



OS SERTÕES E AS FAVELAS: DO MITO FUNDADOR EUCLIDIANO À REPRESENTAÇÃO NO CINEMA NACIONAL

LUNA, Sarah

Estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social- UNIRIO RJ
sarahluna@id.uff.br

RESUMO

A obra literária de Euclides da Cunha se apresenta como um trabalho significativo sobre a memória da Guerra de Canudos. Lançado no ano de 1902, narra a empreitada do conflito e evidencia o sertanejo como um grupo social expressivo da sociedade brasileira. Contudo, para além de uma descrição fiel aos acontecimentos, se observa sua característica romanceada e teatralizada. Seu livro é considerado responsável pela criação do termo “favela”. Assim, compreendemos que a narrativa euclidiana é de certa forma, o mito fundador da denominação dos morros cariocas. A abordagem teórico-conceitual e metodológica consiste na pesquisa bibliográfica, a partir dos conceitos de memória, além da análise do conteúdo do livro *Os sertões* e de produções cinematográficas de favela dos anos 50 e 60. Neste artigo, ao se examinar essa relação, procuraremos estabelecer pontos de contato entre o imaginário criado pelo autor que se relaciona ao da favela, e, é reproduzido em filmes pioneiros com esta temática no cinema brasileiro.

Palavras-chave: Memória e narrativa. Representação Fílmica; Favela.

ABSTRACT

The literary work of Euclides da Cunha presents itself as a significant work about the Canudos War's memory. Released in 1902, tells the works of the conflict and shows the sertanejo as a significant social group of Brazilian society. However, in addition to an accurate description of the events, we observe a fictionalized and dramatized feature. This text is considered responsible for creating the term "favela". Thus we understand that Euclides narrative is somehow the founding myth of the name of the carioca slums. The theoretical-conceptual and methodological approach constitutes literature, the concepts of memory, and analyzing the contents of the book *Os sertões* and film slum productions '50s and '60s. This article to examine this relationship, we will seek to establish points of contact between the imagery created by the author that relates to the slum and is reproduced pioneers films in Brazilian cinema.

Key-words: Memory and narrative; Filmic representation; Favela.

INTRODUÇÃO

Galgava o topo da Favela. Volvia em volta o olhar para abranger de um lance o conjunto da terra. E nada mais divisava recordando-lhe os cenários contemplados. Tinha na frente a antítese do que vira.

Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros — arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas, criava-lhe perspectiva inteiramente nova. E quase compreendia que os matutos crendeiros de imaginativa ingênua, acreditassem que “ali era o céu...”.

Euclides da Cunha, 1902



As primeiras favelas se estabelecem no Rio de Janeiro do século XIX, com a ascensão dos cortiços. Porém, as nos moldes que hoje conhecemos, se estabelecem no século seguinte. Podemos buscar em inúmeras fontes, sejam elas acadêmicas ou populares como sites de pesquisa na internet, muitos apontam a associação da Guerra de Canudos com a formação da primeira favela, o Morro da Providência. Eis que se tem a etimologia da palavra “favela”, oriunda de uma planta presente no local e dado por soldados regressantes do conflito. Analisando essa associação, fomos até o registro considerado oficial e imprescindível para estudar Canudos: *Os sertões* de Euclides da Cunha. A partir do livro do autor, colocamos luz sobre essa aproximação e estabelecemos que, a narrativa, apesar de seu caráter descritivo, apresenta uma escrita alegórica sobre o conflito e a população da região, os sertanejos. Valladares (2000) assegura que não foi meramente Canudos, mas sim, o descrito por Euclides que desempenha o papel de mito fundador da favela carioca.

Chauí (2000) define mito fundador, não só pelo sentido dos mitos gregos, que eram narrações públicas de feitos, “mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade” (2000, p. 6). O mito, para ela, também será uma forma de rememorar continuamente o passado, fazendo com que, se elimine o distanciamento temporal com o presente. Será deste modo, uma ilusão que impede de lidar com o real. A ideia de imaginação está contida na própria definição de fundação. Para Chauí (2000), ao optar por fundação em detrimento de formação, aplica-se ao mito a referência de passado imaginário, para além do tempo.

Ao significar o passado, o mito transcorre ao longo do tempo, estabelecendo representações fixas. Em *Os sertões* temos a criação da formação de uma identidade em nome de um ideal de nação. O autor descreve milimetricamente cada componente da região. A “Terra” e o “Homem” são analisados quase que da mesma forma e destrinchados os seus componentes, numa tentativa de desvendar as características do povo brasileiro. A partir de decomposições de particularidades físicas, notamos a variação da escrita científica, mas, com nuances de romance. Na sua clássica descrição, Euclides da Cunha narra: “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral [...] É desgraçoso, desengonçado, torto. Hércules-Quasimodo reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos” (2013, p.146). Vemos aqui, a designação do sertanejo como povo vigoroso, mas, ao mesmo tempo fora de um padrão se considerava perfeito na época.



Buscaremos ponderar esses aspectos neste artigo. Nosso enfoque metodológico se dirige na investigação de conceitos que abordam a memória na narrativa criada por Euclides da Cunha, uma vez que ela se apresenta como uma construção sobre um passado histórico, que influenciará na constituição na imagem das favelas cariocas. Nesse sentido, a partir desse recorte, procuramos apontar as aproximações entre a obra literária e os primeiros filmes de favela.

Os Sertões de Euclides da Cunha: O mito fundador

Quando se trata da representação da cultura nacional, sertões e favelas são temáticas recorrentes em diversas expressões artísticas. Primeiramente buscaremos analisar a obra literária de Euclides da Cunha, para, portanto, compreender sua importância na construção de uma memória cinematográfica sobre a favela. Podemos estabelecer uma breve síntese. De acordo com a introdução do livro, esse foi lançado no ano de 1902 nas livrarias do Rio de Janeiro e intitulado *Os sertões: campanha de Canudos*. Nele, Euclides da Cunha, ex-combatente do exército, jornalista e homem de múltiplas ocupações, narra a expedição de Canudos, no nordeste da Bahia. O confronto foi liderado pelo exército brasileiro contra os habitantes conduzidos pelo líder religioso, Antônio Conselheiro.

Nascido em Quixeramobim no Estado do Ceará no ano de 1830, Conselheiro tem por nome de nascença, Antônio Vicente Mendes Maciel. Conforme relata Abreu (1998), chegou a frequentar a escola e pertencia a uma família de comerciantes, trabalhando no ramo. Devido à morte do pai, assume os negócios e o sustento de suas irmãs. Casado, sofre com a infidelidade da mulher, o que acaba por se envolver numa tentativa de homicídio do amante desta. Assim sendo, parte do Ceará vagando pelo interior do Nordeste, onde entra em contato com evangelhos cristãos e passa a fazer pregações bíblicas. Por ter certo grau de instrução, auxilia moradores com problemas com empréstimos e terras, o que molda a sua personalidade de líder. Segundo relatos, sua aparência é similar a um eremita, com cabelos e barbas compridas, se aproximando também, da figura de Jesus Cristo. Embora haja positividade na figura de Conselheiro, Euclides da Cunha busca classificá-lo como malfeitor: Presente numa seção de seu texto intitulada “Como se faz um monstro”, eis a descrição para o beato: “[...] E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abotoado ao clássico bastão em que se apoia o passo tardo dos peregrinos...” (2013, p.194).



Euclides busca através de seu texto, traçar o perfil de Conselheiro, mas nunca se distanciando da imagem de facínora e enganador das massas. Para tanto analisa um extenso histórico que vai desde a gênese de sua família, tudo isso numa maneira de compreender os seus atos, que geram o conflito. Segundo ele, a crença dos sertanejos é ingênua, a qual titula “fetichismo bárbaro” (CUNHA, 2013, p.183), direcionada a raças que considera inferiores. Cabe destacar que o autor está imbuído por teorias racistas comuns na época, as quais pregam a eugenia e superioridade de determinados fenótipos.

De toda a forma, vemos que em *Os sertões*, ele rotula Antônio Conselheiro de desequilibrado, falso apóstolo e considera a suas práticas religiosas como heresias. Opinião esta, igualmente compartilhada por clérigos das pequenas localidades que se incomodam com a atuação do beato, classificado como perturbador da ordem. Abreu (1998) aponta que a instauração da República agrava a situação de Conselheiro, pois se inicia a pregação contra o regime, em favor da Monarquia, uma vez que se aproxima da sua crença no direito divino. Contudo, para Abreu (1998), não se pode considerá-lo parte de movimentos monarquistas recorrentes no período, pois, não existiam ligações diretas. Mas, convicto de suas certezas religiosas, arrebatando milhares de seguidores e pregando contra o governo vigente, faz com que chame atenção dos poderosos. O deflagrar do movimento dos conselheiristas ocorre, na cidade de Bom Conselho em 1893 na Bahia com destruição de editais do governo autorizando cobranças de impostos. A partir daí, Abreu (1998), nos narra a fixação dos participantes na região de Canudos.

Ao estabelecerem uma comunidade coesa, o local chegou a comportar 8000 sertanejos, “que formavam verdadeira congregação religiosa, [...] tendo abolido a propriedade privada e se recusando a pagar impostos, representava afronta e perigo para os poderes constituídos e, principalmente para os fazendeiros da região” (ABREU, 1998, p. 110). A irritação causada às elites gera os primeiros conflitos armados em 1896, com intervenção de militares baianos. Os seguidores de Antônio Conselheiro resistem e atacam de surpresa o acampamento dos soldados na região de Uauá. A partir daí tem-se início a Guerra de Canudos que duraria até o ano seguinte. A entrada das tropas da República ocorre com a Expedição do Coronel Moreira César. Euclides da Cunha narra ambos os acontecimentos em seu livro. Neste último, descreve densamente o militar florianista “a fisionomia inexpressiva e mórbida completava-lhe o porte desgraçoso e exíguo. Nada, absolutamente, traía a energia surpreendedora e temibilidade rara” (2013, p. 317). Moreira César recebe a missão de liquidar Canudos, mas suas tropas são



mortalmente feridas e repreendidas pelos jagunços canudenses. O próprio Coronel é lesado mortalmente na batalha.

Euclides da Cunha que então escrevia para o jornal *O Estado de São Paulo* inicia uma série de artigos sobre a Guerra, anteriores a organização do seu livro. Abreu (1998) relata que o primeiro deles, é intitulado *A Nossa Vendéia*¹. Nele, são descritos os acontecimentos a partir de características geográficas e climáticas que darão o tom da sua escrita na obra que virá *a posteriori*. A autora propõe que, baseado em Alexander Von Humboldt, “ele procurava inserir geografia e geologia da região que se desenrolava a guerra no contexto de um macrossistema de forças naturais em permanente interação” (1998, p. 115). Para o homem do século XIX, a natureza era responsável pelas facetas humanas, e por mais que ao estar próximo dela se adquire um aspecto de pureza e singularidade, também é possível ser indomável e selvagem. De tal modo que, Euclides considera em seu texto de 1897, “o homem e o solo justificam assim e algum modo, sob um ponto de vista geral, a aproximação histórica expressa no título deste artigo.” E, comparando os sertanejos aos camponeses da Vendéia, “o chouan fervorosamente crente ou o tabaréu fanático, precipitando-se impávido à boca dos canhões que tomam o pulso, patenteiam o mesmo heroísmo mórbido [...]”. Para compor este texto, Euclides se baseava em informações advindas da imprensa, mas, já norteava o que viria a ser a sua obra. Após elaborar um segundo artigo, o jornal decide enviá-lo com correspondente para a região de Canudos.

Todavia temos que considerar que boa parte de sua escrita se dá por relatos de terceiros, sejam eles de comandantes que repassam informações da própria guerra, quanto informantes oriundos da localidade. Para chegar até Canudos era uma longa viagem, desta forma, Euclides da Cunha permaneceu no trajeto escrevendo a partir de informações que lhe eram repassadas. Para contar sobre o cotidiano do Arraial e da figura de Antônio Conselheiro, ele colhe descrições de um menino morador do local, que encontra durante sua trajetória Abreu (1998) relata que, quando se deparou com a geografia do sertão o autor fica muito impressionado, tanto que dedica boa parte de seu romance a descrevê-la, “[...] o viajante descobre os sertões. Ou melhor, tinha início a invenção euclidiana dos sertões” (1998, p. 135). Assim, Abreu (1998) cita que Euclides chega a Canudos já com a guerra praticamente encerrada, mais precisamente no

¹ Vendéia é uma região da França, que era habitada por camponeses. No ano de 1790, a República recém-estabelecida através da Revolução, temendo o retorno da Monarquia ordena o recrutamento de 300 mil camponeses, provocando uma insatisfação geral. Há então, uma resistência por parte deles, gerando um conflito com as tropas da capital. Sobre esse pano de fundo, Victor Hugo escreve uma narrativa heroica e romanesca, denominada, *O Noventa e Três*. (FRANCHI, 2012).



dia 16 de setembro de 1897. Antônio Conselheiro morre no dia 22 desse mês e dois dias após, ocorre o cerco a Canudos. No dia 1º de outubro se dá o assalto final.

Com a sua volta, Euclides da Cunha passa a organizar o que viria ser a sua obra e importante tratado sobre o que considera a identidade interiorana brasileira. *Os Sertões* possui a intenção de retratar personagens e paisagens que virão representar o ideal de um Brasil moderno e republicano. Como já citamos, utilizando-se do cientificismo, comum no pensamento do século XIX, a obra representa um tratado sobre o sertão nordestino brasileiro e inclui o sertanejo como representante fiel da “brasilidade”. Num momento que se buscava reforçar o ideal de nação, a escrita euclidiana igualmente traz esses traços de nacionalismo. Para Abreu (1998), nessa conjuntura, a nação moderna era notada como um meio para se chegar à civilização.

Contudo, apesar da valorização dos habitantes do interior do país, Euclides da Cunha conserva outro tipo de pensamento comum na época, o qual classifica o povo como primitivo e atrasado. De acordo com Abreu (1998), os sertanejos, também denominados tabaréus, eram considerados exemplares do sertão, mas, o “jagunço” seria o seu tipo degenerado. Logo “a percepção do jagunço como mal que era preciso extirpar fornecia o esteio ideológico para a sustentação de uma imagem positiva do exército.” (1998, p.121). Outro fator presente em sua escrita é o fato de considerar as investidas militares do governo desnecessárias. Para Euclides da Cunha, os sertanejos não deveriam ter sido massacrados, mas sim, instruídos para serem cidadãos. Vemos que, o autor, adéqua as características do sertanejo a uma série de conceitos que estavam em voga e compactuavam com a produção intelectual vigente, isto é, a linguagem científica e o discurso histórico. Porém, podemos observar características romanceadas no texto.

A densa narrativa é sustentada por diferentes vieses. Segundo Zilly (2002), seu sucesso se dá ao condensamento de múltiplas expressões literárias, “relatos, poemas, pichações, artigos e livros sobre a guerra, [...] romance, ensaio, discurso forense e político, oração fúnebre, tudo amalgamado num estilo relativamente coeso, próprio, inconfundível” (2002, p.194). Cabe aqui destacar que Euclides da Cunha, passou três semanas observando o Arraial e seu confronto, sendo boa parte do conteúdo de seu texto, resultado de pesquisas em documentos arquivados pelo autor. Podemos compreender, que seu arquivo é responsável por boa parte do conteúdo e o que seria um relato de sua observação *in loco*, ocupa pouco espaço em sua escrita. Mas, ao analisarmos o livro, parece-nos clara a denotação de romance, contudo, ora o texto se apresenta descritivo, ora narrativo. O teor cientificista está igualmente presente, como por exemplo, nas *OS SERTÕES E AS FAVELAS: DO MITO FUNDADOR EUCLIDIANO À REPRESENTAÇÃO NO CINEMA NACIONAL* - LUNA, Sarah



amplas descrições iniciais sobre características geográficas e climáticas do sertão. Como nos aponta Zilly (2002), podemos observar a ciência, mas, com sensibilidade artística.

Por causa dessas nuances, analisar o texto de Euclides da Cunha é complexo. Ao utilizar técnicas de narrativa, ou recursos de teatralização, vemos que as palavras se convertem quase que em cenas de filmes, sobretudo, na parte final denominada “A luta”. As anteriores, “A terra” e “O homem” apresentam uma descrição de cunho científico, mais detalhada. O livro nos recorda as grandes epopeias gregas, fato também destacado por Zilly (2002), uma vez que se utiliza de técnicas de rememoração para atingir um clímax, que seria o momento da batalha. Acreditamos que o estilo rebuscado de escrita do autor tenha se baseado na criação de um mito, onde a terra e seus habitantes são cenários e personagens de uma tragédia nos moldes gregos. Podemos destacar um trecho inicial que ilustra esse pensamento:

Algumas denotam um esforço dos filhos do sertão. Encontram-se, orlando-as, erguidos como represas entre as encostas, toscos muramentos de pedra seca. Lembram monumentos de uma sociedade obscura. [...] E persistem indestrutíveis, porque o sertanejo, por mais escoteiro que siga, jamais deixa de levar uma pedra que calce as suas juntas vacilantes. (CUNHA, 2013, p.42).

A utilização de termos rebuscados e como já apontamos, teatralizados, permeiam toda a obra. Para Benjamin, “tal é a memória épica, a musa da narração” (2012, p. 228). Segundo ele a epopeia é a mais antiga forma épica. “Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente nele a musa épica – a rememoração – aparecia sob uma forma totalmente distinta da narrativa” (2012, p.228). Utilizando a metáfora das musas, Benjamin (2012) afirma que há duas distintas, a musa do romance e a musa da narrativa. Cada uma delas está voltada para um modo de escrita, a primeira evidencia os heróis, sua saga e lutas, enquanto a segunda, os acontecimentos. Para ele, a narração é antítese do romance, pois, este é ilusório e retira o leitor da realidade. Já a narrativa, seria significativa, por contar experiências vividas, seja de forma oral – mais considerável por Benjamin – ou escrita. No caso de *Os sertões*, as duas musas se encontram.

Devido seu caráter imagético e teatralizado, mas também descritivo Zilly (2002) considera Euclides da Cunha, “demiurgo da memória” (2002, p. 204). Visto que, o autor institucionaliza o passado, isto é, ao cristalizá-lo numa narrativa romanceada, ele eterniza os atores da batalha, que, sem este livro, estariam esquecidos para boa parte da população. É interessante perceber que este texto com elementos de romance torna-se um dos únicos registros e referência para um conflito da dimensão de Canudos. Fato este, ocorre, pois Euclides



foi exclusivamente recrutado para cobrir o acontecimento. Logo boa parte da narrativa foi construída a partir de compilações das próprias memórias e documentos do autor. Podemos aludir, o conceito de memória coletiva, proposto por Halbwachs (2006), uma vez que a construção narrativa euclidiana cria uma memória sobre o fato. Segundo Halbwachs, a memória individual não é isolada, mas, oriunda de representações coletivas de um determinado grupo. Assim, para se lembrar, o indivíduo deve recorrer a memórias coletivas. “Um homem, para evocar seu próprio passado, tem que frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (2006, p.54). Ele irá procurar em referências externas, estabelecidas pela sociedade. Ao se referir a Halbwachs, Ricouer resume, “para se lembrar, precisa-se dos outros” (2007, p. 130). Para tanto, Halbwachs (2004) aponta que essas referências são os marcos sociais, que necessariamente são coletivos. Os marcos são elementos – como, por exemplo, instituições – que entramos em contato ao longo de nossa existência e que compõe nossas próprias lembranças. A partir do momento que a memória se institui ela traz o marco.

Cabe pensarmos a memória como uma construção. Para Gondar “ela não nos conduz a reconstituir o passado, mas sim reconstruí-lo com base nas questões que fazemos” (2005, p.18). De acordo com essa afirmação, compreendemos que não será possível resgatar uma lembrança, termo este, senso comum quando se trata de memória. Na realidade é interessante interpretar a memória como moldável, cuja forma damos no presente, a partir de fatos do passado. Porém, não são autênticos, uma vez que não será possível nos recordarmos de tudo perfeitamente. Halbwachs defende que a memória é construída em grupo, todavia, também, um exercício do sujeito. Desta forma, como pensar na autenticidade das lembranças, se muitas vezes essas são ocultas pelas experiências individuais dos próprios sujeitos. O próprio autor afirma que a lembrança é um reconhecimento e uma reconstrução.

Vemos que, ao criar a narrativa de *Os Sertões* é engendrada uma memória e identidade de um período histórico. Para Pollak, “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade” (1992, p.5). Os personagens dessa construção, os sertanejos, são adjetivados como fortes, robustos e valentes. Essas características, para Euclides da Cunha, só são possíveis devido à adaptação deles ao clima local. Bem se vê que a resistência oferecida por eles aos soldados republicanos vem em parte desses atributos destacados pelo autor. Entretanto, apesar da valorização dos personagens oriundos do sertão, não havia quase nenhuma representação desses tipos na literatura brasileira. Euclides da Cunha foi um dos autores pioneiros nessa retratação da marginalidade. Dessa maneira, ao analisarmos o sertão euclidiano e o simbolismo sobre a favela consideramos que, são memórias de resistência, termo apontado por Pollak

OS SERTÕES E AS FAVELAS: DO MITO FUNDADOR EUCLIDIANO À REPRESENTAÇÃO NO CINEMA NACIONAL - LUNA, Sarah



(1989). Para ele, ao dar destaque aos excluídos, ressalta-se a importância de “memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas se opõem a ‘memória oficial’, no caso memória nacional” (1989, p.4). Tínhamos essa memória oficial – uma tentativa de uma nação forte, estruturada e coesa –, mas, o episódio da Guerra de Canudos, expôs o grupo marginalizado e “desenterra” essa memória subterrânea. Seguindo o pensamento de Pollak (1989) e Halbwachs (2006), definimos que havia a memória coletiva da nação e a memória coletiva subterrânea e/ou marginalizada composta pelos sertanejos e mais a frente, favelados.

Morro da favela: Rural e urbano

A associação do texto euclidiano, a criação do nome “favela” é evidente. Quando descreve a vegetação de Canudos, Euclides da Cunha cita pela primeira vez o termo. Favela é um diminutivo de fava, uma planta pequena e leguminosa, comum na região. Assim, o autor descreve: “as favelas, anônimas ainda na ciência – ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus – talvez um futuro gênero *cauterium* das leguminosas, têm, nas folhas das células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa” (2013, p.74). Por causa de sua abundância em um morro da região, nomeou-se Morro da Favela. Outro fato é que, os soldados que haviam lutado na guerra, ao retornarem ao Rio de Janeiro, se instalam no Morro da Providência, numa região central da cidade. Associam o tipo de vegetação que se parecia com a de Canudos e passam a adjetivar o local como “favela”. Contudo, Valladares (2000) aponta outra subjetividade em relação a essa associação. Segundo ela, para além da semelhança na vegetação dos dois morros, a alcunha do nome está revestida de um simbolismo que se remete à luta do povo oprimido contra um oponente forte e dominador.

Embora, a relação esteja evidente, Valladares destaca que não é simplesmente a associação de nomes de vegetação, geografia similares ou sobreviventes da guerra que criam o mito de origem da favela carioca, mas sim, “o arraial de Canudos descrito em Os sertões de Euclides da Cunha” (2000, p.9). Outra constatação feita pela autora indica que o batismo do Morro da Providência como Morro da Favela (1887) é anterior ao lançamento do livro (1902). A partir daí podemos deduzir que essa não foi condição essencial para a denominação, mas sim, a imagem e a memória criadas pelo autor. Esses conceitos possuem um grande simbolismo na constituição do ideal de favela.



A Providência como o primeiro morro habitado na cidade do Rio de Janeiro é igualmente contestado. Valladares (2000) aponta que cronistas como João do Rio e outros jornalistas, já escreviam sobre demais localidades, como o Morro de Santo Antônio. Porém, esses relatos muito se assemelham a descrição de Canudos realizada por Euclides da Cunha. Há o mesmo tipo de surpresa e assombro diante das particularidades. Apesar de estarem falando da capital da República, os cronistas querem mostrar que os sertões também estavam presentes ali. Se traçarmos um paralelo com a realidade atual, mesmo que o poder público busque integrar as favelas no ambiente urbano, elas ainda mantêm um caráter de cidade de interior dentro de uma metrópole.

As características das populações também se apresentam como semelhantes. Se em *Os sertões*, os sertanejos eram descritos com um povo humilde, sofredor, porém forte, nas favelas essas qualidades ainda se conservam. A liderança representada por um indivíduo também está presente nos dois Morros da Favela. Em Canudos, temos a figura de Antônio Conselheiro, que além de líder religioso, foi importante articulador político na comunidade. Ele foi responsável por decretar a autonomia da região, abrindo mão de pagar impostos ao governo brasileiro, o que gerou a intervenção armada. Essa marginalização e peculiaridade de território “a parte de um ideal de nação” é transposta para a favela, mas no perímetro urbano. Valladares (2000) afirma que a ideia de “terra de ninguém” na verdade, está atrelada a questão da propriedade coletiva, “uma espécie de paraíso comunitário onde a lei nacional não entrava e as normas sociais não eram ditadas pela sociedade dominante” (2000, p. 11). A autora defende que esse ideal de “comunidade”, evidenciado por Euclides da Cunha, influencia aqueles que tentam caracterizar o território da favela. Como veremos mais a frente, quando se trata de cinema, esse olhar está igualmente presente.

Ao se observar tanto o sertão, quanto a favela, os estudiosos se espantavam com a aparente desordem e resistência de seus moradores. Para Valladares (2000), era como se fossem dois mundos distintos, litoral em oposição ao sertão e “morro e asfalto”. No caso da favela, a atmosfera de exotividade, já começa a aparecer nos primeiros relatos sobre os morros. De acordo com a autora, outro aspecto passa a ser explorado, como o espaço da pobreza, onde habita todo o tipo de marginalizados, os mendigos, vagabundos, entre outros. Ela ainda completa que, nesses registros emerge a ideia da favela como espaço a parte da cidade, composta por cortiços que adentravam morro acima. Como indica Bentes (2007), esses territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o “outro” do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados,

OS SERTÕES E AS FAVELAS: DO MITO FUNDADOR EUCLIDIANO À REPRESENTAÇÃO NO CINEMA NACIONAL - LUNA, Sarah



não-lugares [...]” (2007, p. 242). Ela destaca que esses dois territórios são importantes cenários na cinematografia brasileira, cenários de pobreza.

Favela romântica no cinema

A preocupação de apresentar o Nacional no cinema era sentimento comum nas décadas de 50 e 60. Buscando a contrapor a produção das chanchadas, vistas com entretenimento alienante, os cineastas desejam criar um “cinema popular”. A cultura popular não era considerada apenas como cultura que vinha do povo, mas a que se fazia para o povo. Galvão e Bernardet afirmam que é claro perceber a distinção “entre um ‘cinema popular’, entendido como algo que direta ou indiretamente vem do povo, e o ‘cinema popular’ dos anos 50 e 60, que se pretende dirigir-se ao povo, com intenções didáticas ou destituído delas” (1983, p.139). Para ele, o conceito de cinema popular mostra a preocupação de se dirigir ao povo, não só expressar o quem dele. Para tanto elementos advindo da cultura popular eram utilizados como forma de se atingir o povo. “A ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)” (GALVÃO E BERNARDET, 1983, p. 139). Na tentativa de criar esse cinema popular, o sertão é sua representação rural, enquanto a urbana será a favela. O processo de passagem de um país rural para urbano é retratado no cinema. Bentes (2007) pondera que, nas produções cinematográficas brasileiras, os sertanejos passam a ser favelados e suburbanos.

O primeiro filme com a temática da favela é datado de 1935, *Favela dos meus amores*, dirigido por Humberto Mauro. Segundo a sinopse da base de dados do site da Cinemateca do Ministério da Cultura², pois, não restam mais cópias, o filme conta a história de dois rapazes que chegam de Paris sem dinheiro e resolveram investir em um negócio. Escolhem, então, montar um cabaré na favela, que atenderia os habitantes da cidade e turistas. O filme, com cenas filmadas na própria comunidade do morro da Providência, serviu de inspiração para os demais, que viriam como precursores do Cinema Novo.

Desta forma, consideramos *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como as primeiras imagens cinematográficas que representam a favela. Inspirado pelo movimento do

² MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cinemateca Brasileira*. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003694&format=detailed.pft>>. Acesso em: 17 jul. 2014.



Neo-realismo italiano, que procurava retratar com uma linguagem simples e atores desconhecidos, as imagens do povo. O filme mostra o outro lado do Rio, a dificuldade das famílias que viviam nos morros cariocas, através de quatro meninos moradores do Morro do Cabuçu, que vendem amendoim nos pontos turísticos da cidade. Com histórias paralelas que se contrapõe a realidade do morro. Boa parte delas demonstra a hipocrisia presente na classe média como, por exemplo, o casal que combina de se casar, mas ele militar, só cumpre por obrigação. Há jovens frequentadores das praias e festas de alta sociedade e os turistas italianos que visitam o Pão de Açúcar. Estão presentes justamente para antagonizar a pureza e simplicidade que, nesse olhar, pertencem à favela. Os tipos pertencentes a classes mais altas, a todo o momento vão de encontro aos meninos da favela, numa alusão clara de um choque de realidades, porém se mostram como situações corriqueiras.

Para Leite (2000), a favela é o espaço dos “autênticos” valores do povo brasileiro, representada pela música de Zé Keti, “A voz do morro”, que anuncia: “Eu sou o samba/ a voz do morro sou eu mesmo sim senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor [...]”. Rossini (2003) também observa que o filme retrata a favela como o espaço dos malandros e da contravenção com ar de mais romantismo que de banditismo. Não há nenhuma referência de criminosos no morro, as figuras mais negativas estão associadas à malandragem. É o lugar da família e de vizinhos que apoiam uns aos outros. A favela romantizada será pobre, porém habitada por trabalhadores que não têm opção de morar em outro lugar. Um exemplo se passa na cena que a personagem Alice e seu noivo Alberto, discutem questões financeiras após o casamento. Nesse momento, ele diz que podem continuar a morar no morro e ela desaprova, mas sem condições, optam por permanecer lá.

Ao revelar fatos corriqueiros da cidade e que até então se buscava esconder, Nelson Pereira dos Santos inova e apresenta o estilo que irá permear todo o movimento do Cinema Novo. Notamos que, nesse filme o cineasta, “desenterra” representações populares e expõe as memórias coletivas marginalizadas, as quais apontamos anteriormente. É interessante destacar que, *Rio, 40 graus* foi proibido por algum tempo de ser exibido nos cinemas e censurado pelo governo brasileiro. A justificativa era a imagem negativa passada pela película, além de, considerarem a aproximação com a temática comunista.

A tendência é percebida em muitos filmes da mesma época. Do mesmo diretor, é lançado, em 1957, *Rio, Zona Norte*. O filme traz Grande Otelo no papel do sambista Espírito da Luz, um homem sensível e ingênuo, portanto, facilmente ludibriado por um empresário, que o engana para roubar os direitos autorais de suas músicas. A vida de Espírito é uma sucessão de

OS SERTÕES E AS FAVELAS: DO MITO FUNDADOR EUCLIDIANO À REPRESENTAÇÃO NO CINEMA NACIONAL - LUNA, Sarah



tragédias, como a morte de sua mulher, o filho marginal e a nova esposa interesseira. Sua história é contada em *flashbacks*, permeando a um acidente mortal na linha do trem. O morro no subúrbio onde o sambista vive é um ambiente rural, com poucas casas e muitas vegetações. A pobreza é vista como guardião da cultura brasileira. Novamente a favela se mostra como o território da pureza e do samba. Para Leite (2000) a beleza das letras do seu samba contrapõe uma realidade brutal, a qual, as expressões do mal não habitam a favela, mas lhe são externas, representadas pelos empresários e os amigos de seu filho.

À dicotomia ricos/pobres adiciona-se a do erudito/popular, como na cena que Espírito vai à casa do músico Moacyr e se depara com convidados discutindo temas de cunho cultural que lhe são estranhos, e, acanhado, vai embora. Um dos poucos momentos alegres da película mostra o seu encontro com a cantora Angela Maria, que promete gravar sua música, mas logo se esvai com seu acidente de trem. O final trágico demonstra a falta de perspectiva numa situação de pobreza.

Com a mesma intenção de mostrar temas que falassem da identidade e memória brasileira, são produzidos *Cinco vezes favela* e *Assalto ao trem pagador*, ambos de 1962. O primeiro traz a visão de cinco cineastas, – Leon Hirszman, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Carlos Diegues – contando histórias diferentes sobre a favela. O primeiro episódio, dirigido por Farias é “O favelado”, que apresenta um morador de favela, tentando driblar as dificuldades financeiras arrumando trabalho. Ele não consegue e decide apelar para a criminalidade. Apesar disso, ele é levado à situação, pois vê que não tem outra saída. Composto de imagens fortes, com o cotidiano da pobreza, vemos cenas de lavadeiras e uma sequência de crianças catando restos no lixão. O segundo, de Miguel Borges, “Zé da Cachorra”, apresenta um líder comunitário que intervém na organização do morro. Já apontamos essa característica de comunidades em se apoiar nesse tipo de figura. Vemos que em Canudos, era Conselheiro, nas favelas também iremos ter essas figuras. Nesse caso, o personagem de Borges permite a instalação de uma família num barraco na favela, mas logo são despejados, pois as terras pertencem a um grileiro que, com intervenção política, consegue removê-los. O líder, nesse momento, nada pode fazer.

“Couro de gato” de Joaquim Pedro de Andrade é a terceira história e traz um grupo de meninos que com a aproximação do Carnaval, caçam gatos e os vendem para a confecção de tamborins. O contraponto entre a afetividade – representado pelo menino que rouba o gato de uma senhora de alta sociedade, mesmo essa permitindo entrar em sua casa– e a sobrevivência diante da miséria é o eixo central na película. O menino estabelece uma amizade com o animal,



porém, a necessidade de conseguir uns trocados o incita a vendê-lo. Podemos observar que o morro se apresenta como ameaça, “problema” como aponta Valladares (2000), quando a dona do gato roubado, seu motorista e o policial correm atrás desse menino que sobe a favela. Diante da imponência da comunidade, se intimidam e ficam temerosos de enfrentá-la.

O próximo episódio é o de Carlos Diegues, “Escola de Samba, Alegria de Viver”, que retrata o carnaval e os meandros de sua organização. O sambista que se elege presidente da escola tenta driblar a falta de recursos. Faz-se presente também seu conflito com sua mulher, líder sindical. Derrotado pelas adversidades, só lhe resta incentivar a alegria e a disposição dos componentes que vão desfilar. Aqui a festa é vista como uma forma de alienação. Diferentemente da última história “A pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman que apresenta um grupo de trabalhadores que se associam aos moradores de uma favela para impedir a implosão de uma faixa do morro que prejudicaria suas casas. A iminência de estarem presentes ou não no local permeia todo o episódio, que por fim mostra a solidariedade entre membros de classes exploradas.

De acordo com Coelho (2010), o intuito da produção realizada pelo Centro de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) era apresentar um conteúdo mais politizado. Contudo, há muitas críticas ao “caráter pequeno burguês” da filmagem. Além disso, possui certo embate entre o olhar artístico concebido pelos cineastas e a visão dos intelectuais. Para Coelho, a “hegemonia política do CPC fez com que boa parte da produção cultural brasileira desse período investisse em uma ideia romântica de ‘povo brasileiro’” (2010, p.14). Contudo, é interessante considerar este grupo e sua produção, como fundadores do Cinema Novo.

O filme *Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias aborda o episódio do assalto de um trem por moradores de uma favela. Esses não são vistos como bandidos, mas pessoas que precisaram apelar para o crime como forma de sobreviver. Segundo Rossini (2003), outra vez há aqui uma tentativa sociológica de explicar a saída para o crime como algo que se impõe àquele cotidiano de pobreza. O crime não é aceito nem pelos moradores do lugar, nem pelos familiares. Há uma defesa da honestidade, em que um trabalhador pobre é mais respeitável do que um bandido. O conflito de classe e cor está presente no personagem Grilo Peru, loiro de olhos azuis e Tião Medonho, negro. Apesar das diferenças, Grilo e Tião são personagens semelhantes, ambos são vistos como inteligentes. Os dois também atuam como líderes do bando, mas Grilo imbuído de prejulgamentos orienta os demais componentes a não gastarem sua parte do dinheiro roubado, porque, para ele, “favelado não precisa gastar” e por ser branco e



morar na Zona Sul, teria o direito de comprar o que quisesse. A favela, nessa narrativa é vista como maléfica, não mais no sentido romântico apresentado nos filmes anteriores. Morar lá, para alguns é uma punição pela pobreza. De toda a forma, apesar da história ser composta por protagonistas malfeitores, eles são considerados engenhosos, tanto que, a polícia acredita que o assalto teria sido realizado por ladrões estrangeiros, numa clara alusão ao pensamento de valorizar mais as coisas que vem de fora em detrimento do nacional.

Outro importante expoente, apesar de não ser considerado filme brasileiro é a adaptação da peça *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, pelo diretor francês Marcel Camus de 1959, intitulada *Orfeu Negro*. No filme de Camus – rodado no Brasil e com a maior parte de seu elenco formado por brasileiros – Orfeu é um condutor de bondes que mora no Morro da Babilônia. De toda a forma não podemos distanciar o filme de um olhar estrangeiro, uma vez que a favela é mostrada como um local primitivo e exótico, onde seus habitantes convivem com animais de vários tipos. A tomada inicial da cidade e depois o aparecimento dos milhares de barracos, muito se assemelha a abertura de *Rio, 40 Graus*. A arquitetura vernacular e o carnaval da época, igualmente recebem um toque de exotismo. Na realidade, exótico é a característica mais observada no filme de Camus. O amor de Orfeu por Eurídice, no entanto, desperta a ira da ex-noiva, Mira e a Morte observa tudo de perto. O “Olimpo carioca” é um cenário bucólico onde a história de amor dos protagonistas se desenvolve e a lira do Orfeu mítico, na favela será um violão onde canta sambas. Se aproximando mais de uma alegoria que a tentativa de representar a realidade dos morros cariocas, *Orfeu Negro* se distancia da proposta estabelecida pelos cineastas do Cinema Novo. Mas é interessante perceber que, é essa imagem que irá ser exportada para o mundo. Os filmes brasileiros de favela irão compor um “cinema marginal”, de memórias subterrâneas acessadas por poucos.

Em contrapartida ao cinema hollywoodiano americano, apontamos que houve constantes exigências que a produção cinematográfica brasileira apresentasse uma identidade nacional. Como visto anteriormente, nos anos 50 e 60 essa questão era amplamente discutida e representada na criação de um cinema engajado com personagens que representassem o povo. Embora essa ideia se sobressaísse no meio intelectual, ainda era grande o domínio da indústria internacional no mercado cinematográfico brasileiro. Devido à consolidação tardia da função social do cinema nacional, esse tipo de cinematografia era marginalizada.

Para Bentes (2007), a romantização da favela tem como base a cultura do samba e dos morros. O sertão e a favela proporcionam um fascínio ao público, nem que seja gerado por sentimentos de indignação. A relação conturbada de exploração entre o litorâneo e o sertanejo, OS SERTÕES E AS FAVELAS: DO MITO FUNDADOR EUCLIDIANO À REPRESENTAÇÃO NO CINEMA NACIONAL - LUNA, Sarah



entre a gente do asfalto e a da favela recebe um tom lírico e romântico. A saída da miséria, percebida no contexto dos filmes da favela romântica, será a arte, a cultura popular, o carnaval e o samba. Os filmes do Cinema Novo são uma contraposição ao cinema da romantização da miséria. A “pedagogia da violência”, que caracteriza o Cinema Novo, como apontada por Bentes (2007), passa por uma transformação no contexto contemporâneo, em que “a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade, e a imagem das favelas é pensada no contexto da globalização e da cultura de massas” (2007, p.247). A favela sempre possuiu uma imagem de “problema” e é retratada desta maneira em muitas expressões artísticas.

Sabemos que o cinema é a expressão maior do século XX, e, a favela cinematográfica irá acompanhar todas as tendências no cinema nacional. Optamos, ao analisar *Os sertões*, a verificar suas similaridades, uma vez que se considera o livro como criador do conceito de favela e vemos que a forma de retratar o sertão (cenário rural), muito se assemelha as primeiras favelas (cenário urbano) do Rio de Janeiro.

Considerações finais

Através da análise que estabelecemos nesse artigo, foi possível compreender a analogia entre a obra literária de Euclides da Cunha e as primeiras manifestações da favela nas produções cinematográficas brasileiras. A aura criada pelo autor em seu texto perpassa da literatura para o cinema. No Brasil, durante certo período, o cinema elegeu o sertão e a favela como cenários representantes da cultura popular brasileira. Vemos que, quando a favela passa a ser retratada a temática remete ao início da favelização dos morros cariocas, com uma ambientação romântica, cujo território prevalecia o samba e era habitada por pessoas pobres, mas, acima de tudo, felizes. Essa romantização presente na narrativa de *Os sertões* é transmitida para as representações no cinema brasileiro.

Consideramos a favela romântica permaneceu até início da retomada na década de 90, com a readaptação de *Orfeu* por Carlos Diegues em 1999. A partir daí ponderamos que a criação euclidiana apresenta uma importante influência, quando se trata de expressões da marginalidade urbana. Consideramos desta forma, que houve a criação de uma memória que irá perpassar ao longo das representações artísticas. A obra aponta para o interior nordestino com catalisador da “brasildade” e exclui demais localidades do país. Apesar disso, a temática rural é amplamente aceita para exprimir a nacionalidade, pois, mesmo populações de outras regiões ou



até mesmo litorâneas, se identificam com o passado sertanejo e este será facilmente incorporado na cinematografia.

Referências

- ABREU, Regina. *O enigma dos sertões*. Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1998.
- ASSALTO ao trem pagador, O. Direção de Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962. Son., P&B.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 242-255, jul/dez 2007.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Embrafilme/Editora Brasiliense, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CINCO vezes favela. Direção de Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman. Brasil: Centro Popular de Cultura da Une/ Instituto Nacional do Livro/saga Filmes/ Tabajara Filmes, 1962. Son., P&B.
- COELHO, Frederico. Cinco vezes favela: origens e permanências. In: BARRETO, Paola; DIEGUES, Isabel. (Orgs.). *5x favela, agora por nós mesmos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 12-15.
- CUNHA, Euclides da. *A nossa vendéia (I)*. 1897. Disponível em: <http://www.euclidesdacunha.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=euclidesdacunha&infoId=129&sid=53>. Acesso em: 14 jul. 2014.
- ____. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- FAVELA dos meus amores. Direção de Humberto Mauro. Brasil: Brasil Vox Filme, 1935. P&B.
- FRANCHI, Célia Mariana. *Os sertões e o noventa e três*. 2012. Disponível em: <<http://www.casaeuclidiana.org.br/artigos-exibe.php?artId=39>>. Acesso em: 14 jul. 2014.
- GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 11-26.



HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004.

LEITE, Márcia da Silva Pereira. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p.49-68, 2000.

ORFEU. Direção de Carlos Diegues. Brasil: Rio Vermelho Filmes/globo Filmes/cine-source, 1999. Son., color.

ORFEU Negro. Direção de Marcel Camus. Brasil, França, Itália: Dispat Films/gemma/tupan Filmes, 1959. Son., color.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

RICOUER, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

RIO, 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. Son. P&B.

RIO, Zona Norte. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nova América Filmes, 1957. Son., P&B.

ROSSINI, Miriam de S. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, n.10, p. 29-34, nov. 2003.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.15, n. 44, p. 5-34, out 2000.

ZILLY, Berthold. A história encenada em Os Sertões de Euclides da Cunha. *Sala Preta*, v. 2, p. 193-205, 2002.