementos interessantes, os quais foram devidamente observados em momentos oportunos da escrita. Primeiramente, embora o lançamento de *Cipriano* só tenha ocorrido em 2001, a imprensa local passa a noticiar e agenciar expectativas a seu respeito desde 1997, e estende seus comentários até, pelo menos 2003, quando ocorre a sua estreia no Canal Brasil. Dessa forma, as fontes trabalhadas e as discussões aqui levantadas têm como recorte temporal o intervalo que se estende de 1997 a 2003. As datas revelam pouco, ou quase nada, quão fértil em termos de disputas ideológicas foram esses anos que marcaram o final do século XX e o início do XXI. Em nível nacional, houve uma política de celebração dos 500 anos do

¹² ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Op. cit., p. 192.

¹³ Propondo a percepção da historicidade de um filme em sua plenitude, o historiador Alcides Freire Ramos, ao analisar o filme *Terra em Transe*, usa um argumento que foi muito útil na construção do meu texto: “As relações existentes entre o cinema e a história trazem muitas dificuldades de definição e análise. A principal delas diz respeito à necessidade de discutir não somente o modo como um determinado filme (documentário ou ficção) foi concebido (o que remeteria para um possível projeto do diretor), mas fundamentalmente como esta obra cinematográfica foi consumida/apropriada/recebida por seu respectivo público. Desse ponto de vista, apresentam-se as seguintes questões: como verificar historicamente o papel desempenhado por um filme? Quais parâmetros devem ser utilizados para caracterizá-lo historicamente? As análises internas (temáticas e de linguagem) seriam suficientes?” RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e as novas perspectivas de interpretação. *Revista Fênix*, v. 3, ano 3, nº 2, 2006, p. 2. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso 5 set. 2012.

descobrimto do Brasil que, por sua vez, fez surgir discursos e iniciativas de valorização da memória e da identidade nacional. Por outro lado, também em nível nacional, a partir de meados da década de 1990, houve euforia no que concerne às possibilidades da produção cinematográfica brasileira.

No Piauí, os anos entre 1997 e 2003 não se mostraram menos férteis em expectativas e discussões. Primeiramente, os setores responsáveis pelo financiamento e divulgação dos bens culturais no estado, tanto da iniciativa pública quanto privada, cuidaram de acompanhar a valorização da memória e da identidade nacional, com o diferencial de buscarem, no interior desses discursos da nação, marcar as particularidades da memória e da identidade do Piauí do seu povo e da sua cultura. Em segundo lugar, constata-se, no Piauí o surgimento de uma situação bem particular: ao mesmo tempo em que a década de 1990 marcou a criação de novos e o fortalecimento de antigos conglomerados de comunicação no estado – estes sempre preocupados em exaltar as belezas naturais, as potencialidades econômicas e as riquezas culturais do lugar –, a população e o poder público local passam a se ressentir, com mais frequência, das imagens negativas sempre vinculadas ao estado e ao seu povo pela imprensa nacional.

É em meio a essa atmosfera fecunda quanto às questões de ordem cultural e identitária, dentro e fora do Piauí, que surge *Cipriano* e um vasto campo de discursos que tentou divulgá-lo como uma produção cultural, com a capacidade e o mérito de capturar o que se acreditava constituir a essência da alma piauiense e que, por isso, deveria ser apoiado pelo poder público e, literalmente, adotado por todo cidadão como um projeto representativo e valorativo de toda uma comunidade. A equipe produtora do filme e grupos políticos representados, ou não, pelos jornais locais souberam tirar proveito dessa situação. Como se verá no decorrer da escrita, o filme *Cipriano*, ou a simples possibilidade da sua realização, acabou por se tornar objeto de disputas e, sobretudo, munição para denunciar e atacar o que se acreditava como sendo uma mentalidade tacanha dos políticos e dos empresários locais que não valorizariam um produto da terra.

O passo seguinte, com vista a direcionar o trato com a fonte, e esse bem mais longo, foi destacar os mecanismos de funcionamento do “mundo da obra”, ou seja, os modos como a ficção extrapola os aspectos da temporalidade vivida, habilitando-se a “detectar, na forma das variações imaginativas, as potencialidades não efetuadas” de um tempo histórico.¹⁴ Esse encaminhamento justificou a atenção dispensada aos mecanismos com os quais o filme

¹⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007, p. 275.

constrói seus significados (gênero narrativo,¹⁵ personagens, locações, iluminação, fotografia, material sonoro, silêncios, imagens¹⁶), invertendo o padrão de verdade para chegar, não a personagens reais que marcaram um lugar na história e que se poderiam fazer presentes no filme, mas aos que foram possíveis, porém não realizados, e que podem ser tomados como indícios dos mecanismos por meio dos quais uma sociedade constrói imagens para se reconhecer e identificar o outro.

Nessa direção, um caminho é apontado por Gisela Pankow, ao buscar na literatura e no cinema objetos de reflexão de sua prática psicanalítica. Recorrendo metodologicamente a Freud, Pankow se apropria da literatura como sinal para “a fala que abre a existência e que dá sentido à vida humana”, ou seja, a princípio, ela não está preocupada com a veracidade ou a realidade factual dos eventos e cenas narradas; trata-se, na verdade, de tomar as personagens e narrativas e “abri-las para a sua verdade existencial e simbolizante”.¹⁷ Embora não centrando minha leitura num referencial psicanalítico, o exemplo acima serviu como exercício para uma compreensão histórica que escape de critérios comumente utilizados para pôr em campos estanques e conflituosos a *ficção* e a *realidade*, a *mentira* e a *verdade*, o *histórico* e o *não histórico*.

A capacidade da ficção de não apenas criar contextos imaginativos, mas, através da própria tessitura da sua intriga, construir sentidos articuladores da experiência temporal dos sujeitos, está relacionada ao que Paul Ricoeur chamou de “imaginação produtora”. Frente à impossibilidade da existência de uma fenomenologia pura do tempo que possa captá-lo em sua essência, cabe à narrativa ficcional o papel de (re)figurar a experiência temporal do

¹⁵A atenção à estrutura narrativa do filme não significa a celebração da linguagem em si mesma, pois, na narrativa do filme, ganham vida aspectos e valores da realidade, aos quais não poderíamos ter acesso fora do jogo metafórico da arte. Além do mais, como ensina Hayden White, a escolha de um gênero narrativo (tragédia, comédia, drama), a fim de estruturar uma trama, não é uma simples opção estética: desempenha, na prática, papel central frente às imagens e ao tipo de significado que se busca construir. Portanto, essa atenção para os modos narrativos deve ter papel central nas preocupações dos historiadores, vez que, quando se faz uma opção por um gênero, está se fazendo, na verdade, uma opção por um tipo específico de compreensão que se quer estabelecer. Por exemplo, ao se fazer uma leitura, mesmo que superficial, dos dois gêneros narrativos que mais estão presentes em filmes que abordam, em algum nível, o universo sertanejo – a tragédia e a comédia –, evidencia-se que as formas mais comuns de se construir e significar imagetivamente o “lugar” sertão na cinematografia brasileira varia entre a hostilidade e o pitoresco. WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 2001.

¹⁶Frequentemente, refiro-me aos mecanismos narrativos do filme usando genericamente o termo *imagem* (os motivos de preferir esse termo ao invés de *representação* serão abordados ao final deste texto); com isso, não perco de vista o fato de que o filme vai muito além de suas imagens. Ao fazer referências constantes às imagens, seguindo historiadores e pesquisadores de outras áreas, assumo um amplo entendimento da imagem para além de seu suporte pictórico. Desse modo, pode-se falar de imagens sonoras, auditivas, táteis, verbais ou mesmo mentais. Cf. SANTAELLA, Maria Lúcia. Palavra, imagem e enigmas. *Revista USP*, p. 36-51, 1992.

¹⁷PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido: análises literárias*. Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 9.

homem, dando visibilidade e solução a aporias impossíveis de serem resolvidas em outros gêneros narrativos:

[...] a maneira única como a história responde às aporias da fenomenologia do tempo consiste na elaboração de um terceiro-tempo – tempo propriamente histórico –, que faz a mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Para demonstrar a tese, recorreremos aos procedimentos de conexão, tomados da própria prática historiadora, que garantem a reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico: calendário, sequência das gerações, arquivos, documentos, rastros. A reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico realizada pela história, responde, da parte da ficção, uma solução oposta das mesmas aporias da fenomenologia do tempo, a saber, as variações imaginativas que a ficção opera sobre os temas maiores dessa fenomenologia.¹⁸

Ou ainda:

Se é verdade que uma das funções da ficção [...] é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças ao seu passado quase histórico que a própria ficção pode exercer retrospectivamente a sua função libertadora. O quase-passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo. O que “teria podido acontecer” [...] recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado real e os possíveis “irreais” da pura ficção. Essa afinidade profunda entre o verossímil de pura ficção e as potencialidades não efetuadas do passado histórico talvez explique, por sua vez, por que a libertação da ficção das coerções da história – coerções resumidas na prova documentária – não constitui [...] a última palavra acerca da liberdade da ficção.¹⁹

Referindo de outra forma, o presente trabalho caminhou no sentido de entender o que existiria entre a atividade de narrar uma história – aceita ou não como ficcional – e o caráter temporal da experiência humana, uma relação que não é apenas acidental ou casual:

Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda [...]. É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga.²⁰

Desse modo, as hipóteses e análises aqui estabelecidas não se detiveram apenas em questões que oscilam entre o “meio”, a “vida” e a “obra” do diretor e da equipe envolvida; ao contrário, a atenção recaiu sobre os artifícios narrativos do filme e as suas experiências de

¹⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas, SP: Papirus, 1997, p. 174.

¹⁹ *Ibidem*, p. 331.

²⁰ *Idem*. 1994, p. 12.

leituras para tirar parte de minhas conclusões.²¹ Embora, como aponta Lynn Hunt, “uma nova geração de historiadores da cultura”²² use técnicas e abordagens próximas daquelas utilizadas por produtores e estudiosos de narrativas ficcionais – no caso em particular, Hunt está se referindo às contribuições da crítica literária ao ofício dos historiadores – um problema parece ainda não estar suficientemente resolvido para esses profissionais: a relação entre o *texto* e seu *contexto*.²³ Em outras palavras, trata-se do problema de saber o que estaria *dentro* e o que estaria *fora* do discurso significante e que deve ser levado em consideração para sua problematização histórica.

Uma alternativa é indicada por Dominick LaCapra em sua tentativa de entender o *entrelaçamento*²⁴ entre a linguagem e o mundo que ela/nela habita. Para LaCapra, o principal problema observável no trato dos historiadores com os textos utilizados como fontes para seus estudos é o predomínio de uma concepção documental que costuma estruturar tal relação. Em oposição a essa concepção documental, o teórico propõe outra que toma o texto a partir de uma perspectiva que leve em consideração o respeito à sua condição enquanto obra, pensando-o como “ser-obra” que não se liga mecanicamente a uma realidade histórico-social. LaCapra resume a diferença entre as duas perspectivas:

[o caráter] documentário situa o texto em termos de dimensões factuais e literais que implicam numa referência a uma realidade empírica e transmite informações sobre ela, [enquanto que] o “ser-obra” complementa a realidade empírica com acréscimos e roubos. Implica por outro lado dimensões do texto não redutíveis ao documentário, que incluem de maneira preponderante os papéis de compromisso, interpretação e imaginação. O “ser-obra” é

²¹ Dada a impossibilidade óbvia de entrevistar todos os espectadores que assistiram ao filme, o que estou chamando de “experiências de leitura” foi buscado em matérias publicadas em jornais e revistas, em depoimentos que foram ao ar nas TVs e rádios locais e que expressaram opiniões de sujeitos diversos sobre ele. Nesse sentido, mesmo sem ter a pretensão de estabelecer uma filiação acadêmica mais rígida, a construção de parte da metodologia empregada neste trabalho é devedora das leituras da obra de Hans Robert Jauss, bem como daquelas escritas pelos seus seguidores e críticos. A *Estética da recepção* de Jauss, “como seu nome indica [...], insiste na importância da acolhida, da ‘recepção’ da obra pelo público. Jauss insiste particularmente no papel primordial da relação dos leitores, de seus julgamentos e de suas expectativas diante de obras novas. Face à novidade artística, três realizações são possíveis: a satisfação imediata, a decepção, até mesmo a irritação ou então o desejo de mudar e de se adaptar aos horizontes inéditos abertos pela obra”. JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1999, p. 363.

²² HUNT, Lynn. História, cultura e texto. In: _____. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 19.

²³ Momentaneamente tratarei genericamente da linguagem fílmica como sendo um texto, sem me preocupar em delimitar ou explicar melhor tal posicionamento. Em momento oportuno, discutirei tal possibilidade de comparação e as implicações de ordem teórico-metodológicas que isso acarreta.

²⁴ O significado do termo *entrelaçamento* não pode passar despercebido ou ser interpretado apenas como figura de linguagem. Em LaCapra, linguagem e sociedade – que poderíamos chamar também de contexto, estruturas culturais – estão tão intimamente entrelaçadas que seria impossível separar uma da outra. LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTI, Elías José. *Giro lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

crítico e transformador, porque desconstrói e reconstrói o dado, trazendo ao mundo algo que não existia antes.²⁵

Seguindo essa linha de raciocínio, o autor lamenta a leitura reduzida de obras ficcionais no fazer historiográfico. Essa argumentação sugere que se deve explorar não apenas os fatos narrados e que guardam relação representacional com uma realidade vivida, mas, também, a própria linguagem como constitutiva e constituída de temporalidade. Para LaCapra, são essas questões que marcam as diferenças entre as posturas documentarista e do ser obra, implica afirmar que não existe um contexto histórico deslocado e exterior ao texto que sirva para explicá-lo, dar-lhe sentido pleno. Isso porque em cada texto se encontram “um conjunto de contextos interatuantes cujas relações mútuas são variáveis e problemáticas”²⁶, o que coloca sob questionamento os critérios de interpretação comumente utilizados pelos historiadores.²⁷

As reflexões de LaCapra acerca das formas narrativas enquanto categorias histórico-sociais, guardadas as divergências entre posturas, podem ser reforçadas com outras elaboradas por Paul Ricoeur. Localizadas em meio a um debate mais amplo entre a Teoria da História e a Narratologia contemporânea, as questões assinaladas por Ricoeur vão de encontro à possibilidade estrutural de pensar o discurso de forma autossuficiente, ou seja, para o hermenêuta, a dimensão referencial do discurso põe em relevo o aspecto comunicativo próprio das práticas linguísticas, o que desautoriza pensar a linguagem apenas por prerrogativas meramente sintáticas.²⁸

²⁵ LACAPRA, Dominick. Op. cit., p. 245-246.

²⁶ Ibidem, p. 252.

²⁷ Um bom exercício historiográfico no sentido de tomar o texto ficcional levando em consideração o momento de sua produção, mas respeitando sua alteridade enquanto constituidora de um universo organizado e permeado de historicidade é o que faz Carlo Ginzburg ao propor uma leitura de *O vermelho e o negro* de Stendhal. Observando as astúcias de Stendhal ao utilizar o discurso livre direto e uma pontuação fragmentada, que imprimiu na narrativa um ritmo agitado e febril capaz de desorientar o leitor, Ginzburg percebe como o literato do século XIX “por meio de um relato baseado em personagens e acontecimentos inventados, [...] procurava alcançar uma verdade histórica mais profunda”, colocando em evidência as tensões sociais em jogo na França do final do século XVIII e início do XIX. Cf. GINZBURG, Carlo. A áspera verdade – um desafio de Stendhal aos historiadores. In:_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia. das Letras 2007, p. 174.

²⁸ A discussão travada por Ricoeur no campo da Narratologia, a meu ver, se não esgota a problemática, possibilita um referencial operacionalizável frente à relação história-ficção. Para o hermenêuta, a questão reside não em provar a existência dos fatos narrados, hierarquizar ou extinguir as fronteiras entre as duas formas narrativas, mas perceber como as narrativas tidas como históricas (ou historiográficas) ou ficcionais compartilham características das quais não podem prescindir: “O problema será, então, mostrar como a refiguração do tempo pela história e pela ficção se concretiza graças a empréstimos que cada modo narrativo toma do outro. Esses empréstimos consistirão no fato de que a intencionalidade histórica só se efetua incorporando à sua intenção os recursos de ficcionalização que dependem do imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz os seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do padecer assumindo simetricamente os recursos de historicização que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo. Desses intercâmbios íntimos entre historicização na narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o que chamamos de tempo humano, e que é senão o tempo narrado”. RICOEUR. Op. cit., 1997, p. 177.

Desse modo, sou levado inicialmente a duas constatações: primeiro, se a linguagem é uma categoria histórica e, conseqüentemente, atravessada por temporalidades, a compreensão de qualquer realidade passa, necessariamente, por uma análise atenta das formas narrativas sob as quais essa linguagem se organiza. Segundo, se a produção de obras ficcionais é perpassada por marcas de historicidade, subentende-se que o ato da sua leitura também o seja. É assim que Ricoeur pode falar de uma “experiência estética da leitura”²⁹, marcada por lugares e expectativas que devem ser levados em consideração no momento da interpretação de um texto, seja ele ficcional ou não. Em estudo mais amplo, Ricoeur expõe a questão:

[...] defendi a tese segundo a qual a função poética da linguagem não se limita à celebração da linguagem por si mesma, às expensas da função referencial, tal como predomina na linguagem descritiva. Sustentei que a suspensão da função referencial direta e descritiva é só o avesso, ou a condição negativa, de uma função referencial mais dissimulada do discurso, que é de certo modo liberada pela suspensão do valor descritivo dos enunciados. É assim que o discurso poético traz à linguagem aspectos, qualidades, valores da realidade, que não têm acesso à linguagem diretamente descritiva e que só podem ser ditos em favor do jogo complexo entre a enunciação metafórica e a transgressão regrada das significações usuais de nossas palavras. Arrisquei-me, em consequência, a falar não somente de sentido metafórico, mas de referência metafórica, para dizer desse poder do enunciado metafórico de redescrever uma realidade inacessível à descrição direta.³⁰

O autor então sintetiza:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou [...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.³¹

Dessas passagens, algumas considerações úteis à minha problemática podem ser formuladas – sobretudo do ponto de vista metodológico e sobre as formas de se apropriar da narrativa fílmica: primeiro, que a linguagem não é um efeito direto do que poderíamos designar como realidade, já que ela é um dos seus elementos constitutivos. Em outro nível, numa dada configuração, as experiências com a linguagem podem funcionar como suporte para a compreensão das formas como o ser humano se põe no mundo e se constitui como ser histórico-temporal. Segundo, que o discurso ficcional, ao findar com uma descrição objetiva da realidade, libera outras funções referenciais da linguagem. Essas novas funções são

²⁹ RICOEUR, Paul. *História y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, p. 19.

³⁰ *Ibidem*, 1994, p. 11.

³¹ *Idem*.

responsáveis por captar minúcias da experiência temporal dos sujeitos sociais, inacessível de forma direta em outros tipos de discurso. Esses pormenores podem ser entendidos como sendo o que chamamos genericamente de *subjetividades* ou *sensibilidades* históricas, ou seja, algo tão imbricado na experiência temporal do ser humano que não seria perceptível de forma direta e objetiva.

Ora, se o filme é o meu suporte para uma reflexão mais ampla, e tenho convicção de que ele se constitui em sua própria linguagem, o meu olhar deve ser voltado, também, para os elementos que o compõem e significam. Nesse sentido, Michel Haar é paradigmático:

Toda obra de arte apresenta uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa, que ela remete mais a si mesma que a qualquer outro ente no mundo. Toda obra digna desse nome retira-se do mundo, reflete-se em si mesma e, no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de modo novo nosso universo cotidiano. A obra de arte não é, em princípio, esta capacidade que todos lhe reconhecem de imediato, de remeter a outra coisa além de si mesma, a um outro mundo, real ou imaginário [...]; essa organização tem uma dupla propriedade: a de mostrar-se a si mesma, como corpo, como espaço próprio, em sua imanência, e de suscitar, ao mesmo tempo, um sentido transcendente, um “mundo” ou seja, um conjunto mais ou menos vasto de possibilidades de existência [...] Através do material e dos meios específicos de cada arte, a obra simboliza e sugere um conjunto articulado que possui sua própria afetividade, seu próprio sentido do que é próximo ou distante, verdadeiro ou falso, eventualmente bem ou mal, e que se integra, expressamente ou não, em uma determinada época histórica.³²

As observações de Haar contribuem para melhor elucidação desse campo. Afirmar que a arte apresenta-se como uma unidade orgânica e que por isso remete tanto a si mesma quanto a outro ente no mundo, não é o mesmo que afirmar o postulado, ainda caro a alguns pesquisadores, de que a arte só tem sentido em si mesma e que por isso estaria invalidado qualquer exercício que busque entendê-la em suas interconexões com o âmbito social e histórico. Seguindo o próprio Haar, a ideia é pensar a arte a partir de um posicionamento que não rejeite seus próprios códigos e que, ao mesmo tempo, não a tome como um reflexo direto e coerente de determinada temporalidade.³³ Só a partir de uma perspectiva não casuística

³² HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaios sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, p. 6-7.

³³ É interessante observar como o teórico exercita seu pensamento no trato de leitura do quadro *O Café* (Van Gogh, 1888). Há uma descrição minuciosa e sistemática das cores, personagens, luzes, sombras, perspectivas. A leitura é um exercício atento à linguagem da obra (feita de traços dispostos numa tela) para dela construir uma interpretação possível na qual o autor conclui: “Não se trata de um mundo fictício, ‘criado’ pela obra, e sim que é por ela revelado, tornado presente, adensado e intensificado [...] é a expressão artística de um mundo histórico [...]”. Vale notar que na análise as expressões: *revelado*, *tornado presente*, *adensado* e *intensificado* não estão justapostas apenas com vista a um efeito retórico; elas cumprem a função de fazer perceber que o

frente à arte torna-se possível considerar que ela se integra a uma experiência histórica, sobretudo, por sua ação com e na linguagem.³⁴

O caminho até aqui trilhado levará, inevitavelmente, a uma questão fulcral quanto à possibilidade de incorporação do Cinema como uma reflexão factível ao ofício do historiador: a relação entre uma obra e o seu tempo. Embora seja uma questão de primeira ordem, essa relação, por ser quase sempre aceita como evidente – basta lembrar, a título de exemplo, o clichê repetido à exaustão, “a arte é filha de seu tempo” –, acaba por não ser problematizada adequadamente. Para pensar tal relação, tomo de início a categórica afirmação de Perniola: “O que parece irremediavelmente comprometido é a ligação entre arte e história, isto é, a própria possibilidade de prosseguir nesse caminho [...] que privilegia a consideração histórica da arte”.³⁵ Para o filósofo, as formas artísticas do século XX conseguiram se emancipar tanto da vontade de exprimir seu próprio tempo, quanto da vontade de antecipar um tempo futuro, ou seja, a ligação entre a forma artística e tempo histórico-social teria sido rompida. Contudo, essa quebra da ligação entre a arte e seu tempo, defendida por Perniola, não se confunde com a insustentável idealização de uma forma artística desconectada das experiências temporais:

[...] num tempo que contém todas as artes e de uma arte dona de todos os tempos, uma contração de todos os tempos num único tempo que possui todas as formas, e uma mistura de todas as formas, nenhuma das quais tem ainda a intenção de impor sua própria unicidade em nome da necessidade histórica ou da lógica das alternâncias sazonais.³⁶

Para além de uma simples ou insustentável provocação, o que o autor faz é uma dura crítica a uma perspectiva de História da Arte – muito comum, também, entre historiadores de outros campos – que busca aprisionar o seu objeto no interior de uma linha evolutiva de

quadro se posiciona numa tênue fronteira entre o mundo que ele mesmo constrói e um *outro* que extrapola a sua narrativa. Cf. HAAR. Op. cit., p. 6-7.

³⁴ Nesse sentido, é válida a crítica feita por Camilotti e Naxara àqueles que tomam o texto ficcional – no caso, o literário – como espelho de uma realidade e que, ao se autoproclamarem *profanadores*, subvertem seus códigos em nome do encontro de pretensos significados ocultos: “A obra literária é tomada como algo que necessariamente remete ao sujeito que a assina, sendo captável em sua intencionalidade, de que resulta a figura do historiador enquanto decifrador, como sujeito ativo do processo de apreensão [...]. Para tal sujeito de conhecimento está facultado o encontro do enigmático e secreto significado último de um texto, que tem na figura do autor, ou, conforme Barthes, na sociedade, história ou psique, hipóteses dele explicativa, a sua morada. [...]. O sujeito do conhecimento desta história social da literatura, o profanador, exercita o seu ofício como aquele que pretende resgatar e religar o objeto ao mundo do qual ele se encontra apartado, mundo que recebe na pena destes historiadores o nome próprio de História”. CAMILOTTI, Virgínea; NAXARA, Márcia Regina. História e literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente do Brasil. In: _____. *História: questões e debates*. Curitiba: UFPR, n. 50, 2009, p. 29-31.

³⁵ PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 117-118.

³⁶ *Ibidem*, p. 117.

intenções e orientações que se desencadeariam por meio de uma força determinista maior. Mais que isso, Perniola escamoteia uma concepção de tempo linear que, embora criticada há décadas pelos historiadores, ainda permeia parte significativa dos trabalhos nesse campo. O autor parece chamar a atenção para o fato de que a produção artística dialoga com durações temporais múltiplas e cruzadas e que as tentativas de rotular essa produção como espelhos, com a capacidade de refletir uma época, estão atreladas a concepções anacrônicas.

A partir desse raciocínio, pode-se concluir que, ao se falar em produções cinematográficas, o mais correto seria pensá-las em termos de temporalidades, haja vista que cada uma delas estaria no limiar de três experiências com o tempo: a construída e figurada no interior de seu próprio espaço narrativo, a que se refere às relações de poder que marcam o momento de sua produção e, por último, a que se relaciona com a temporalidade do momento de seu consumo e significação. Georges Didi-Huberman chega mesmo a falar em termos de uma relação anacrônica motivada por um “tempo impuro”, uma “montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos”, quando o historiador passa a ter como problemática ou objeto de investigação as fonte imagéticas.³⁷

Essa mudança de posicionamento frente à produção cinematográfica leva à aceitação de que esta é atravessada por múltiplas temporalidades e, conseqüentemente, não faria mais sentido atribuir-lhe o estatuto de porta-voz de uma época. Essa perspectiva não anula a possibilidade de pensá-la historicamente; o que ela anula é a postura infértil que toma uma obra, um artista ou um “movimento”³⁸ como sintetizadores de uma duração histórica. No mesmo sentido, Ulpiano reclama da “busca equivocada e estéril de *correlações* entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variação, etc.) — o que induz, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico”.³⁹

³⁷ DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo: história del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 39.

³⁸ A própria ideia de movimento artístico ou, especificamente, cinematográfico, faz parte das tentativas de se criar uma linha evolutiva em que se possa organizar e explicar, através de pretensas características compartilhadas, produções com técnicas, temáticas, abordagens e fins diferentes e, muitas vezes, até contraditórias. Sem o risco de cometer um deslocamento anacrônico de ideias, se fosse possível trazer Foucault e o seu conhecido texto *O que é um autor?* para a discussão, ver-se-ia que a tentativa de engavetar filmes sob a chancela de movimentos cinematográficos faz parte de uma relação que “assegura uma função classificatória” e que “permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”, indicando “que se estabelece entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante” e, desse modo, “todas as diferenças devendo ser reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência”. Cf. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In:_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 273-278.

³⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Op. cit., 2003, p. 14.

De forma pragmática, equivale dizer que uma problematização histórica do filme *Cipriano* não dará conta de explicar a cultura piauiense, a história ou as disputas políticas do século, ou mesmo da década em que foi produzido. Uma reflexão desse tipo poderá tão somente – e isso já seria suficiente – jogar luz sobre fragmentos de temporalidades e subjetividades que ajudam a compor uma imbricada relação de práticas, imagens e apropriações discursivas, responsável por construir um paradigma que se pretende sintetizador da identidade piauiense, qual seja, sua pretensa origem sertaneja. Do mesmo modo, um olhar sobre o filme não pode tentar “engavetá-lo” em pseudotradições artísticas ou cinematográficas (*Cinema Novo*, *Cinema Autoral*, *Retomada*, *Cinema Regional*) vez que essas “tradições”, ou as imagens que atribuímos a cada uma delas, agem conjuntamente no interior do filme.

2 Ler e pôr do avesso: por uma abordagem textual do filme

O trabalho que elege o cinema como temática exige o reconhecimento da existência e das singularidades da linguagem cinematográfica, bem como as possibilidades metodológicas de pensá-la historicamente. Embora hoje pareça um lugar comum, nem sempre foi fácil aceitar o cinema como uma produção artística, dotada de linguagem própria – nesse sentido, um bom exemplo são os irmãos Lumière, que duvidavam quanto à possibilidade do seu invento prosperar, por acreditarem que o seu único atrativo seria a sensação de espanto entre aqueles que adentrassem pela primeira vez uma sala de projeção.⁴⁰

Na tentativa de problematizar a nova experiência possibilitada pelo cinematógrafo, entre os pioneiros, o propósito centrava-se na necessidade de demarcar as singularidades entre o cinema, a literatura, a fotografia e, principalmente, o teatro. Os partidários de tal delimitação de fronteiras sustentavam suas concepções reiterando a “linguagem pelas imagens” como a responsável por transformar o cinema numa sétima arte totalmente autônoma em relação às demais. Assim, a imagem foi concebida como o meio universal que permitiria “contornar o obstáculo da diversidade das línguas nacionais”.⁴¹ Posteriormente, sobretudo com os russos nas primeiras décadas do século XX, passou-se a dar atenção ao papel ativo da montagem para a constituição de sentidos na narrativa cinematográfica, tendo início à defesa da ideia de que a montagem subverteria o “universo real das imagens captadas”, criando outro universo com significados não necessariamente semelhantes aos do mundo real. É a partir dessa

⁴⁰ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2004.

⁴¹ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus 1995, p. 159.

percepção que se pôde falar da construção e existência de um “espaço fílmico”,⁴² transformando o mundo visível em signo semântico, que faria do cinema algo além de uma simples “fotografia viva”.

Essa constatação, embora primária, acentua duas implicações que se contrapõem às práticas mais comuns entre historiadores que de algum modo tomam o Cinema como objeto de suas pesquisas: primeiro, retira, sobretudo do gênero documental, a aceitação da sua fidedignidade devido à pretensa capacidade de capturar o “real acontecido”, passando-se a reconhecer que os modos de “capturar” e “apresentar” o real são fundamentais para os sentidos que este pode assumir junto aos espectadores – vale alertar que o filme *Cipriano*, em algumas de suas passagens, tece um interessante e intencional diálogo com o gênero documental, e essa faceta documental tornou-se um dos pontos de ancoragem mais valorizados pela imprensa e a intelectualidade local. Segundo, leva a pensar não apenas o sentido aparente das imagens e outros recursos narrativos, mas as próprias escolhas, cortes e “colagens” como formas de marcar um lugar nada imparcial e que denuncia as relações de poder que atravessam todo o filme.

Nos Estados Unidos, simultaneamente aos russos, cineastas como Griffith, Welles e Chaplin reconheceram e fizeram do cinema uma arte com experiência visual e sonora⁴³ próprias, não se submetendo às regras das artes antecessoras.⁴⁴ Finalmente, houve o entendimento de que a linguagem cinematográfica é composta por elementos que lhe são específicos (imagens em movimento; processo de montagem; técnicas diversas de filmagem) e elementos não específicos da sua técnica e que já estavam presentes em outras formas narrativas (sons, linguagem corporal, letreiros). Além disso, foram reconhecidos quatro

⁴² A noção de construção de um “espaço fílmico” através da prática de montagem é elaborada e problematizada por Pudovkin. Segundo o teórico, “a operação de montagem garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada, na qual não apenas cenas inteiras se sucedem, mas também tomadas dos detalhes mais mínimos de uma mesma cena. A cena no seu conjunto é resultado disso, como se os elementos de um mosaico temporal fossem justapostos no tempo [...]. Pelo agrupamento de pedaços separados, o diretor constrói um espaço fílmico ideal que é inteiramente criação sua. Ele une e solda elementos separados que talvez tenham sido registrados por ele em diferentes pontos do espaço real, de modo a criar um espaço fílmico”. Cf. PUDOVKIN apud AUMONT, Jacques. Op. cit., 1995, p. 164.

⁴³ Como lembra Márcia Carvalho, “o cinema nunca foi ‘não-sonoro’, o cinema foi mudo, isto é, literalmente privado de palavra [sua oralidade]. Por isso, o cinema não se tornou sonoro e sim se tornou falado. Desde os primeiros filmes, sempre existiu a presença de intervenções sonoras, seja ao vivo com o uso de acompanhamento musical realizado por um pianista, um improvisador ou, às vezes, por uma pequena orquestra; ou na forma gravada, com a junção do fonógrafo com o cinematógrafo. Assim, a estrutura e o sentido do filme, desde o advento do cinema ‘falado’ são construídos através das duas bandas da película: a sonora e a visual”. CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Revista Caligrama*. São Paulo: USP, v. 3, nº 1, jun-abr. 2002, p. 2. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/caligrama>>. Acesso 29 jul. 2011.

⁴⁴ GAY, Peter. *Modernismo*. O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 355.

princípios que marcariam singularmente a linguagem cinematográfica: a existência de uma distância variável entre o espectador e a cena representada, distância que não seria apenas física, ou seja, da tela, no que se refere aos olhos, mas temporal e espacial das imagens em relação ao espectador; a “imagem total” da cena seria dividida em planos de detalhes (decupagem); a existência da preocupação com a variação de enquadramento no decorrer de uma mesma cena (ângulo, perspectiva); e, por último, a utilização da própria montagem como garantia de inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada.⁴⁵

Essa posição, no que diz respeito à complexidade da linguagem cinematográfica, foi o que permitiu aos diretores anteriormente citados serem os primeiros a conscientemente utilizarem, para fins dramáticos, as técnicas do *close*, da montagem paralela e do movimento da câmera.⁴⁶ Ressalta-se que esse desenvolvimento nas formas de utilização das técnicas de filmagem com vistas a construir sentidos para a narrativa só foi possível quando o olhar e a sensibilidade do espectador já estavam educados para entender os jogos de temporalidade e simultaneidade na narrativa cinematográfica; disso se pode concluir que as técnicas e o próprio olhar, ou o advento de uma cultura visual, são frutos de possibilidades históricas de existência e por isso são, também, perpassados por historicidade.

A concepção do cinema como linguagem implica outro desafio, este sim, mais complexo, que é também aceitar a sua capacidade de construir e, como tal, poder ser lido como texto. Aqui cabe uma definição pontual do que estou considerando como texto: uma unidade de discurso significante e que não se define por seu tamanho ou mesmo pela materialidade do seu suporte (pode ser escrito, oral, imagético) e sim em relação a uma unidade de sentido que o significa num determinado contexto.⁴⁷ Por outro lado, a aceitação do texto como uma unidade de discurso está relacionada com a aceitação de que este tem seu sentido construído no momento de sua leitura. A apropriação do filme como um texto pode ajudar os historiadores a se relacionarem de forma mais clara com o referencial teórico que, geralmente, estrutura suas pesquisas: embora autores como Paul Ricoeur, Roger Chartier, Hayden White, Michel de Certeau e Robert Jauss sejam referência fundamental na maioria dos trabalhos historiográficos dedicados à relação História-Cinema, parece-me não ter havido uma preocupação – ainda que na forma de consciência da questão – com o fato de esses

⁴⁵ Cf. AUMONT, Jacques. Op. cit., 1995, p. 163.

⁴⁶ Essa utilização das técnicas de filmar e narrar para a construção/projeção de sentimentos ajuda a entender o porquê de um estudo, que tome como suporte o texto fílmico, não poder prescindir da leitura de seus mecanismos e estratégias narrativas. Questões como estética e técnicas cinematográficas, embora, em princípio, não façam parte da zona de conhecimento e interesse dos historiadores, devem estar presentes entre aqueles que enveredarem pela relação História-Cinema.

⁴⁷ CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 466.

autores terem se dedicado quase que exclusivamente a estudos de narrativas não cinematográficas.⁴⁸

O importante é que a concepção do que vem a ser um texto, quando estendida ao cinema, instiga uma forma de pensar o filme como sendo uma obra inacabada, o que implica tomá-lo como discurso aberto em significados, pelo fato destes serem (re)construídos durante a leitura do espectador-leitor:

Uma das principais consequências dessa concepção é a postulação da equivalência entre escrita e leitura, o próprio comentário se torna um texto. O sujeito da análise já não é exterior à linguagem que descreve, ele também está na linguagem. Já não existe discurso “sobre” a obra, mas a produção de um outro texto, de estatuto equivalente, “que entra na proliferação indiferenciada do inter-texto”.⁴⁹

Para um trabalho historiográfico com o filme, essa posição significa assumir três posturas que, embora aparentemente opostas, devem convergir, buscando uma leitura mais coerente:

- 1º. uma análise textual do filme, que o considere como um discurso significante, terá de se voltar, também, para as suas formas de significação – sons, falas, silêncios, técnicas de filmagem, figurino. Isso implicará diretamente numa mudança de postura da maioria daqueles que o tomarem como objeto/fonte de suas pesquisas;
- 2º. uma análise textual do filme deve considerar os seus modos de endereçamento, ou seja, as expectativas e códigos socioculturais que envolvem sua equipe produtora e seus potenciais consumidores.⁵⁰ Está fadada ao fracasso uma postura que venha a determinar um único sentido possível a um filme, pois se o sentido de uma produção depende da leitura de seus espectadores, essas leituras são devedoras das posições e horizontes deles;
- 3º. a aceitação de que as leituras realizadas por especialistas de campos diversos do conhecimento acerca de temáticas abordadas em um filme não têm a obrigação de ir ao

⁴⁸ Por ser um dos teóricos mais caros ao meu trabalho, abro mais um parêntese para pensar minhas práticas à luz do referencial de P. Ricoeur, em especial da forma como sua discussão acerca das narrativas de ficção – mesmo que o autor esteja pensando na literatura – pode ser “transposto” para a perspectiva cinematográfica. Ricoeur esclarece, e nesse ponto vislumbro um *link* para minha proposta de trabalho com o filme, que o termo “narrativa de ficção” é utilizado para distinguir esse tipo narrativo do historiográfico, ou seja, o termo está relacionado às “criações [...] que ignoram a ambição, características da narrativa histórica, de construir uma narrativa verdadeira [...]. O que a narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum é dependerem das mesmas operações configurantes [...]. Em compensação, o que as opõe não diz respeito à atividade estruturante investida nas estruturas narrativas enquanto tais, mas sim à retenção à verdade pela qual se define a terceira relação mimética”. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. 1995, p. 10.

⁴⁹ AUMONT, Jacques. Op. cit., 1995, p. 208.

⁵⁰ Para um entendimento mais pontual dos modos de endereçamento no cinema, ver ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

encontro da sua ideia aparente; ora, se o filme não traz um sentido oculto que só necessita ser desvendado e se cada comentário é um novo texto acerca daquele que serviu como perspectiva inicial, pode-se concluir que um filme é bem mais útil ao ofício do historiador quando, ao invés de tentar explicar de forma acabada algumas questões, ele abre a possibilidade de problematizar imaginativamente o que LaCapra chamou de “possibilidades não realizadas”⁵¹ da história.

A compreensão sobre essas questões forçou progressivamente uma guinada nos estudos que concernem à História e ao Cinema. Tal guinada teve início no âmbito dos estudos da cultura visual e da própria historiografia, quando essa passou a ter “como objeto de estudo as formas de produção de sentido”⁵² em certos contextos culturais. Essa nova abordagem da narrativa cinematográfica feita pela historiografia tem como novidade a possibilidade de mudança no foco da análise, que passa a considerar a “imagem visual como elemento dos processos de produção de sentido em contextos culturais”.⁵³ Observa-se que a proposta não é mais pensar a imagem como a cópia de determinada realidade ou detentora de significado imanente, mas buscar nelas os mecanismos responsáveis por construir sentidos socialmente localizáveis.

De forma resumida, poderiam ser enumeradas três posturas mais comuns assumidas por historiadores quando o assunto é a utilização do cinema como fonte/objeto da história; são elas: a que se aproxima dos positivistas; aquela dos adeptos das propostas defendidas pelo francês Marc Ferro e, por último, a daqueles que deram evidência e ampliaram as ideias de Pierre Sorlin.⁵⁴ Passo agora a um breve resumo do que propõe cada uma dessas perspectivas.

Para Alcides Freire Ramos, os historiadores que assumem posições positivistas – acrescento que esses historiadores não necessariamente comungam com a concepção metódica da história; entretanto, assumem-na quando refletem sobre cinema – se colocam frente aos filmes a partir de dois pressupostos: a valorização da técnica pretensamente objetiva da película, que apresentaria uma “expressão muito próxima da realidade”⁵⁵ e a preocupação com a veracidade e a coerência do conteúdo apresentado na narrativa. Para esses historiadores, não existiria uma “linguagem cinematográfica”, no sentido literal da expressão, isso porque a técnica de filmagem estaria isenta da subjetividade de seus realizadores. Sob

⁵¹ LACAPRA, Dominick. Op. cit., p. 247.

⁵² KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: *ArtCultura*, Uberlândia-MG, v. 8, n. 12, 2006, p. 100.

⁵³ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁴ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 19.

essa perspectiva, o trabalho do historiador, além de se limitar aos filmes ditos históricos – os ficcionais forneceriam poucas informações (modo de vida, vestimenta, língua e cenas do cotidiano de uma época) – teria a preocupação de comprovar a veracidade e, principalmente, a coerência de seus discursos, comparando as suas informações com outras encontradas em documentos tradicionais e, portanto, abalizadas.

Uma primeira alternativa a essa perspectiva foi possibilitada por M. Ferro, ainda na década de 1960. Para Ramos, a postura de Marc Ferro não estaria tão distante dos positivistas em, pelo menos, um ponto: ambos buscam a “objetividade a partir da valoração da autenticidade dos planos fílmicos não submetidos à montagem cinematográfica, feitos por meios técnicos e neutros daquilo que se apresenta como realidade diante das câmeras”.⁵⁶ Isso justifica o porquê da preocupação do historiador cercar, essencialmente, as imagens e não outros artifícios de significação no filme. Ferro buscou fazer o que ele chamou de “contra-análise da sociedade”,⁵⁷ ou seja, a crítica possibilitada à história oficial mediante registros das imagens capturadas involuntariamente (os transeuntes ao fundo das imagens, as manifestações populares, atentados contra membros do governo, ações da polícia), que denunciariam as relações de poder no seu interior:

[...] a realidade não se comunica diretamente. Os escritores, eles próprios, são perfeitamente mestres das palavras, da língua? Por que seria diferente com o homem da câmera, que, além do mais, filma involuntariamente muitos aspectos da realidade? Esse traço é evidente para as imagens de atualidades: a câmera deve filmar a chegada do rei Alexandre, registra, além disso, o gesto do assassino, o comportamento da polícia, o do público; porém o documento tem uma riqueza e significações que, no momento, não são percebidas. O que é patente para os “documentos” para os filmes de atualidades não é menos verdadeiro para a ficção. Demais, a parte inesperada, involuntária, pode também ser grande nesse caso.⁵⁸

A terceira postura é aquela que se aproxima do pensamento de P. Sorlin. A obra de Sorlin nasce da crítica feita por ele à Sociologia Histórica, da forma como foi explicitada por Kracauer, autor de *De Caligari a Hitler*, para quem os filmes *refletiriam*, em sentido determinista, a mentalidade de uma nação. Ao estudar o cinema expressionista alemão durante a República de Weimar, Kracauer afirma ter encontrado o que ele chamou de prefigurações do pensamento nazista nas obras que antecedem o próprio nazismo como acontecimento histórico. Para Sorlin, essa ideia é discutível em pelo menos dois aspectos: a

⁵⁶ RAMOS, Alcides Freire. Op. cit., p. 24.

⁵⁷ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 204.

globalidade excessivamente generalizante das afirmações e o fato de os resultados aparecerem *a priori* da pesquisa.

Sorlin propõe, a partir dos limites da tese de Kracauer, um estudo que parta do próprio filme, no sentido de não submetê-lo a uma posição hierarquicamente dependente de uma determinação histórica. Nessa análise, pelo menos um aspecto, acredito, deve ser observado com mais atenção: a validade do filme está na recorrência do tema tratado, o que leva a problematização a incidir sobre os porquês de se recorrer a uma temática em detrimento de outras. Isso, no caso específico de minha pesquisa, significou que um dos motes para a reflexão foi indagar o porquê de, entre várias possibilidades de locação, o sertão parecer sempre atualizado na produção cinematográfica brasileira e, em particular, na piauiense, quando a temática envolve “imagens de origem”.

Em razão disso, o que propus foi uma forma de trabalho que tomou o filme para além do seu entendimento como um simples documento. Mas o que seria trabalhar o filme além da concepção de documento? Seria a recusa da ideia do documento como um passaporte para um “real acontecido”, o que levaria à prática empobrecida de classificar o filme sob os critérios de veracidade a qual critiquei anteriormente. Nesse sentido, acompanho a crítica de Ulpiano a trabalhos cujo “objetivo prioritário [...] é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais”⁵⁹ e que, conseqüentemente, nega o valor cognitivo da fonte, atribuindo-lhe apenas uma função ilustrativa capaz de reproduzir ou representar uma realidade.

3 Cipriano: diálogos com o pensar e o fazer cinema no Brasil

Guardado o devido reconhecimento ao pioneirismo e à pertinência de abordar uma temática tão complexa e emblemática, a maior parte das obras que atualmente serve de referência ao estudo das imagens do sertão no cinema brasileiro, a meu ver, não consegue responder satisfatoriamente aos novos problemas postos à relação História-Cinema. Em sua maioria, esses trabalhos pecam por trilhar caminhos opostos: ou analisam o discurso fílmico, submetendo-o aos discursos produzidos pela disciplina História ou, ao contrário, buscam entender o filme sem a sua devida historicidade.

⁵⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003, p. 20.

Verifica-se, na historiografia brasileira, a escassez de trabalhos que desenvolvam um método de análise em que se respeite a alteridade do filme. Inquieta-me o grande número de pesquisadores que se preocupam quase que exclusivamente com o julgamento dos conteúdos, hierarquizando-os, para validá-los historicamente ou não, e que, em nome do conhecimento de supostas “zonas invisíveis” da sociedade, silenciam o filme, dando uma desproporcional atenção ao contexto social e político verificável à época de sua produção.⁶⁰ Não raro, deparo-me com estudos que abordam a fonte fílmica a partir de uma postura ilustrativa e, conseqüentemente, reducionista – neles o filme serve apenas como desculpa para legitimar um conhecimento acadêmico previamente estabelecido. Assim, a primeira contribuição desta pesquisa às discussões que versam sobre a relação História-Cinema é a possibilidade de se desenvolver uma análise que respeite a alteridade do filme, evitando submetê-lo hierarquicamente ao discurso histórico ou que, em vez disso, caia na simples crítica cinematográfica.

Nessa perspectiva, avulta outra lacuna, deixada pela maior parte das pesquisas que versam sobre imagens do sertão no cinema nacional. Essa lacuna diz respeito aos recortes espacial e temporal: em sua maioria, as pesquisas privilegiam, não sem motivos, a cinematografia produzida nos grandes centros urbanos do país entre as décadas de 1950 e 1970, e as produzidas a partir de 1994, sob a ideia de uma retomada no cinema nacional.⁶¹ Ao contrário daqueles que focam sua atenção sobre filmes que a crítica convencionou rotular sob alguma pretensa tradição cinematográfica – Cinema Novo, Cinema Marginal, Chanchada, Retomada –, este estudo buscou compreender as imagens do sertão construídas por um “outro” cinema, filho de outra concepção histórica. Com efeito, a maior contribuição deste

⁶⁰ Embora reconheça a importância de estudos inaugurais, Ulpiano Meneses critica os limites de perspectivas dos que, a exemplo de Marc Ferro, ainda na década de 1960, buscavam na fonte cinematográfica apenas significados não revelados diretamente pela sociedade. Meneses propõe historicizar a própria forma de produção de sentidos, pela qual não basta “[...] observar o visível (as cerimônias, hábitos, práticas, artefatos, contextos empíricos) e deles inferir o não-visível. Era preciso ir além, e passar do *visível* para o *visual*, inspirando uma ‘Antropologia do olhar’. No entanto, a formação do que hoje se chama ‘Antropologia Visual’ ocorreu quando esse reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais foi capaz de tomar consciência de sua natureza discursiva. Com isto, os objetivos desse novo campo disciplinar incluíram na produção, circulação e consumo das imagens e a interação entre o observador e o observado. Assim, aos estudos de manifestações “imagéticas” da cultura se acrescentou a necessidade de compreender os mecanismos variadamente localizados de produção de sentido — sentido dialógico, portanto, socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual”. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003, p. 16-17.

⁶¹ O termo *Retomada* aparece na literatura especializada nomeando a produção cinematográfica brasileira realizada entre os anos de 1994 e 2004, e que teria como marco inicial o filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1994), primeira produção, após a extinção da estatal Embrafilmes, a alcançar renda considerável nas bilheterias. Nas discussões aqui levantadas foi abandonada a pretensão de tomar a Retomada no sentido de um movimento cinematográfico. Acredito ser prematuro buscar na recente filmografia brasileira uma unidade, seja temática, estética ou ideológica. Vejo o recente cinema brasileiro marcado por uma diversidade de gêneros, estilos e abordagens.

trabalho está na possibilidade de jogar luz sobre as condições de produção de um cinema que ainda engatinha, como é o caso do piauiense e, principalmente, entender os diálogos tecidos entre o filme, os discursos construídos sobre ele e os elementos que se convencionou acreditar como sendo constituidores de uma identidade local.

Embora os estudos que, de alguma forma, tratam do processo de constituição de uma identidade sertaneja piauiense não sejam novos, os que tomam o cinema como fonte o são. Atualmente, existem poucos trabalhos publicados e pesquisas em andamento sobre a temática, e todos partem de suportes outros, que não o cinema, ou caem numa proposta recorrente: tentar encontrar os elementos constituidores de uma “verdadeira identidade piauiense”.⁶² Após esse breve retrospecto dos estudos de que disponho acerca de temáticas como imagens do sertão, cultura e cinema no Piauí, enfatiza-se que o maior desafio à realização desta pesquisa – a escassez de trabalhos que tratem pontualmente as imagens do sertão piauiense, em especial aquelas construídas pelo cinema – acabou por se transformar, também, na maior contribuição ao tema. É importante ressaltar que, quando me posiciono quanto ao termo *Cinema*, tenho em perspectiva a proposta de Jean-Claude Bernardet, para quem o termo não se confunde e nem se resume ao próprio filme, mas, ao contrário, se aplica a todo o universo que o circunda e que faz parte das engrenagens de seu funcionamento.⁶³ Em outras palavras, penso o Cinema, e em especial, o processo de produção e veiculação de *Cipriano*, como sendo um evento cultural e que, como tal, mostrou-se um campo fértil para disputas ideológicas e de ordem identitária.

⁶² Embora os trabalhos que versem sobre os elementos tidos como centrais na construção da cultura piauiense ou mesmo sobre os estudos em Cinema não sejam escassos, parecem passar ao largo da proposta que assumo neste trabalho. Sobretudo, ligada a uma vertente da dita História Social, merece destaque a produção de pesquisadores como Odilon Nunes, Monsenhor Chaves, Tânia Brandão, Claudete Dias, Maria Cecília Nunes e Maria Cecília Mendes, que tratam de temas que transitam entre a formação social e familiar do sertão e a cultura popular e religiosidade no Piauí – ressalta-se que essas pesquisas, ainda que construídas sobre outros suportes de fontes, foram leituras profícuas para o desenvolvimento da minha proposta. Ainda há de se ressaltar pesquisadores que, de algum modo, pensaram o Cinema no Piauí; entre eles, Teresinha Queiroz e Pedro Vilarinho Castelo Branco; entretanto, diferentemente do que proponho, esses pesquisadores, além da abordagem do cinema dando enfoque no seu papel como nova forma de lazer sintetizadora da modernidade, seus objetos e problemas não tocam na produção local.

⁶³ Bernardet estrutura uma visão de cinema que se revelou fundamental ao desenvolvimento desta pesquisa, no sentido de possibilitar uma análise estruturante dos diversos mecanismos que envolvem a produção, distribuição, expectativa e consumo de um filme. Ao mesmo tempo em que o teórico ressalta a importância do pesquisador não perder a narrativa fílmica de foco, faz um convite para que ele passe a entender a dinâmica maior à qual o seu objeto está relacionado. Para Bernardet: “Tudo isto constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para esse tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores, que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também a censura, processos de adaptação do filme a espectadores que não falam a língua original.” BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 9.

Neste trabalho, as imagens do sertão recorrentes em *Cipriano* e no cinema brasileiro são objeto de reflexão não pelo simples fato de aparecerem em contextos históricos específicos, mas porque elas, por serem elaboradas em diálogo com as subjetividades sociais e escolhas pessoais que configuravam o momento de sua produção, mantêm relações – ora de aproximação, ora de afastamento – com as estereotípias já presentes na cultura brasileira, responsáveis por significar o universo sertanejo como sendo um local de natureza hostil, arcaico, opressor, patriarcal e dominado por dualismos que marcariam a vida de seus habitantes: exploração/honestidade, pobreza/dignidade, violência/honra. Logo, a temática, as personagens e as situações encontradas em *Cipriano* têm seus significados ampliados quando é feito o exercício de pensá-los a partir de uma visão mais ampla não apenas do cinema brasileiro e sua insistência em construir e reproduzir imagens do sertão, mas da própria cultura e questões de ordem identitárias, que se convencionou relacionar com a construção histórica do Piauí e que são temas levados ao centro das cenas e das críticas endereçadas ao filme em estudo.

Nesse momento, acho interessante abordar duas chaves conceituais que foram fundamentais para o trabalho com minha fonte e o entendimento do meu objeto de pesquisa; trata-se das noções de *iconosfera* e *agency*. Os dois conceitos agiram conjuntamente para problematizar as formas e os porquês das imagens do sertão servirem historicamente aos mais variados discursos – que vão desde a figuração de um povo sofredor e excluído, ao vaqueiro livre e viril do sertão –, e interesses conflitantes – o sertão serve como imagem saudosista e idílica de uma origem perdida, como pano de fundo para a denúncia das mazelas do país ou mesmo como metáfora para construir, discutir, afirmar ou negar memórias e referências identitárias individuais ou coletivas.

Iconosfera refere-se ao “conjunto de imagens que, num dado contexto, será socialmente acessível”,⁶⁴ cabendo ressaltar que “não se pode tomar a *iconosfera*, obviamente, apenas como um elenco de imagens disponíveis [...], trata-se, sim, de identificar as imagens de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias [...]”⁶⁵ Na pesquisa, esse entendimento serviu para elaborar uma reflexão a respeito do tipo de imagem que se constrói para significar o sertão e a possibilidade, ou impossibilidade, de uma forma discursiva escapar dessa estereotípiia tão alicerçada, que parece já estar estabilizada no interior de um sistema de verdades, fazendo parecer um contrassenso na cultura brasileira, e piauiense em particular, a possibilidade de afirmar uma imagem do rural que não o remeta às cores da tradição, da

⁶⁴ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003, p. 15.

⁶⁵ Ibidem, p. 35.

religiosidade, da seca e da exclusão, como se essas características fossem inseparáveis ao próprio lugar.

Por sua vez, *agency* refere-se ao filme “em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder [...]”, em outras palavras, sob a lógica da *agency*, o filme “é menos assunto de sentido e comunicação que de intervenção social, mobilização mais que codificação simbólica”.⁶⁶ A incorporação da noção de *agency* em relação ao filme me ajudou a problematizar a validade e implicações de se falar em termos de “representações do sertão”, haja vista que *Cipriano* mais do que representar, ajuda a compor um sentido culturalmente aceito para fundar, significar e se apropriar discursivamente do lugar.

As chaves *iconosfera* e *agency* também ajudaram a tornar possível um entendimento conceitual da imagem que se desloca da noção de *representação*, questão que será enfocada em momento oportuno. Por enquanto, quero reforçar a ideia de que a imagem não é apenas uma construção elaborada sob determinados padrões, resguardando as suas características singulares, ela própria se transforma em modelo que permite aos indivíduos manejar certos significados dentro de uma realidade. Um bom exemplo para materializar esse raciocínio é pensar o que fez o Cinema Novo com as imagens do sertão. Filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), ao mesmo tempo em que se apropriam de personagens e situações já responsáveis por identificar o sertão na cultura brasileira como, por exemplo, o retirante, a seca, a exploração e a violência, agenciam politicamente suas imagens no sentido de dotá-las de um caráter denunciador – que não lhe é intrínseco – e que não estava presente em filmes anteriores. Desse modo, pode-se concluir que se as imagens do sertão parecem não mudar, ou pelo menos mudam muito lentamente – pois prevalece a estereotipia negativa – os significados atribuídos a elas foram sendo modificadas ao sabor das circunstâncias e dos interesses diversos.

Embora permaneça insolúvel, vale fazer um questionamento retórico que indica a complexidade da questão: as imagens do sertão no cinema brasileiro são negativas pelo fato de dialogarem com o imaginário popular, ou o imaginário popular negativiza o sertão por ser este construído, em parte, pela produção artística de uma época? Como pensar o sertão sem as imagens negativadoras que são construídas sobre ele? A partir desses questionamentos, o que parece ficar implícito, ou pelo menos insinuado, é que os significados atribuídos ao lugar

⁶⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003, p. 15.

– que reverberam em atos políticos e relações de poder os mais diversos – são indissociáveis das imagens culturalmente construídas sobre ele.

Como observou Lúcia Nagib,⁶⁷ o cinema brasileiro, a partir da década de 1990, fez ressurgir entre as suas temáticas a exploração geográfica, a curiosidade pelo elemento humano e as tipicidades culturais que supostamente marcariam a identidade do país e suas regiões. A recorrência dessas temáticas é sintomática no momento em que se busca restabelecer, após o conturbado final dos anos 1980 e início dos 1990, um vínculo com referências para pensar o Brasil. De modo geral, os filmes desse período patrocinaram uma volta às imagens da origem do país, buscando encontrar um “centro” – um “marco zero” – fundador da *brasilidade*. Essa tentativa de refletir sobre as marcas do passado levou parte dos realizadores do cinema nacional a redirecionar o olhar para espaços que, em momentos anteriores, haviam sido eleitos como sintetizadores da situação periférica em que se acreditava estar o Brasil: a favela e o sertão.

O ressurgir dessa busca não ocorre sem que haja mudanças, sobretudo na forma como o olhar sobre o sertão passa a funcionar nos novos filmes, pois a miséria, embora continue como marca indissociável do universo sertanejo, não ganha – como em outros momentos da produção nacional –, o caráter de denúncia, servindo, quase que exclusivamente, como pano de fundo para o desenrolar de dramas pessoais. Seguindo essa tendência, *Cipriano* faz uma leitura do sertão sob uma perspectiva que parece marcar a cinematografia brasileira nos últimos anos: não agencia suas imagens para denunciar aspectos políticos, econômicos ou sociais; o reencontro com o sertão não tem a função de pensar questões de ordem social ou históricas, ele é o pano de fundo para problematizar a memória, as questões identitárias, a família e o indivíduo em sua relação com a tradição. Se a família sobre a qual a narrativa é ancorada não é mostrada como detentora de posses, a sua aparente carência material não é determinante para o desenvolvimento da trama. Do mesmo modo, a seca e a opressão parecem ser deslocadas de questões climáticas e políticas para serem transformadas em metáforas problematizadoras das relações familiares narradas através das memórias que um filho guarda do pai: a seca não está relacionada à falta de chuva e água no sertão, mas é incorporada nas próprias relações afetivas entre Cipriano e Vicente. Do mesmo modo, a opressão não é mais aquela exercida por um coronel, um jagunço ou um cangaceiro, ela passa a ser simbolizada no peso das memórias que Vicente carrega em relação a Cipriano.

⁶⁷ NAGIB, Lúcia. O centro, o zero e a utopia vazia. In: _____. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

4 *Cipriano*: algumas histórias

O filme sobre o qual incide a atenção deste trabalho, lançado em 2001, foi dirigido pelo piauiense Douglas Machado e contou com uma equipe de atores e patrocinadores regionais. *Cipriano*, ambientado no sertão do Piauí, gira em torno do que se imagina ser a imagem de uma típica família sertaneja, com personagens que, embora fictícias, poderiam ser tomadas como modelos prováveis de sujeitos reais: um patriarca viúvo, que, antes de se encontrar impotente no leito de morte, era vaqueiro de profissão; Abigail, filha mais velha; e Vicente, filho mais novo, portador de visíveis distúrbios mentais e que se tornara órfão de mãe durante o seu nascimento. Além desse núcleo central, existe ainda um grupo de rezadeiras, as quais, durante o filme, invadem as cenas para rezar/cantar incências e benditos – práticas que na cultura oral do sertão piauiense cumprem a função de “encomendar” a alma dos mortos em sua passagem para o além. Fecham o grupo de personagens os Demônios e a Morte, materializados em corpos humanos, que aparecem em sonhos ao velho vaqueiro.

O roteiro do filme centra-se na narração teleológica de cinco sonhos da personagem homônima do título e cuja sequência e temáticas, como afirma a voz em *off* de seu filho, “nos levam à sua morte como frases escritas”. Ressalta-se que as temáticas, personagens e situações recorrentes na produção podem ser configuradas em campo fértil para um exame mais atento do historiador. Entre as potencialidades investigativas que emergiram a partir de uma análise mais acurada, esteve, em primeiro lugar, a possibilidade de compreender as formas através das quais setores da sociedade piauiense retomam e reelaboram as imagens dos mitos fundadores.⁶⁸ Estes, segundo uma estereotipia já consolidada, seriam responsáveis pela construção de uma pretensa identidade sertaneja para a região; em segundo lugar, a crença de que o filme seja campo fértil à investigação do porquê desse “retorno às origens” estar revestido de uma carga emocional negativa e esta carga emocional pode ser sintomática das

⁶⁸ Por *mito fundador* entende-se “o vínculo interno com o passado como origem [...], com um passado que não cessa nunca, que se conserva”, ou seja, é o que se acredita ser “o instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo” –, passado ao qual cabe a função de criar entre os indivíduos a sensação de pertencimento a um mesmo grupo, exatamente por possuírem uma origem comum. Cf. CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 9. No mesmo sentido, Stuart Hall, ao historicizar a construção das identidades, afirma que estas “parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência”; entretanto, por mais que procurem afirmar-se a partir da força de uma tradição, a questão das identidades devem ser pensadas em termos de projetos políticos que têm em perspectiva não o passado, mas o futuro. Partindo desse raciocínio, essas questões estariam menos ligadas às clássicas perguntas “quem nós somos” ou “de onde nós viemos” e mais próximas das que fazem pensar “como nós temos sido representados” ou “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”, o que incorre diretamente na problemática desta pesquisa. HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 108-109.

disputas identitárias na cultura piauiense; por último, o filme revela-se como um dos mecanismos em que os indivíduos têm a possibilidade de refigurar suas experiências com o tempo, materializando-o por meio do tecer de narrativas.

Nesse momento inicial, é profícuo fazer um exercício na tentativa de situar *Cipriano* frente a uma tradição que marca a produção cultural brasileira quando a questão é a busca de uma identidade para a nação e o seu povo. Segundo Bresciani, as questões das identidades no Brasil se revestem, quase sempre, da ideia de “um povo em busca de seu destino”, como se este precisasse apenas se manifestar. Essa busca força o recuo a um passado que se acredita comum a todos, embora, contraditoriamente, tal passado seja interpretado a partir de uma “carga emocional negativa, ressentida em sua reformulação pessimista e altamente chocante pelo impacto da representação estética, a imagem de um país [...] de configuração inconclusa, desencontrada”.⁶⁹

Em face dessa concepção, e centrando a discussão no Piauí, verifica-se, dentro e fora do estado, quase que um consenso em se definir a cultura local como herdeira da “civilização do couro”, formada ainda no início da colonização. Nesse sentido, a antropologia de Darcy Ribeiro me parece sintetizadora de uma tradição em estudos que aos poucos foram responsáveis, a despeito de pesquisas que tomaram caminho inverso, por estigmatizar o sertão mediante seu deslocamento em relação ao que se acredita serem as características marcantes do restante do país:

[...] no agreste, depois nas caatingas e, por fim, nos cerrados, desenvolveu-se uma economia pastoril associada originalmente à produção açucareira como fornecedora de carnes, de couros e bois de serviço. Foi sempre uma economia pobre e dependente [...]. Conformou, também, um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por uma especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folgedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo.⁷⁰

Essa visão estaria pautada em, pelo menos, um equívoco recorrente em boa parte das pesquisas que se propõem a pensar as questões identitárias e das quais busco escapar: uma perspectiva essencialista e determinista, estruturada sob uma ótica que desconsidera as singularidades existentes no interior de uma cultura ou região. Como apontou Gustavo Said,

⁶⁹ BRESCIANI, Stella. Identidades inconclusas no Brasil do século XX – fundamentos de um lugar comum. In: _____. NAXARA, Márcia. *Memória e (re)sentimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2004, p. 412.

⁷⁰ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 340.

pensar a cultura piauiense exclusivamente pelo estigma do gado e do universo social e cultural que o circunda é defini-la a partir “de um determinismo histórico, que via a cultura das fazendas, de maneira incontestada, como elemento formador das práticas culturais aqui desenvolvidas”,⁷¹ sem o devido reconhecimento dos limites físicos e culturais dessas práticas. Segundo Said, o mais curioso e sintomático é que ao mesmo tempo em que se acredita ser a cultura piauiense fruto da cultura sertaneja que se desenvolveu em torno do gado, “ainda persiste a dificuldade para se definir quais elementos compõem a identidade cultural do Piauí”.⁷²

É precisamente a visão de um indivíduo “desencontrado consigo mesmo” e que carrega uma “origem negativa” responsável pelo seu aprisionamento que, aparentemente, estrutura a narrativa do filme em estudo, pois o passado que se acredita ser comum a todos pode ser identificado como sendo o passado sertanejo, sintetizado na figura do pai-vaqueiro à qual se recusa veementemente. Em consonância com essa perspectiva, o filho (Vicente) recorre à memória do pai (Cipriano) não para prestar-lhe homenagem, mas para rejeitá-la. Desse modo, ao se perscrutar como o filme *Cipriano* exprime o universo sertanejo piauiense e em que medida esse significado possui correspondência com as imagens que historicamente serviram de referência para denotar este universo, considero a hipótese de que o filme sugere um desejo de pensar a cultura piauiense atrelada a um conjeturado passado sertanejo. O mais desafiador é questionar se esse desejo, caso se verifique, seria fruto individual da vontade de seus realizadores ou se, ao contrário, encontra ressonância no conjunto de outras produções culturais do período.

A escolha de *Cipriano* como fonte privilegiada da pesquisa, e não de outra, deve-se a três fatores. O primeiro, de ordem prática: não existe na filmografia do Piauí um número suficiente de produções para que se possa abrir um grande leque de possibilidades de escolha. O segundo, de ordem metodológica: além de possibilitar a verticalização das análises, o filme traz à tona situações, personagens e elementos que potencializam uma profícua discussão acerca das imagens do sertão e dos mitos fundadores da sociedade piauiense. O terceiro fator é de ordem marcadamente social: *Cipriano* é o filme piauiense que alcançou maior repercussão na mídia, por ser considerado o primeiro longa-metragem do estado. Nesse sentido, mapeando o significativo acervo de revistas, jornais impressos e programas de rádios

⁷¹ SAID, Gustavo. Dinâmica cultural no Piauí contemporâneo. In: SANTANA, R. N. Monteiro (org.). *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI, 2003, p. 341.

⁷² Idem.

e TVs a que tive acesso, pude perceber que entre os anos de 1997 e 2003⁷³ foi intensa a presença de matérias que apontavam para o filme, sob vários aspectos – de questões técnicas a reclamações motivadas pela falta de apoio financeiro e político para a sua realização, passando por ataques e ofensas pessoais a atores e produtores e pela possibilidade dos espectadores piauienses se identificarem com o enredo – e nos mais variados espaços de notícias – *Cipriano* foi noticiado em páginas reservadas à cultura, política, economia e eventos sociais, o que, por si só, é bastante significativo frente à problemática desta pesquisa.

Durante a pesquisa, tornou-se perceptível que os discursos estruturados em torno do filme – tanto pela equipe produtora, quanto por membros da imprensa e agitadores culturais do estado e de outras regiões – nem sempre parecem ter levado em consideração os seus limites em relação às interpretações que poderiam autorizar sua narrativa. Assim, criou-se uma expectativa de que *Cipriano* possibilitaria ao piauiense “olhar para o seu próprio umbigo”, “ver sua cara refletida no espelho” e “se reconhecer nas telas de cinema”. Esses discursos foram recorrentes em matérias de jornais e programas de entrevistas, parecendo haver a necessidade de o diretor – aparentemente preocupado com o tom bairrista que as declarações estavam assumindo – dar explicações públicas, se posicionando contra um possível sentimento localista. A coerência em assumir a legitimidade desses discursos será questão tratada em momento apropriado; por ora, cabe afirmar que, independente do tipo de significação que o filme estabelece para a cultura local, a simples possibilidade da sua realização foi suficiente para que se criasse uma atmosfera de valorização das potencialidades do estado e para agenciar sentimentos de pertencimento e orgulho de ser piauiense.

É interessante destacar a forma como foi sendo construída a ideia de que o filme não seria produto – e conseqüentemente um bem – de um homem ou de uma equipe, mas de todo o povo piauiense. Tanto quanto isso, é interessante verificar como ao longo de cinco anos se tentou construir a ideia de que todo o estado deveria estar unido em torno da realização do filme. Há que se destacar, a título introdutório, algumas frases postas em destaque na capa ou no interior de matérias publicadas pela imprensa piauiense sobre *Cipriano*:

O Piauí está definitivamente acertando o passo com o resto do mundo. Pelo menos quando o assunto é sétima arte.⁷⁴

⁷³ Este mapeamento possibilitou perceber que cada fase da realização do filme correspondeu a um ciclo de debates na imprensa, o que justifica o fato de *Cipriano*, ou melhor, a simples possibilidade da sua realização, gerar tanta repercussão no meio jornalístico local. Grosso modo, os ciclos se organizaram em tona da sua pré-produção (1997), produção (1997-2000), lançamento nos cinemas (2001), chegada de cópias às locadoras (2002), compra e exibição do filme pelo Canal Brasil (2003) e ainda chega-se a 2004 com notícias que comemoram o aniversário de três anos do seu lançamento.

⁷⁴ JORNAL *O Dia*, Teresina, 21 mai. 1997, p. 8.

O Piauí pode se orgulhar de Cipriano!⁷⁵

Só agora o pobre e tão esquecido Piauí tem condições de fazer o seu primeiro longa-metragem.⁷⁶

Sentindo o cheiro de estreia! A sociedade do Piauí precisa entender que esse é um projeto de todo cidadão piauiense e que todos devem juntar esforços.⁷⁷

O que falta é um pouco de bairrismo!⁷⁸

Cipriano estreia em março: o filme é um marco na cultura local, que engrandece e orgulha a alma dos piauienses.⁷⁹

De repente, assistir a Cipriano passou a simbolizar um ato de amor ao Estado, a sua cultura.⁸⁰

Além de ter sido considerado o primeiro longa-metragem produzido no Piauí o que, por si só, já seria suficiente para potencializar o interesse de vários setores da imprensa e dos próprios grupos políticos e empresariais locais, *Cipriano* teve o recorte temporal, que se estende entre a sua pré-produção e a chegada das cópias em DVD e VHS nas locadoras, marcado por festividades que possibilitaram um acalorado debate em torno das questões identitárias tanto em nível nacional quanto estadual. Nesse sentido, percebem-se entre os discursos indexados pela imprensa local, aqueles que reclamaram dos empecilhos tacanhos que travariam a finalização do filme e, ao mesmo tempo, ressentiam-se pelo fato de que “o mais triste é que isso acontece no momento em que todos estão procurando uma ‘marca’ para os acontecimentos dos 500 anos de descobrimento do Brasil”.⁸¹ Três anos depois, a mesma imprensa apontava para a astuciosa jogada de *marketing* que marcou a chegada do filme às locadoras de Teresina, na mesma semana em que a capital do estado comemorava 150 anos de fundação: “O lançamento era para ter acontecido em junho, mas resolvemos esperar as comemorações do sesquicentenário para fazer”.⁸²

Outros exemplos dos discursos identitários que se estruturaram sobre *Cipriano* podem ser encontrados nas narrativas que contam as origens e o interesse inicial pela temática do filme. Segundo Douglas Machado, a possibilidade de se fazer o filme surgiu por acaso, quando o então futuro diretor, ainda como organizador de programa voltado para

⁷⁵ JORNAL *Meio Norte*, Teresina, 12 abr. 1998, Caderno Alternativo, p. 3.

⁷⁶ *Ibidem*. Teresina, 20 out. 1998, p. 3.

⁷⁷ JORNAL *Diário do Piauí*, Teresina, 18 dez. 1999, p. 18.

⁷⁸ JORNAL *Visão*, Piripiri-PI, 19 ago. 2000, p. 10.

⁷⁹ JORNAL *Agora*, Teresina, 16 fev. 2001, Caderno Viver.

⁸⁰ JORNAL *Meio Norte*, Teresina, 14 abr. 2001, p. 2.

⁸¹ Cf. JORNAL *O Dia*, Teresina, 22 mai. 1999, Caderno Cajuína, p. 16.

⁸² MACHADO, Douglas. Jornal *Meio Norte*, Teresina, 11 ago. 2002. Caderno Alternativo. Entrevista.

apresentações de violeiros na Rádio Pioneira, resolve sair pelo sertão do estado do Piauí para registrar a tradição oral e religiosa nas práticas de se rezar incelências e benditos. Realizadas as entrevistas e as gravações, Douglas afirma ter percebido a riqueza do material que tinha em mãos e a possibilidade de fazer algo maior; pensou-se então em rodar um filme de média-metragem e, posteriormente, com a repercussão alcançada na imprensa local, cogitou-se a realização do que viria a ser o primeiro longa-metragem⁸³ “genuinamente piauiense”.⁸⁴ Nesse sentido, o tempo de duração, que parecia ser um simples detalhe, se revelou um dos campos de batalha em torno da significação e importância atribuída ao filme e ao seu papel na elevação da autoestima do piauiense. Após a coletiva que marcou o lançamento de *Cipriano* nos cinemas teresinenses, a imprensa local veiculou matérias indicando a disputa que se travou ao redor do filme e do próprio cinema no Piauí:

A produtora e jornalista Suzane Lages fez discurso emocionado e, em seguida, o diretor falou brevemente, fazendo agradecimentos e criticando os que divulgaram que o primeiro longa-metragem piauiense ainda estava por ser produzido. A confusão surgiu por falta de conhecimento técnico. A Fundec [Órgão estatal de fomento à cultura do estado] anunciou que o Governo do Estado bancará parte da produção de “Os Piadistas”, de Sergio Rezende, referindo-se ao filme como o primeiro de longa duração no Piauí.

⁸³ As delimitações do que seja um curta, um média ou um longa-metragem têm sido matéria de discussões e confusões que interferiam diretamente no financiamento e produção de obras cinematográficas, sobretudo com a crescente parceria entre produtoras nacionais e estrangeiras, haja vista que cada país constrói seus próprios parâmetros de definição. Com o intuito de pôr fim, pelo menos em termos jurídicos, a uma discussão que já se arrastava há décadas, foi sancionada em 6 de setembro de 2001 (mesmo ano de lançamento de *Cipriano*) a *Medida Provisória nº 2.228-1 (MP 2228/2001)* que estabeleceu princípios gerais da Política Nacional do Cinema e autorizou a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES. Segundo esta MP, se caracteriza como curta metragem a produção cuja duração é igual ou inferior a quinze minutos; como média metragem a produção cuja duração é superior a quinze minutos e igual ou inferior a setenta minutos; e como longa-metragem a produção cuja duração é superior a setenta minutos. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br>>, Acesso 03 ago. 2011.

⁸⁴ Verificou-se que a expressão “genuinamente piauiense”, (re)afirmada na valorização do fato de *Cipriano* ter contato com uma equipe em sua esmagadora maioria formada por “gente da terra”, acabou funcionando como uma espécie de carro-chefe entre os motivos pelos quais o filme mereceria ser financiado, apoiado e assistido pelos empresários, políticos e espectadores locais. Tal justificativa encontrou, por analogia, respaldo na MP nº 2.228/2001, que estabeleceu como obra cinematográfica brasileira aquela que atende a um dos seguintes requisitos: “a) ser produzida por empresa produtora brasileira, observado o disposto no § 1º, registrada na ANCINE, ser dirigida por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no País há mais de 3 (três) anos, e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 5 (cinco) anos; b) ser realizada por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de co-produção cinematográfica e em consonância com os mesmos; c) ser realizada, em regime de co-produção, por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de co-produção, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos”. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br>>, Acesso 03 ago. 2011.

A Fundec, aparentemente, desprezou o fato de *Cipriano* ter mais de 70 minutos [71 min.].⁸⁵

Do mesmo modo, antes mesmo do lançamento do filme nos cinemas e do conhecimento do seu tempo de duração, já era acalorada a discussão se o trabalho de Douglas Machado seria ou não o primeiro longa-metragem do estado. Na disputa pelo reconhecimento de tal primazia, foram utilizadas justificativas que variaram do fato de o filme ter sido realizado por uma equipe da localidade, passando pela escolha exclusiva de locações regionais e, até mesmo, a preocupação dos produtores de exibi-lo primeiramente para o público piauiense:

Antes do filme de Douglas Machado se tem notícia de “Beira rio beira vida” que não passou do roteiro, e “Guru das Sete Cidades” que não consta na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas aqui metade das pessoas dizem que foi filmado e exibido apenas uma vez e a outra metade diz que não.⁸⁶

O currículo e a trajetória da equipe realizadora do filme sugerem que o aflorar dessas discussões na imprensa não aconteceu por acaso. Para melhor localizar os lugares de onde se constrói *Cipriano*, inicio uma brevíssima exposição das credenciais das pessoas responsáveis diretamente pela produção do filme e como suas trajetórias não se distanciam do que se relaciona comumente aos idealizadores do atual cinema brasileiro. Por uma questão de ordem prática, escolho voltar a atenção sobre apenas uma dúzia de indivíduos entre os mais de duzentos que se envolveram diretamente nos trabalhos de *Cipriano*; são eles, o diretor geral, a produtora executiva, o diretor de arte, os atores principais e o grupo de técnicos suecos que participaram diretamente da realização do filme.

Douglas Denis Amaral Machado, assim como parte significativa de novos diretores que ganharam espaço no cinema nacional, teve no documentário, no curta-metragem e na televisão⁸⁷ as suas mais significativas experiências no campo do audiovisual, sendo que *Cipriano* é o seu primeiro trabalho com longa-metragem de ficção – como o é também para o restante da equipe. A sua principal formação acadêmica foi no campo jornalístico e os estudos na área de cinema acontecem de forma secundária na Espanha, Holanda e Suécia. Antes de

⁸⁵ CARVALHO, Arimatéa. *Cipriano: ame-o ou atire a 2ª pedra*. Jornal *Meio Norte*, Teresina, 3 abr. 2001. Caderno Alternativo.

⁸⁶ GONÇALVES, Rodney. Detalhes que impedem um sucesso. Jornal *Meio Norte*, Teresina, 22 dez. 1999. Caderno Alternativo.

⁸⁷ Douglas Machado inicia seus trabalhos na televisão no ano de 1987, na então TV Antares (posteriormente TV Educativa do Piauí) produzindo e dirigindo programas de cultura e educação. Em 1995, o diretor “migra” para o rádio, onde passa a comandar o programa “Violeiros”, com declarada proposta de valorização do que ele considerava como sendo a música nordestina.

Cipriano, Douglas realizou alguns documentários (o mais citado é *Hora zero – El Salvador depois da guerra*. 30 min) e curtas experimentais (*A Queda*, Espanha-1991; *A Ponte*, Teresina-1994). Após *Cipriano*, a carreira do diretor pareceu tomar novo rumo e ele passa a ser figura consensual quando o assunto é o registro ou a valorização da cultura local. Douglas acabou retornando às suas origens de documentarista, filmando uma série sobre literatos das várias regiões do país: *H. Dobal – Um Homem Particular* (2002); *O Sertão mundo de Suassuna* (2003); *Marcos Vinícios Vilaça – O Artesão da Palavra* (2005); *Luiz Antônio de Assis Brasil – O Códice e o Cinzel* (2007); *Um corpo subterrâneo* (2006); *O retorno do filho* (2009).

A escolha das pessoas para a direção executiva e a direção de arte e figurino, respectivamente, a jornalista Suzane Jales e o publicitário Áureo Tupinambá Júnior, merece ênfase particular. Sem desmerecer a importância do filme, acredito que a escolha da jornalista Suzane Jales⁸⁸ – que na época fazia parte da direção do Grupo Rádio Clube do Piauí, afiliada local da TV Globo e um dos maiores conglomerados de mídia no estado – para o cargo de diretora executiva foi fundamental para a conquista de espaço na imprensa local e no diálogo com políticos e empresários da região. Por outro lado, a opção por um publicitário para desempenhar as funções concernentes à direção de arte não só é sintomática do cinema brasileiro no final da década de 1990 – há toda uma discussão, ressentida por vezes, de aproximação do cinema brasileiro em relação à estética e à narrativa publicitária – como demonstra a preocupação com a estetização das imagens no filme.

O grupo de atores – Chiquinho Pereira (Vicente), Tarciso Prado (*Cipriano*), Vilma Alcântara (*Bigail*) e Fernando Freitas (*Morte*) – é conhecido e tem larga experiência no teatro piauiense. Como suas personagens são alvo de análises no capítulo 01 desta pesquisa, não farei, nesse momento, considerações a respeito. Quanto à equipe de produtores suecos, além das suas contribuições para a realização do filme, foram responsáveis por despertar o interesse de parte da imprensa europeia em relação à obra. Nesse sentido, foi curioso como as notícias da publicação de matérias sobre *Cipriano* em jornais suecos repercutiram na imprensa piauiense de forma ambígua e complementar, transformando-se em uma espécie de selo que atestaria a qualidade de *Cipriano*; ao mesmo tempo, possibilitando um discurso ressentido de que as coisas produzidas no estado só eram valorizadas fora dele.

⁸⁸ Como ela mesma declarou em entrevista, até ser convidada para assumir o cargo, mal conhecia o diretor do filme; não sabia de suas pretensões de realizar um longa-metragem no estado e tampouco sabia quais eram as funções iminentes ao cargo de diretor executivo no cinema. GALLAS, Anna Kelma. As mulheres de *Cipriano*. *Jornal O Dia*, Teresina, 11 nov. 1997. Caderno Torquato.

5 Imagens, identidades, memórias: um panorama do arcabouço teórico-conceitual da pesquisa

Compartilho a perspectiva de que o referencial teórico de uma pesquisa diz respeito às questões fundamentais que norteiam um objeto de investigação. Desse modo, o referencial deve possibilitar melhor esclarecimento sobre esse objeto, ajudando a “levantar questões [...] e a estabelecer hipóteses com mais propriedade”.⁸⁹ O referencial de uma pesquisa deve, ainda, extrapolar as citações de autores e suas obras, pois as chaves conceituais que o constroem, por serem também históricas, assumem significados diferentes em momentos diversos e só fazem sentido quando utilizadas na prática para a resolução de uma nova problemática posta pelo historiador. Assim, mais do que a respeito de autores e obras, as discussões problematizadas nesta pesquisa foram pautadas em chaves conceituais que ampliaram a compreensão das formas pelas quais o filme em estudo agencia significados para o sertão e aspectos culturais para o Piauí. Se essas chaves estabeleceram diálogo particular com alguns teóricos, em detrimento de outros, foi tão somente por acreditar que esses poderiam contribuir de forma mais significativa e segura para a resolução da problemática norteadora da pesquisa.

As chaves conceituais que possibilitaram melhor elucidação do objeto de investigação foram *imagem* (em sensível deslocamento da ideia de *representação*), *identidade* e *memória*. É necessário reiterar que elas não possuem sentidos estanques e que, por isso, se deixam permear umas pelas outras. Ainda compondo o arcabouço teórico da pesquisa, esteve-se constantemente atento ao sentido com que se empregou a palavra *sertão*, que, pelos significados assumidos ao longo da história, verifica-se ser um termo plural quanto aos seus sentidos e usos.

Muito frequentemente, o *sertão* é tomado na cultura brasileira como um referencial fixo e autoevidenciável e, por isso, pensado de forma naturalizada como um atributo objetivo de um espaço que pode ser medido em sua direção, área, clima, geografia e características socioculturais. Nesta pesquisa, o *sertão* foi pensado não apenas como espaço físico delimitado, mas, principalmente, como unidade simbólica fundamental nos processos em que se buscou forjar uma unidade identitária e cultural para a nação brasileira. Ressalta-se que pensar o sertão a partir das suas imagens moldadas por meio de discursos, em especial cinematográfico, que tentam imprimir-lhe significados, não equivale à tentativa de negar a sua

⁸⁹ MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 17-18.

existência física, mas de afirmar que esse lugar não possui uma essência identitária desvinculada dos significados produzidos no interior de um sistema cultural.

Embora a ideia inicial, que serviu para estruturar o projeto de pesquisa com o qual ingressei no doutorado, trabalhasse explicitamente com a noção de *representação* no sentido definido por Roger Chartier – ou seja, como significações produzidas e compartilhadas por sujeitos coletivos ou individuais localizáveis em uma dada realidade social e que estariam diretamente relacionadas com as formas, através das quais, uma sociedade constrói sua autoimagem⁹⁰ –, com o amadurecimento da pesquisa, pude perceber que, conquanto não fosse inválida, a noção de *representação* parecia encontrar limites tênues, porém significativos, em sua transposição para a análise da narrativa cinematográfica.

Parte de uma tentativa de (re)ligamento da história ao social, o conceito de *representação*, especificamente na forma revisada pela História Cultural francesa, tem o mérito de deslocar o seu entendimento da ideia de cópia, *mimese*, de uma realidade previamente existente, como indicava o pressuposto platônico que dominou os estudos na área até o final do século XIX. Com Chartier, as representações passaram a ser pensadas em campos de competição e relações de poder que surgem e se desenvolvem no interior dos grupos sociais; logo, dadas as marcas dos lugares de onde emanam, os sistemas de representações sociais funcionariam como passagens para se chegar aos interesses dos grupos que os forjam.

Essa potência reveladora atribuída às representações acabou, equivocadamente, por transformar o conceito numa espécie de pílula mágica para a resolução de todos os problemas na pesquisa histórica, o que torna quase que impensável a pretensão de desenvolver um estudo de fôlego que possa, ao mesmo tempo, escapar do emprego explícito dessa chave conceitual. Como observou Santiago Júnior, uma representação, segundo a proposta de Chartier, estaria sempre a fazer referência a um exterior não imagético – ainda que não sob o estatuto de uma cópia – chamado no esquema teórico do historiador francês de *práticas*; o que embora não invalide, começa a apresentar os limites operacionais para o trato com a fonte cinematográfica:

A imagem cinematográfica, e no limite todas as imagens, seriam nessa perspectiva, representações e possuiriam uma concretude de realidade própria. Como a circulação do poder é visto sob o prisma cultural, o filme não precisa estar ligado a uma classe ou estrutura sócio-econômica na qual é construído, mas deve ser conectado às formas como os poderes se constroem

⁹⁰ CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

nas próprias representações, nas correlações que estas estabelecem com as práticas. Como a representação, para Roger Chartier, é um análogo de imagem e vice-versa, o princípio do reflexo é abandonado em prol de uma realidade instituída culturalmente, mas que sempre faz referência a um exterior não-imagético chamado no esquema teórico de prática. Uma representação da pobreza, de um grupo étnico, ou do Brasil no cinema, por exemplo, sempre estará em referência a um conjunto de práticas referentes à pobreza, à etnia ou ao Brasil no mundo social – ou cultural, para sermos mais fiéis ao historiador – oferecendo a essas práticas uma realidade cultural”.⁹¹

O próprio Chartier parece assumir mais claramente essa ligação de referência entre as representações e uma realidade social que a precede, mesmo que isso não ocorra de forma mecânica:

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São esses esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.⁹²

O historiador enxerga as representações como imagens responsáveis por atribuir sentido a um mundo social que não só as antecede, mas lhe imprime características que devem ser compartilhadas entre a realidade material e as imagens que possibilitam sua percepção.⁹³ Acredito que os pressupostos teóricos de Roger Chartier, embora, volto a afirmar, não invalidem sua utilização, não conseguem dar conta da complexidade e fertilidade que está a mediar as relações entre o mundo social e aquele construído por uma produção fílmica. No interior dessa lógica, as imagens fílmicas ficariam limitadas à capacidade de decupar “cenas” da realidade para rerepresentá-las (ou representá-las) aos espectadores.

⁹¹ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. In: *Domínios da imagem*. Londrina, ano II, n. 3, nov. 2008, p. 70.

⁹² CHARTIER, Roger. Op. cit., p. 16-17.

⁹³ Nesses termos, seria impossível compreender as experiências de homens e mulheres medievais a partir das imagens disponíveis em sua época. Se as imagens fossem unicamente representações de algo que as antecede, as que compõem a mitologia do período não poderiam existir visto, por exemplo, que “nos relatos de viagem descrevem-se fenômenos e seres fantásticos de que não podia haver experiências diretas, mas que, todavia, deviam ser encontrados porque os livros, a tradição, tinham falado deles. Deles se dão até nas miniaturas (imagens) que respondem completamente às *qualitates* que os autores lhes tinham reconhecido: a realidade é nesse caso provada pelo livro, a imagem (cultural) é ainda mais verdadeira que o dado (natural)”. Cf. ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Op. cit., p. 187.

Um bom exercício para pensar tal problemática, que envolve a utilização da chave conceitual *representação*, é o que faz Santiago em seu estudo sobre as imagens das práticas religiosas africanas veiculadas pelo cinema brasileiro. O historiador chama a atenção para o fato de as imagens construídas por um filme não terem a capacidade de representar a si mesmas, cabendo ao pesquisador buscar as formas como num dado contexto, sob a interação social da leitura,⁹⁴ um filme agencia uma representação:

Observando atentamente, parece-nos que o filme se tornou representação, no sentido como o elabora Roger Chartier, seja da etnia negada ou do povo mestiço, conforme o crítico e o cineasta reivindicam essas qualidades em suas “apropriações” não por alguma tensão que já incorporasse, senão pela sua inserção num sistema social. Queremos dizer que o que o filme representa depende do que os sujeitos indexam nele. A representação não funciona sozinha, ela nasce da conflagração específica de agentes com interesses particulares sobre uma imagem que os confronta com uma perspectiva do mundo. A imagem em si não precisa – e nem pode – incorporar todos os sistemas classificatórios para encadear ações e conflitos em sua cercania. A representação étnica, por exemplo, surge do encontro da imagem com o mundo, mas não deve ser confundida com a própria imagem, numa espécie de essencialização de seus sentidos culturais.⁹⁵

No mesmo caminho, Ulpiano Meneses, ao iniciar a crítica já assinalada anteriormente acerca das práticas de se apropriar das imagens como sendo repositórios de informação empírica, abre a possibilidade de a relação História-Cinema não se fechar no sentido de tomar esse último como representação da primeira:

Esta [a imagem virtual] chamou a atenção para dois aspectos que certamente passarão a integrar, daqui por diante, toda proposta de estudo de imagem (e não apenas da virtual). Um deles é a necessidade de desvincular a problemática essencial da representação da existência de um referente empírico, à vista da existência de imagens figuradas sem referente [...]. É preciso se convencer de que raras vezes é o referente que produz o sentido [...]. O outro aspecto é a obrigação, que fica patente, de dar atenção à construção da imagem, às condições técnicas e sociais de sua produção e consumo.⁹⁶

⁹⁴ Na oportunidade, o historiador percebeu como o filme *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977) não apenas elabora representações étnicas do povo brasileiro como, principalmente, agencia imagens para que estas entrem em processo de significação pelas experiências e expectativas de seus leitores-espectadores. Desse modo, se presenciou interpretações díspares sobre o mesmo filme: se por um lado críticos como Muniz Sodré pode ver *Tenda dos milagres* como a “negação das raízes étnicas de parte do povo brasileiro e apagamento da própria identidade negra”, por outro lado, Nelson Pereira dos Santos justificou a sua produção como sendo uma “manifestação contra o racismo e como afirmação da contribuição do negro africano na cultura brasileira”. Cf. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas.. Op. cit., p. 75.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003, p. 18.

A discussão pode ser ainda mais verticalizada ao se questionar o próprio conceito de *imagem* no mundo contemporâneo.⁹⁷ É cada vez mais consensual a aceitação da imagem como uma materialidade relacionada à linguagem, no sentido de ser uma construção discursiva responsável não apenas por ampliar ou diminuir os significados das coisas, mas por animar as próprias coisas ou, pelo menos, os sentidos que construímos sobre elas. Annateresa Fabris é categórica em seu questionamento:

O que é a imagem hoje? A coexistência de diferentes tipos de imagem não permite mais conceder primazia à representação, alicerçada na relação entre imagem e realidade exterior. O modelo, fruto de abstrações formais, está tomando cada vez mais o lugar da imagem especular, marcando a passagem da natureza para a linguagem e redefinindo o regime da visualidade contemporânea.⁹⁸

De forma explícita, a necessidade/possibilidade de pensar a imagem para além de uma concepção de *representação* que mantém relações com um suporte referencial anterior está vinculada ao objeto e à problemática desta pesquisa quando a questão é deslocada do interesse de buscar os significados do sertão (só assim pode-se falar de “representações do sertão”) para a tentativa de compreender as formas como são agenciadas imagens para o sertão e, em consequência disso, o próprio lugar passaria a existir e ser significado discursivamente. Embora pareçam semelhantes, essas duas questões guardam entre si uma distância, pois ao deslocar o problema dos significados para as formas de significação, subentende-se que as imagens construídas pelo filme não necessariamente mantêm relação com um sertão “real” que possa ser desvendado em sua “verdadeira” face.⁹⁹ Não me motivou investigar se existe

⁹⁷ Observa-se que até mesmo a materialidade da imagem é fruto de reflexão em pesquisas mais recentes. A imagem não é mais confundida com a expressão pictórica de uma arte, ao contrário, ela assume sentidos bem mais amplos. Um bom exemplo da forma como ocorre esse desdobramento no entendimento conceitual da imagem é encontrado em pesquisa realizada pela historiadora Maria Amélia Alencar acerca da presença das narrativas do sertão na música popular brasileira. A referida historiadora assume um amplo e interessante sentido para o termo e que muito contribui para esta pesquisa não apenas pela operacionalização do conceito, mas pela própria inflexão sobre os sentidos construídos para o sertão: “Enquanto linguagem, a música é também um texto, constituído de uma parte literária e de uma parte musical propriamente dita, ambas produtoras de imagens e de sentidos. Letra e música constroem imagens – literárias e musicais – que, para serem lidas/decifradas, exigem o conhecimento dos códigos da época estudada”. ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Viola que conta histórias: o sertão na música popular urbana*. Brasília, 2004. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília (DF), p. 13-14.

⁹⁸ FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História*. v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

⁹⁹ Essa postura é o que parece justificar uma prática verificada em trabalhos acadêmicos desenvolvidos em diversos níveis de formação, qual seja, a de pôr discussões levantadas por autores como Rui Facó como âncoras para estruturar a problematização das “representações do sertão no cinema brasileiro”. Ora, friccionar as ideias levantadas por um filme às formulações elaboradas no livro *Cangaceiros e Fanáticos* nada mais é do que, na prática, hierarquizar saberes e buscar uma relação causal entre o enredo de uma produção ficcional e

um sertão piauiense “real” e se o filme faz justiça a ele, mas interrogar como o filme agencia e dialoga com imagens aceitáveis e validadas para significar o que se acredita ser os elementos constituidores desse universo.

Outra implicação que se revela um desdobramento da forma de pensar a imagem para além da noção de *representação*, e que foi particularmente cara ao meu trabalho, esteve relacionada a uma questão de ordem metodológica. Ao pensar historicamente a própria fonte (o filme e os discursos construídos ao seu redor) e o objeto desta pesquisa (as imagens do sertão e as disputas em torno da memória e da identidade local), fui obrigado a aceitar que as imagens não trazem um sentido embutido na sua materialidade e que ambos estão relacionados com as formas de vê-las, o que recupera a validade da ideia de intertextos introduzida no início desta escrita:

[...] trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.¹⁰⁰

No que concerne à utilização da chave-conceitual *identidade*, partiu-se de um entendimento preliminar quanto ao seu papel de “sutura, entre [...] os discursos e as práticas que tentam nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais [...]; e os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar”.¹⁰¹ Percebe-se, assim, que as questões de ordem identitária são forjadas a partir das lutas de autoafirmação que os indivíduos ou grupos sociais travam frente a um “outro”. Em decorrência disso, estão em constante processo de (re)construção e (re)afirmação através de estratégias que marcam e afirmam um “estar no mundo”, agindo no

uma explicação acadêmica datada. Cf. FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

¹⁰⁰ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit., 2003, p. 28.

¹⁰¹ HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. Op. cit., 2009, p. 111-112.

sentido de identificar indivíduos no interior de um grupo e, ao mesmo tempo, diferenciá-los em relação a outros.¹⁰²

Aproximando mais essa discussão do objeto que tomei para estudo, constata-se que, se as identidades são fruto de múltiplas ordens relacionais que se configuram em redes materiais e afetivas – não se construindo de forma fechada em si mesmas, mas a partir da existência de outras supostas identidades –, a possibilidade de se pensar uma marca identitária para o rural requer a existência de uma outra marca que lhe seja diferente. O fato de as imagens do rural serem postas em oposição e no limiar da urbanidade do “não rural”, justifica o porquê de não haver estranhamento quando o universo sertanejo aparece na maior parte da produção cultural brasileira como lugar incivilizado, violento e atrasado.

Quero observar que, embora não tenha utilizado explicitamente, até agora, a expressão *identidade*, venho me apropriando dessa chave conceitual há algum tempo. Quando, em momentos anteriores desta escrita, chamei a atenção e problematizei a estereotopia que marca a construção de imagens e narrativas sobre o sertão, o que eu estava fazendo, na verdade, era construindo o argumento de que essas imagens e narrativas são responsáveis por agenciar uma espécie de identidade centrada, o que justifica a dificuldade de sustentar imagens que de algum modo pretendam romper com esse paradigma identitário. A pertinência do trabalho com essas questões de ordem identitária esteve ancorada no entendimento de que estas “adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas”¹⁰³; logo, agenciar imagens sobre o sertão, como o faz *Cipriano* e seus discursos, é imprescindível para se construir sentidos sobre ele.

Mais do que desenvolver uma extensa discussão acerca das questões que envolvem a construção e a afirmação de identidades, considero oportuno tecer algumas considerações de como essa chave foi utilizada na pesquisa. Diferentemente do que possa parecer, as análises do filme *Cipriano* não foram direcionadas no sentido de tentar encontrar em seu interior, ou mesmo em comentários e críticas a ele vinculadas, as marcas de uma “verdadeira identidade” para a cultura sertaneja brasileira ou piauiense; ao contrário, as análises objetivaram compreender como o filme dialoga com os elementos que, nas referências já alicerçadas na cultura nacional e local, configurariam o que se acreditou ser o cerne de uma “piauiensidade” ou do “ser sertanejo”.

¹⁰² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

¹⁰³ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. Op. cit., 2009, p. 8.

Essa estreita relação entre imagem cinematográfica e construção de paradigmas identitários parece ser um dos créditos reconhecíveis ao filme por uma parcela singular de seu público. Um bom exemplo é a homenagem que o seu diretor recebe do governo piauiense em virtude do reconhecimento da importância social e do lugar político gerado por sua prática:

Cada um em sua atividade, seja educando, desenhando e pintando o Piauí com talento, comunicando e divulgando o que o Estado tem de melhor, tocando ou cantando, gerando emprego e renda. Essas pessoas foram reconhecidas pelo que fazem pelo Estado. Neste grupo, há talentos que dignificam o Piauí no Brasil e no mundo [...]. **Douglas Machado** - Cineasta tem servido ao Piauí com sua sensibilidade, mostrando a essência do seu povo no filme *Cipriano* [...].¹⁰⁴

Este pequeno fragmento do texto da homenagem oficial parece emblemático para relacionar algumas ideias e conceitos com os quais venho trabalhando. A primeira delas é que, em sua maioria, indivíduos e instituições ainda guardam uma postura representativa, quase de *mimese*, diante do cinema; não é por acaso que se pode creditar a um filme a capacidade de sintetizador da essência de um povo e da sua cultura. Segundo, que os sentidos gerados pelo filme, mesmo que a contragosto de seus realizadores, transcendem os limites da própria narrativa, na medida em que essa é apropriada sob os parâmetros não necessariamente condizentes com aqueles que poderiam ter inicialmente seus idealizadores. *Cipriano* acaba enveredando por um universo de imagens que têm servido para forjar e reconhecer os elementos que compunham tal essência identitária: a função paradigmática da natureza, a crueza das práticas culturais e sociais, a tradição familiar, o misticismo religioso popular.

Por último, restou-me uma reflexão sobre a chave conceitual *memória*, talvez a que se mostrou mais deslizante frente ao seu uso nos limites desta pesquisa. Compartilhando o entendimento sobre a impossibilidade da existência de uma memória desprovida de imagens que possam ser visualizadas, mesmo que apenas numa operação imaginária,¹⁰⁵ parti do pressuposto de que a memória age no sentido de disponibilizar aos indivíduos imagens que falam de um passado que se acredita comum e através do qual podem se relacionar com o seu próprio tempo. Assim, tomei a memória a partir do entendimento das relações que buscam

¹⁰⁴ Disponível em <<http://www.piaui.pi.gov.br/>>, Acesso 25 jan. 2011.

¹⁰⁵ Nesse sentido, a historiadora Sandra Pesavento, se utilizando dos referenciais de Aby Warburg, aprofunda a reflexão acerca das relações entre a memória e as imagens ao afirmar que “há uma memória de imagens, constituídas pelas representações visuais e mentais no mundo, que todos carregamos, transmitidas como que em herança, social e individual. Para Warburg, a imagem é um órgão de memória social, a transmitir as tensões espirituais de uma cultura, os conflitos, os desejos e os fantasmas que assombram a alma e que estavam na base dos comportamentos sociais”. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador*. In: RAMOS, Alcides Freire. PATRIOTA, Rosângela. PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Imagens na história*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 19.

marcar um posicionamento dos sujeitos no mundo; nesse sentido, não me refiro a ela como um simples mecanismo de lembrança, mas como “um instrumento e um objeto de poder”.¹⁰⁶ As discussões que abrangem a memória não estiveram relacionadas com a tentativa de se conhecer um passado estanque, mas sim, com as práticas sociais que buscam dar-lhe um “destino prático”, qual seja, o de “contrair os momentos passados para deles se servir e para que isso se manifeste em ações interessadas”,¹⁰⁷ – não estando, por isso, livre dos interesses, da afetividade e dos desejos que movem os indivíduos.

Minha pesquisa assumiu o pressuposto de que, assim como as identidades se pretendem legitimadas na herança de um tempo pretérito, a memória – compartilhada em sociedade, ou individualizada – ajuda a compor uma espécie de fluxo temporal responsável por aproximar e juntar passado, presente e expectativa em relação ao futuro. Em face dessa concepção, a forma como tomo conceitualmente a *memória* – assim com a maioria dos autores que estruturaram esse campo de reflexão na pesquisa – é devedor daquela inicialmente pensada por Henri Bérghson, no que se reporta à possibilidade de problematizar a memória e o próprio tempo a partir de uma perspectiva nova e que se mostra profícua para o historiador quando o seu objeto tangencia a sensibilidade artística, tão avessa à linearidade e às tentativas de se mensurar as experiências temporais. Minha postura metodológica diante da utilização da chave conceitual *memória*, em especial das suas relações com as imagens, também evoca o pensamento de Didi-Huberman e da sua ideia de que as imagens, como portadoras e configuradoras de memórias, comportam um montante de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam e se interpenetram e que, frente a essa descontinuidade, a grande questão posta aos historiadores é pensar: que relação diante do tempo nos coloca as imagens?¹⁰⁸

Em Didi-Huberman e, sobretudo, em Bérghson, pelo seu ineditismo, a novidade reside em destacar da memória a sua capacidade de *encenar* e atualizar o passado, pois “se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente”.¹⁰⁹ Desse modo, explica o filósofo, a memória é atravessada por múltiplas temporalidades:

¹⁰⁶ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003, p. 470.

¹⁰⁷ SEIXAS, Jacy Alves de. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: SEIXAS, Jacy Alves de. BRESCIANI, Maria Stella. BREPOHL, Marion (org.). *Razão e paixão na política*. Brasília: UnB, 2002, p. 76.

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit.

¹⁰⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 89.

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige consequentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma multiplicidades de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis [...] consiste, sobretudo, em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob essas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas.¹¹⁰

A partir dessa capacidade de contrair “uma multiplicidade de momentos”, as lembranças de imagens passadas se revelam vivas, mutáveis e, sobretudo, úteis no presente como significadoras do agir dos indivíduos no tempo:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, a sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como essa não para de crescer, acabará por cobrir e submergir a outra.¹¹¹

Com Bergson, pode-se relativizar a ideia de “memória-conhecimento”. Tal ideia atribui à memória (nesse caso confundida com reminiscência) uma função cognitiva em relação a um passado mais “legítimo”, cabendo à História ser a sua senhora, protegendo-a e fiscalizando-a.¹¹² Essa ruptura com a noção de “memória-conhecimento” se fez em nome de uma “memória construtivista” e do entendimento de que “é a própria realidade que se forma na (e pela) memória”. Se a memória age “tecendo fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos”, mais do que recuperar acontecimentos, ela desempenha a “função de atualização das experiências passadas”; por esse motivo, carrega um atributo fortemente ético e não pode ser entendida como um conhecimento puro e descompromissado do passado.¹¹³

Por uma questão de adequação ao objeto e, sobretudo, à singularidade da fonte com a qual me relaciono, a aproximação mais frequente aconteceu com os trabalhos daqueles que, de algum modo, propõem novos horizontes à relação História-Memória¹¹⁴ e a recoloca no

¹¹⁰ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 31.

¹¹¹ Ibidem, p. 69.

¹¹² Cf. SEIXAS, Jacy Alves de. Op. cit., 2004, p. 39.

¹¹³ Ibidem, p. 51.

¹¹⁴ Não me deterei sobre possíveis correntes que teorizam a relação história e memória; entretanto, vale ressaltar que, nas leituras realizadas, foram encontrados pesquisadores que levantaram a possibilidade de classificar três correntes norteadoras do trabalho com a memória. A primeira delas seria de “matriz francesa”, que incluiria Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michel Pollak. Uma segunda corrente, de “matriz inglesa”, seria encabeçada por Paul Thompson – historiador que sequer chegou a desenvolver relevantes discussões sobre a utilização da memória, limitando-se a pensar questões com pertinência pragmática para seus estudos. Por

âmbito de distintos campos de saberes e subjetividades que problematizam essa relação, em especial quanto à possibilidade da existência de uma “memória histórica”. É partindo dessa perspectiva que Jacy Seixas,¹¹⁵ fundamentada na obra de Marcel Proust, questiona se há legitimidade em se atribuir um estatuto teórico próprio a uma memória especificamente histórica, distinta de “outras” memórias, como a literária, cinematográfica, ou mesmo as memórias individuais. Essa problemática incide diretamente sobre o trato com o filme: ele seria construtor de uma memória fictícia ou essa memória, por estar em diálogo com as subjetividades que configuram o lugar de sua produção, não seria também histórica?

Em razão disso, mais do que possibilitar uma reflexão teórico-metodológica sobre as relações estabelecidas entre a memória e as imagens, essas questões ajudam a pensar as formas como as imagens do sertão em *Cipriano* agenciam experiências de reconhecimento – se é que se pode falar nesses termos – de seus espectadores frente às suas expectativas de significação do universo sertanejo. Esse local destinado à imagem em relação às experiências e expectativas de quem a vê está inserido numa relação que me parece fundamental para entender as imagens do sertão construídas e autorizadas na cultura brasileira, qual seja, a relação imagem-memória-identidade.¹¹⁶

6 (Re)Montando o universo de *Cipriano* e costurando a estrutura de uma escrita

Quantos capítulos devem compor uma tese? Que tipo de discussão deve aparecer em primeiro ou segundo plano no texto? Que pessoa deve ser utilizada na escrita, a primeira do singular ou do plural? Assumir o “eu”, ou preferir o “nós”, traz algo significativo para a compreensão do texto ou se revela como sendo apenas a opção por um estilo de narrativa? Não seria preferível uma escrita “impessoal”? Mesmo após o texto concluído, que critérios utilizar para escolher a ordem dos capítulos a partir das discussões realizadas? Esses questionamentos, conquanto possam parecer simples ou, pelo menos, mercedores de preocupação menor, são reveladores das relações de poder presentes em todas as etapas de

último, buscou-se enquadrar, sob a genérica expressão “Escola Teórica Literária”, todos aqueles que construíram seus enunciados com referências explícitas aos textos de Marcel Proust e Henri Bergson.

¹¹⁵ Cf. SEIXAS, Jacy Alves de. Op. cit., 2002, 2004.

¹¹⁶ Nesse sentido, Pesavento afirma que “[...] para além da instância das sensações que produzem o efeito visual, as imagens são mentais, pois são fruto de uma percepção, o que nos remete aos processos da esfera cognitiva de reconhecimento, identificação, classificação e atribuição de significados. As imagens apreendidas pela vista são postas em relação com nosso museu imaginário interior, no arquivo da memória que cada um carrega consigo. E, nesse processo, elas recebem uma carga de sentido que as permitem perdurar na memória, podendo ser recuperadas pelo pensamento”. PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. cit., 2008, p. 18.

uma pesquisa, sobretudo, aquela que assumo como sendo uma das mais importantes: a elaboração da escrita. Todo o trabalho de busca, seleção e leitura das fontes, a preocupação com o rigor e a coerência conceitual e metodológica de uma pesquisa, parecem ser anulados quando a escrita – ela que é, provavelmente, a mais fria de todas as linguagens – não consegue dar vazão aos sentidos que se quer construir.

Cada uma dessas indagações me acompanhou, permanentemente, a cada etapa cumprida e durante todos os anos dispensados à pesquisa de doutoramento que agora apresento. Acredito ter resolvido, no interior da escrita, cada uma dessas questões, pelo menos tendo em perspectiva meus limites intelectuais. A opção foi organizar as análises e discussões estabelecidas em três capítulos. A escolha por três grandes partes não se deve, como é muito comum, à busca por delimitar um “início”, um “meio” e um “fim” para a pesquisa; ao contrário, se deve a uma tentativa de organizar as reflexões a partir das três grandes chaves-conceituais as quais já foram apresentadas no início deste texto: *imagem, identidade e memória*. Como se verá durante a leitura, cada um dos capítulos, embora não se feche exclusivamente em uma única chave conceitual, privilegiará um tipo de conceito que ajudará a mapear e desenvolver, a partir de *Cipriano*, a problemática geral da pesquisa.

O primeiro capítulo, intitulado *Cipriano: espacialização narrativa, elaboração e agenciamento da personagem sertão*, é composto por seis subitens que, de modo geral, fazem uma análise das formas como as imagens do sertão são historicamente utilizadas quando se busca criar ou dar visibilidade a uma ideia de formação da identidade e da cultura nacional. Essa análise é verticalizada na tentativa de se perceber como esses discursos de significação do sertão como ancoradouro da nação agem no interior da cultura piauiense, levando à compreensão sobre a construção da ideia de *piaiensidade* responsável, em última instância, por confundir de forma proposital o ser piauiense com o ser sertanejo e nordestino. A verticalização visa realçar os diversos níveis e locais em que ocorrem os diálogos entre *Cipriano* e esses discursos. A conclusão é que as escolhas realizadas pelos produtores para o filme – do título ao cartaz, da composição psicológica das personagens ao figurino, do silêncio que marca a narrativa à produção da trilha sonora musical – são responsáveis pela construção de *imagens* para a cultura piauiense.

O segundo capítulo, *Cipriano e o fazer cinema no Piauí: agenciando discursos de identidade, autoestima e ressentimento*, minimizou o universo narrativo do próprio filme e se debruçou sobre as matérias elaboradas pela imprensa nacional e piauiense acerca da obra. Também organizado em vários subitens, o capítulo tem como foco os discursos identitários que foram indexados ao filme ao longo de sete anos e põe em destaque as relações de poder e

as construções de sentidos possibilitados por esses discursos. Na oportunidade, seguindo a coerência epistemológica e metodológica da pesquisa, optei por organizar os discursos a serem analisados a partir de suas localizações no contexto de construção do próprio filme, ou seja, como durante cada fase que correspondeu à pré-produção, produção e exibição de *Cipriano*, foram agenciados dizeres que serviram aos mais variados propósitos: vender o filme como uma produção que retomava e tornava visível a “verdadeira” cultura piauiense, ao reforçar ressentimentos com relação à marginalidade que se acreditava sofrer a cultura e o povo do Piauí.

Por fim, no terceiro e último capítulo, *Narrativas e sertões: uma cartografia dos lugares de memória em Cipriano*, estabeleço um mapeamento dos discursos de memória construído por e sobre o filme tomado como objeto de estudo desta pesquisa. Organizado a partir de três eixos de discussão, o capítulo evidencia a existência de dois grandes grupos de discursos de memória relacionados ao filme: aqueles elaborados por seus realizadores, pelos críticos e espectadores em geral e os possibilitados pela sua própria narrativa. Quanto ao primeiro grupo dos discursos de memória, construídos de forma exterior à própria narrativa fílmica, foram problematizadas questões mais amplas como, por exemplo, a construção de um lugar de memória para o filme através das falas dos seus realizadores, os níveis de afetividade por um Piauí imaginário, com os quais esses discursos de memória vieram carregados, ou como esses discursos possibilitaram a construção/afirmação de uma ideologia modernizante para o estado. A partir do segundo grupo de discursos, possibilitados pela própria estrutura narrativa do filme, o que se problematizou foram os níveis dos diálogos estabelecidos entre *Cipriano* e as questões geralmente postas quando do trabalho com a *memória*; em outras palavras, o que se questionou foi como a construção narrativa do filme fez uso das categorias *tempo* e *espaço* e como, a partir desses usos, possibilitou um exercício de (re)configuração da *memória* e, conseqüentemente, do *esquecimento*. Ainda relacionada à estrutura narrativa do filme, foram problematizados os diálogos estabelecidos entre *Cipriano* e a memória de tradições cinematográficas que o antecederam ou que lhe foram contemporâneas.