

ORALIDADE, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO SERTÃO NO FILME *CIPRIANO*.

José Luís de Oliveira e Silva*
IFPI / UFG
e-mail: jlclio@yahoo.com.br

Resumo

O presente trabalho, substrato de projeto para doutoramento, busca discutir como o filme *Cipriano* (Douglas Machado, PI: 2001) significa o universo sertanejo piauiense e como esses significados dialogam com as estereotípias que historicamente se fizeram referências para pensar esse universo. O filme narra cinco sonhos tidos pelo protagonista homônimo cuja sequência prenunciam sua morte, e gira em torno do que se imagina ser a imagem de uma típica família sertaneja, com personagens que, embora fictícias, não dispensam a atenção do historiador, pois poderiam ser tomadas como modelos imagináveis de sujeitos reais. A problemática norteadora da pesquisa está relacionada às possibilidades de diálogo entre a História e estudos que compreendem o filme como produto histórico-cultural permeado de marcas de um lugar e que, por isso, dialoga com desejos e subjetividades que configuram a época de sua produção. Desse modo, a proposta é levantar – a partir de chaves conceituais como *representação, memória, ressentimento, identidade* – uma discussão que ultrapasse a postura ilustrativa frente à fonte fílmica que, na maioria dos casos, fica limitada uma hierarquização legitimadora do discurso fílmico frente ao histórico.

Palavras-chave: Cinema, Sertão, Memória

Palavras iniciais: localizando o objeto

A história desta escrita se confunde, em parte, com a história do pesquisador e as referências pessoais que o motivaram desde o ingresso no curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual do Piauí no ano 2000. Na ocasião, verificou-se a possibilidade de unir em um só objeto de estudo o gosto pelo cinema e o fascínio sempre nutrido pelo ofício do historiador. Entretanto, foi com o ingresso no programa de pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí e, posteriormente, no Mestrado em História do Brasil da mesma instituição e, mais recentemente no Doutorado em História da Universidade Federal de Goiás, que se concretizou a oportunidade de desenvolver leituras e pesquisas que tratassem, com maior rigor metodológico, a relação História-Cinema.

A problemática que envolveu a pesquisa a partir de então esteve relacionada às possibilidades de diálogo entre a História e novas linguagens, em especial a cinematográfica. Partindo dessa problemática, busca-se entender as formas como o cinema nacional significa o

* Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – IFPI. Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Atualmente é aluno de Doutorado em História da Universidade Federal de Goiás, onde desenvolve pesquisas com o projeto *Imagens do sertão: memória e identidade no filme Cipriano*.

sertão brasileiro¹. Na oportunidade, as imagens do sertão recorrentes no cinema brasileiro são objetos de reflexão não pelo simples fato de aparecerem em contextos históricos específicos; mas porque, elaboradas em diálogo com as subjetividades sociais que configuravam o momento de sua produção.

Como observou Lúcia Nagib (2006:62), o cinema brasileiro, a partir da década de 1990, fez ressurgir em suas temáticas a exploração geográfica e a curiosidade pelo elemento humano e as tipicidades culturais que pretensamente marcariam a identidade do país. A recorrência dessas temáticas é sintomática no momento em que se busca restabelecer, após o conturbado final dos anos 80 e início dos 90, um vínculo com referências que pudessem servir para pensar o Brasil. De modo geral, os filmes desse período procuraram financiar uma volta às imagens das origens do país, buscando encontrar um “centro” – o “marco zero” – fundador da “brasilidade”. Essa tentativa de volta às origens levou parte dos produtores do cinema nacional a redirecionar o olhar para espaços que, em momentos anteriores, já haviam sido eleitos como os sintetizadores da situação periférica em que 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 negativo sobre o sertão passa a funcionar dentro do filme, pois a miséria, embora continue como uma marca indissolúvel do universo sertanejo, não ganha – como em outros momentos da produção nacional –, o caráter de denúncia e serve, quase que exclusivamente, como pano de fundo para o desenrolar de dramas pessoais.

Muito frequentemente o *sertão* é tomado na cultura brasileira como um referencial concreto e auto-evidente e, por isso, pensado de forma naturalizada como um atributo objetivo de um espaço que pode ser medido em sua direção, área, clima e geografia. Nessa pesquisa, o *sertão* será 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 (SILVA, 2008). Ressalta-se que pensar o sertão a partir de suas representações moldadas, ou seja, “através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam” (CHARTIER, 1990: 23), não significa negar a sua existência física, mas afirmar que esse lugar não possui uma essência identitária desvinculada dos significados produzidos pelo homem.

¹ Verifica-se que as representações que incidem sobre o sertão, na maior parte dos filmes recém-produzidos no Brasil, dialogam com as estereotipias já presentes na cultura brasileira. Essas estereotipias significam o universo sertanejo como sendo um local de natureza hostil, arcaico, violento, patriarcal e dominado por dualismos que marcariam a vida do sertanejo: exploração/honestidade, pobreza/dignidade, violência/honra (LIMA, 1999).

Desse modo, parece-nos suficientemente a problemática desta pesquisa: entender as formas como o filme *Cipriano* significa o universo sertanejo piauiense, sua cultura e seus sujeitos, e como esses significados dialogam com as estereotípias que historicamente se fizeram referências para pensar esse universo. Aqui vale a pena duas observações introdutórias acerca dos caminhos trilhados pela pesquisa, a primeira delas é a de que nosso objeto, como já foi evidenciado, não será reduzido a uma História do Cinema, do Cinema Piauiense, ou a uma História da Cultura Sertaneja Piauiense, uma vez que o Cinema, mais precisamente seu produto – o filme – será tomado como uma fonte para o entendimento das representações incidentes sobre o sertão; a segunda observação é quanto ao foco incidir no filme *Cipriano*, este será o ponto de partida para a compreensão de uma realidade maior: as imagens do sertão que marca a recente produção cinematográfica brasileira.

Guardado o devido reconhecimento ao pioneirismo e à pertinência de abordar uma temática tão complexa e emblemática, a maior parte das obras que atualmente servem de referências ao estudo das representações do sertão no cinema brasileiro, a nosso ver, não consegue responder satisfatoriamente aos novos problemas postos à relação História-Cinema. Em sua maior parte, esses trabalhos pecam por trilharem sentidos opostos: ou analisam o discurso fílmico, submetendo-o à História ou, ao contrário, buscam entender o filme sem a devida problematização histórica.

Verifica-se, na historiografia brasileira, a escassez de trabalhos que desenvolvam um método de análise histórica em que se respeite a alteridade do filme. Inquieta-nos o grande número de trabalhos que se preocupam quase exclusivamente com o julgamento dos conteúdos, hierarquizando-os, para validá-los historicamente ou não, e que, em nome do conhecimento de supostas “zonas invisíveis”² da sociedade, silenciam o filme, dando uma desproporcional atenção ao contexto social e político de sua produção. Não raro, deparamo-nos 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 previamente estabelecido. Assim, a primeira contribuição dessa pesquisa às discussões que versam sobre a relação História-Cinema é a possibilidade de se desenvolver

² A ideia aparece nos escritos de Marc Ferro, ainda na década de 1960. Para Ramos (2002: 24), a postura desse teórico frente ao filme não estaria, em certo sentido, muito distante da assumida por historiadores positivistas: ambos buscam no Cinema registros históricos, “feitos por meios técnicos e neutros daquilo que se apresenta como realidade diante das câmeras”. Tal postura, embora não invalide, limita a utilização dos pressupostos defendidos por Ferro em novas problematizações para as pesquisas que tratem da relação História-Cinema.

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.

Verifica-se outra lacuna, agora deixada pela maior parte das pesquisas que abordam as imagens do sertão no cinema nacional. Esta lacuna diz respeito aos seus recortes temporal e espacial: em sua maioria, as pesquisas já realizadas privilegiam, não sem motivos, a cinematografia produzida nos grandes centros urbanos do país durante as décadas de 1950/70. Exemplo dessa escolha são os conhecidos livros *Sertão Mar*, de Ismail Xavier (1983), e *O rural no cinema brasileiro*, de Célia Aparecida Tolentino (2001). Ao contrário dos que focam sua atenção sobre filmes que a crítica convencionou etiquetar sob alguma pretensa tradição cinematográfica – Cinema Novo, Cinema Marginal, Chanchada –, este estudo busca compreender as imagens do sertão construídas por um “outro” cinema, filho de outra realidade histórica, diversa daquela das décadas de 1950/70.

Contudo, a maior contribuição deste 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 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 armadilha comum: tentar encontrar os elementos de uma “verdadeira identidade piauiense”.

Cipriano: marcas da memória na narrativa ficcional

Partimos do entendimento 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 – não estando, por isso, livre dos interesses, da afetividade e dos desejos que movem esses indivíduos. Para o historiador, a memória e seus mecanismos de funcionamento – o filme é um desses mecanismos – devem ser percebidos a partir das relações que buscam marcar um posicionar-se dos sujeitos no mundo. Nesse sentido, a memória não é “somente uma conquista, [é] também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 2003: 470); ela não está relacionada com a tentativa de se conhecer um passado estanque, mas 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” (SEIXAS, 2002: 76).

A escrita, que aqui se inicia, parte do pressuposto de que, assim como as identidades se querem legitimadas na herança de um tempo pretérito, a memória – compartilhada em sociedade, ou individualizada – localiza-se, inevitavelmente, dentro de um fluxo temporal que acaba por aproximar passado, presente e futuro. As relações estabelecidas dentro desse fluxo ocorrem no momento em que, mesmo voltando inicialmente seu olhar para o passado, a memória é “desencadeada de um lugar, e esse situa no presente” (SEIXAS, 2002: 62). Desse modo, fica acentuada a relação de comprometimento entre a memória e o conhecimento do passado, posto que esse conhecimento não é simplesmente especulativo ou contemplatório, mas uma prática que tem como meta um agir sobre esse passado, na tentativa dos sujeitos conhecerem a si próprios (SEIXAS, 2002).

Assim, no corpo da escrita, a discussão que envolve a memória tomará dois sentidos opostos e que devem se completar ao final: o primeiro é uma análise da que vamos chamar de “memória interna” do filme; o segundo, a que posteriormente passaremos, é da “memória externa”. Por “memória interna” entende-se as formas como as personagens do filme se relacionam com as suas próprias memórias e a partir delas criam e significam seus mundos, ao passo que por “memória externa” tem-se a memória social – em especial aquelas que incidem sobre o sertão e a cultura piauiense – com a qual o filme *Cipriano* dialoga no momento de sua produção.

Por uma questão de adequação ao objeto e, sobretudo, à fonte com a qual iremos trabalhar, a aproximação mais frequente acontecerá com os trabalhos daqueles que, de algum modo, propõem novos horizontes à discussão História-Memória. A proposta enfoca a relação História-Memória no âmbito de distintos campos de saberes e subjetividades que problematizam os estudos de memória, em especial a de uma possível “memória histórica”. É partindo dessa perspectiva que Jacy Seixas (2002; 2004), a partir de leituras da obra de Marcel Proust, questiona se há legitimidade em se atribuir um estatuto teórico próprio a uma memória especificamente histórica o qual distinguisse de “outras” memórias, como da literária, ou mesmo das 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?

A proposta sobre a qual esta escrita se pauta é de relativizar a ideia de “memória-conhecimento”. Tal ideia atribui à memória (nesse caso confundida com reminiscência) uma função cognitiva de um passado mais “legítimo”; cabendo à História ser a senhora desta memória, protegendo-a e fiscalizando-a (SEIXAS, 2004: 39). Essa ruptura com a noção de “memória-conhecimento” se faz em nome de uma “memória construtivista” e do pressuposto 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” (SEIXAS, 2004: 51), o que serve à construção de parâmetros que norteiam o agir dos homens no seu tempo. Por esse motivo, a memória carrega um atributo fortemente ético e não pode ser entendida como um conhecimento puro e descompromissado do passado.

Memória e construção identitária do sertão no filme *Cipriano*

Inicialmente a problemática norteadora dessa escrita está ancorada no questionamento de como o filme *Cipriano* significa o universo sertanejo piauiense e seus mitos de origem e, sobretudo, em que medida esse diálogo possui correspondência nas subjetividades sociais que configuram o momento de sua produção. As respostas a essas questões passam, necessariamente, pela possibilidade de leitura do filme “não como manifestação de singularidades individuais”, mas como a “expressão inconsciente de uma sensibilidade coletiva”, e que, por isso, pode funcionar como uma porta através da qual o historiador pode chegar às “representações comuns que eram espontâneas e [...] compartilhadas” em uma dada configuração histórica (CHARTIER, 2006: 31).

Desdobrando as questões anteriores, outros questionamentos mais pontuais surgem com um olhar mais atento sobre o filme: o velho pai está realmente morto? ou a sua morte é apenas um desejo, fruto do ressentimento e da recusa de sua aceitação pelo próprio filho? A renúncia de Vicente à sua matriz paterna é uma renúncia consciente a uma identidade com a qual ele não se reconhece? ou serve como proteção frente a uma perda de referências que se mostra inevitável? Já órfão de mãe e, agora, de pai, Vicente pode se libertar dos grilhões familiares que o oprimia e trilhar, assim, seu próprio caminho rumo ao futuro? ou se vê perdido na falta de referências que signifiquem, mesmo que de modo opressor, a sua existência?

Essas questões e suas possíveis respostas devem extrapolar o mundo interno do filme e alcançar as subjetividades sociais piauienses no momento de sua produção. Em outras palavras, esses questionamentos devem ser centrados sobre as possibilidades de tomar *Cipriano* como um indício de um possível desejo de pensar a cultura piauiense para além do determinismo histórico de uma pretensa origem sertaneja, perscrutando ainda se esse desejo é um fruto individualizado da vontade de seus produtores ou se encontra ressonância no conjunto de outras produções culturais do período.

O filme em questão foi dirigido pelo piauiense Douglas Machado³, lançado em 2001, 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 imagináveis de sujeitos reais: um patriarca viúvo, que, antes de se encontrar “moribundo” no leito de morte, era vaqueiro de profissão; Abigail, filha mais velha; e Vicente, filho mais novo, que carrega visíveis distúrbios mentais e que se tornara órfão de mãe logo após o nascimento. Além desse núcleo central, existe ainda um grupo de rezadeiras, as quais, durante todo o filme, invadem as cenas para rezar/cantar “incelencias” e “benditos” – práticas que na cultura oral do sertão piauiense cumpre a função de “encomendar” a alma dos mortos em sua passagem para o além. Fecham o grupo de personagens os demônios cuspidores de fogo e a morte que aparecem em sonhos a Cipriano.

O roteiro do filme resume-se à narração teleológica de cinco sonhos tidos por Cipriano e cuja sequência e temáticas, como afirma seu filho, “nos levam à sua morte como frases escritas”. O filme, ao usar o artifício da narrativa em *off*, possibilita a Vicente, o narrador, se deslocar para fora da história apresentada e, daí, reapresentá-la ao espectador. Vicente, em sugestivo contraste com as suas limitações psicológicas, parece ser a única personagem dotada de uma visão ampla e coerente sobre seu meio e, por isso, pode-se dar ao direito de narrar e comentar as memórias das pessoas que o cercam. O jovem aparecerá como uma

³ Douglas Machado também dirigiu outros filmes: *H. Dabal – Um Homem Particular* (2002); *O Sertão mundo de Suassuna* (2003); *Marcos Vinícios Vilaça – O Artesão da Palavra* (2005); *Luiz Antonio de Assis Brasil – O Códice e o Cinzel* (2007); *Um corpo subterrâneo* (2006); *O retorno do filho* (2009). No currículo do cineasta está o reconhecimento por ter sido, segundo alguns críticos, o produtor do primeiro longa-metragem piauiense, *Cipriano*, o que lhe rendeu condecoração com a Medalha Oficial do Estado do Piauí em 2007.

personagem à parte na história, pois ele não se envolve diretamente com os acontecimentos narrados⁴.

Esse narrador também está exposto a constrangimentos, sobretudo pelo fato de não poder tornar-se uma personagem como as outras, pois, nesse caso, estar em situação privilegiada em relação às outras personagens significa, também, o seu deslocamento social no mundo construído pela narrativa: se a figura do pai o oprime, por outro lado garante-lhe reconhecimento junto a um grupo de parentesco; desse modo, o fato de Vicente recusar insistentemente o referencial paterno de Cipriano pode se transformar em obstáculo para que aquele se localize em seu próprio meio.

Como se pode perceber, as temáticas e personagens recorrentes no filme configuram-se em campo fértil para uma análise mais atenta do historiador. Entre as potencialidades investigativas que acreditamos poder emergir a partir de uma análise mais apurada, está, em primeiro lugar, a possibilidade de compreender as formas através das quais setores da sociedade piauiense retomam e reelaboram as imagens dos mitos fundadores que, segundo uma estereotipia já consolidada, seriam responsáveis pela construção de uma pretensa identidade sertaneja para a região; em segundo, a crença de que o filme seja campo fértil à investigação do porquê desse “retorno às origens” está quase sempre, no caso da cultura piauiense, revestido de uma carga emocional negativa.

É frutífero, nesse momento inicial, tentar localizar *Cipriano* dentro de uma tradição que marca a produção cultural e historiográfica brasileira quando a questão é a busca de uma “identidade” para a nação e o seu povo. Segundo Bresciani (2004: 412), 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”. É precisamente a visão de um povo “desencontrado consigo mesmo” e que carrega uma “origem negativa” responsável pelo seu aprisionamento que irá estruturar a narrativa do filme em estudo, pois, o passado em que se acredita ser comum a todos pode ser identificado como sendo o passado sertanejo, sintetizado na figura do

⁴ Esse artifício de utilização do narrador em *off*, que aparece de forma recorrente na cinematografia brasileira, cumpre, como demonstramos em outro estudo, um papel significativo na construção de sentidos no filme e na aproximação e/ou distanciamento do espectador com o universo que lhe é apresentado nas telas. (SILVA, 2008).

pai-vaqueiro ao qual se recusa veementemente. Não é por acaso que filho (Vicente) recorre à memória do pai (Cipriano), é não para prestar-lhe homenagem, mas para enjeitá-lo.

À época da produção do filme, figuravam em primeiro plano, entre as temáticas recorrentes nas discussões dentro e fora da academia, as questões que buscavam pensar as características que poderiam singularizar uma “cultura piauiense”. Nessa busca por uma identidade e nas disputas em torno da memória local - disputas localizadas dentro das comemorações dos 150 anos da fundação de Teresina⁵ - ficou por vezes evidenciado, de forma muito sutil, as contradições em que se envolveram a maioria desses discursos, sejam eles artísticos, sejam acadêmicos. Não é difícil perceber como se coaduna a contraditória busca e recusa de um passado que se imagina comum e que uniria, em sua origem, todos os piauienses.

É precisamente essa dicotomia busca/recusa que marca a construção de sentidos em *Cipriano*. O filme tem início com a imagem de Vicente deitado sob as águas de um rio, de ponta-cabeça em relação à câmera que capta sua imagem. Enquanto a personagem parece não se incomodar com a água e pequenos peixes que entram e saem de sua boca, suas memórias, sempre em *off*, após lembrar os nomes de algumas dezenas de santos e santas, fala-nos pela primeira vez:

Vocês estão aqui é para eu falar de Cipriano. Pai que eu tinha renegado, mas que sobrevivendo à sua sina hoje guardo é memória curada. Minha voz já é voz que se entende, meu corpo já se encontra em calmarias... roupa de promessa que eu usava já deixei queimar. E com isso posso voltar ao passado e de lá contar pra vocês a história de Cipriano como presente fosse. História que também é minha... e de minha irmã.

Essas palavras, de forma sutil, delimitam a temática e a estrutura narrativa do filme. Percebe-se que a sua narrativa se assemelha à forma idealizada por Benjamin (1994), ou seja, aquela que possibilita uma aproximação temporal e um compartilhar de experiências entre o espectador e o narrador. Posicionado no presente, o narrador se sente seguro para falar-nos de um passado que, mesmo negado, ainda estrutura suas memórias. Esse passado não pertence

⁵ A cidade de Teresina é inaugurada em 1852 com a tarefa de substituir Oeiras como centro político e cultural da então Província do Piauí. Essa nova sede do governo local buscou afirmar-se como um local de cultura urbana, necessidade que ganha ainda mais força com a crise da pecuária e o *frenesi* provocado pela nova divisão internacional do trabalho onde o Piauí assume papel de fornecedor de matéria-prima como babaçu, cera de carnaúba e borracha de maniçoba. Já no início do século XIX, Oeiras passa progressivamente a ser identificada como local atrasado, devido aos aspectos ligados ao trato com o gado e conseqüente vida rural.

apenas a Vicente ou a seu pai, mas a toda sua família; e agora está também próximo do espectador que o acompanha através das memórias do narrador.

Após essa apresentação da história, há a sucessão de duas cenas significativas para o entendimento do filme e centrais para a problematização do nosso objeto: a apresentação de Cipriano e do local onde a história se passa. Iniciando nossa problematização pela segunda cena, verifica-se o aparecimento de uma nota em letras brancas, sobre um fundo escuro da tela, que denuncia, em tom autoevidenciável, o local onde a história se passará: “Sertão do Piauí-Brasil”. Nesse momento, o filme, que se organiza sob uma lógica escatológica ao seguir, inexoravelmente, na direção de um final anunciado para suas personagens, não permite que o espectador se localize em relação ao tempo em que a história narrada se contextualiza. Sabe-se apenas que é um tempo pretérito, perdido na história, e do qual só resta a memória selecionada de um alienado. Com essa estratégia, o sertão é apresentado de forma a-histórica, como espaço geográfico definido, mas onde o tempo aparece sempre impreciso e eternizado.

Na sua primeira aparição, assim como ocorrera com seu filho, o velho vaqueiro está deitado, porém, não nas águas de um rio, mas no chão seco e de pasto ralo. A construção da imagem do pai em contraste com a do filho é emblemática: um parece ao mesmo tempo completar e se opor ao outro. Vicente é amorfo como a água, é fluxo de pensamento que se liberta com a fala; Cipriano é mudo, seco e áspero como o chão da caatinga sobre o qual aparece deitado. Enquanto a câmera passeia sobre o corpo imóvel do patriarca, o narrador o apresenta:

Cipriano! De velho já não se conta os anos. É muito velho [...] parece que bastou na idade. Minha irmã Abigail diz que ele passou a vida inteira atormentado por sonhos [...] que ele falava de santos que cuspiam fogo, de ondas enormes maiores que uma igreja, de um cemitério perdido, onde ele devia ser enterrado. Não me lembro o tempo, mas um dia ele acordou com medo [...] e calou-se, não falou mais. Tampouco isso importa. Ele não fala. Não fecha os olhos. Nunca vou saber. Não queria ser seu filho e por não querer, não sou. Ele sonha, eu vivo.

Da apresentação de Cipriano feita pelo seu filho, algumas questões podem ser levantadas, visto que são sintomáticas a carga emocional negativa e as estratégias utilizadas pelo narrador para jogar o patriarca em uma temporalidade pretérita. A fala deve funcionar como um quebra-cabeça para entendermos a figura paterna que o narrador tanto recusa: um velho atormentado por sonhos, passivo frente a seu destino, e que segue rumo a um futuro que só lhe reserva a morte e a sepultura num cemitério perdido. Essa caracterização da

personagem é sintomática na compreensão das subjetividades sociais que marcam o momento de produção do filme. Como bem observou Walter Benjamin em seus textos sobre a *experiência de narrar*, há na modernidade uma perda crescente da possibilidade de intercambiar experiências, o que leva, inevitavelmente, à dificuldade posta ao indivíduo de se reconhecer dentro de uma memória comum, neste caso, materializada na figura do patriarca que não pode mais cumprir sua função de depositário de uma experiência útil às novas gerações.

À luz da discussão desenvolvida por Benjamin a cerca da perda da capacidade de narrar e intercambiar experiências, a hipótese mais viável à compreensão da personagem do velho vaqueiro é que a mesma serve como alegoria para pensar a relação conflituosa que se estabelece com um passado, com o qual, embora pareça fundador, não se tem identificação e que por isso, deve ser recusado. O mais importante é que no filme, só após a morte desse pai, o filho, ou os filhos, podem finalmente se libertar e construir suas próprias trajetórias. Isso é o próprio Vicente quem afirma:

Cipriano estava morto. Morto-enterrado, desses que num voltam mais. Pai que eu tinha renegado mas que sobrevivendo a sua sina hoje guardo é memória curada. Minha voz já é voz que se entende, meu corpo já se controla... meu riso não é mais de louco. Desde aquele dia já sentia minhas clamarias.

Essa passagem é sugestiva para a compreensão da forma como o filme *Cipriano* se relaciona com a memória dos mitos fundadores da sociedade piauiense. 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” (CHAUI, 2000: 9) –, passado ao qual cabe a função de criar entre os indivíduos de uma sociedade a sensação de pertencimento a um mesmo grupo, exatamente por possuírem uma origem comum. No caso do filme em análise, o mito fundador fica centrado na figura do velho vaqueiro, que na família desempenha o papel do pai, sujeito singular na cultura judaico-cristã, e que ganha um reforço simbólico por ser viúvo – ele é, literalmente, a única referência de origem para os seus dois filhos.

Segundo Bresciani (2004: 426), é a busca por uma identidade supostamente perdida que leva a esses “recorrentes esforços intelectuais de volta às origens; todos vinculados a projetos políticos [...] sempre laçados para o futuro, tal como se todos fossem unanimemente ao encontro da impossível tarefa de realizá-lo”. No mesmo sentido, Stuart Hall (2009: 108-109),

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 deve ser pensada em termos de projetos políticos que têm em perspectiva não o passado, mas o futuro. Partindo desse raciocínio, as questões identitárias estariam menos ligadas às clássicas questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos” e mais próximas das questões que fazem pensar “como nós temos sido representados” ou “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2009: 109).

Afunilando essa discussão à nível de 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 branca. Essa visão estaria pautada em, pelo menos, um equívoco recorrente em boa parte das pesquisas que se propõem a pensar as questões identitárias: 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 (2003: 341), 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”, 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 o 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”.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRESCIANI, Stella. Identidades inconclusas no Brasil do século XX – fundamentos de um lugar comum. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**. Campinas: SP, 2004.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

_____. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculano (org.). **História e linguagens: texto, imagens, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

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

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

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

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

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

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

_____. Percursos de memórias em terras de histórias: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**. Campinas: SP, 2004.

SILVA, José Luís de Oliveira e. **Entre o belo e o trágico: Abril Despedaçado e as representações do sertão no recente cinema brasileiro**. Teresina: UFPI, 2008. (Dissertação de Mestrado).

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasilense, 1983.

CIPRIANO. Direção e Roteiro: Douglas Machado. Trilha sonora: Peter Lloyd. Fotografia: Mattias Högberg. Arte e Figurino: Áureo Tupinambá. Edição: Mauro Adamczyk. Elenco: Chiquim Pereira, Vilma Alcântara, Fernando Freitas, Dona Rosa, Dona Maria, Dona Cotinha, Jorge Sankler, Jorge Carvalho e Tarcisio Prado. Brasil, 2001. DVD (70min.)

