

“O sertão vai virar Praia”: apropiaciones de la profecía conselheirista en el cine brasileño contemporáneo

241

Juan Recchia Paez¹

En 2017 escribí un artículo publicado en la revista *Imagofagia* N° 16 que analizaba comparativamente dos films producidos en 1964 en los cuales se disputaban figuraciones del *sertão* brasileño. Partí de la noción de “justicia social” como tema central en las discusiones político-estéticas de la época

1 Juan Recchia Paez. Professor de Literatura Latinoamericana na Universidade Nacional de La Plata (FAHCE-UNLP). Mestre em Literaturas Latino-Americanas pela UNSAM, Diplomado no Programa de Cultura Brasileira da UDESA e *Doctoral Researcher* do programa internacional MECILA. Recebeu diversas bolsas e realizou intercâmbios, estágios e instâncias de pesquisa no Brasil, Alemanha, Cuba y Paraguay. Seus artigos foram publicados em revistas da Argentina, Brasil, Uruguai, Estados Unidos, Alemanha e França. Em 2019 recebeu Menção Honrosa no X Prêmio Internacional “Dr. Leopoldo Zea” para a melhor Tese de Pós-Graduação em América Latina ou Caribe (CIALC -UNAM). Trabalha como diretor da revista *Transas, letras y artes de América Latina* (UNSAM) e como gestor cultural da *Fábrica Cultural “En Eso Estamos”* (La Plata, Buenos Aires, Argentina).

RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

para realizar una lectura de la misión militante en *La tierra quema* (1964) de Raymundo Gleyzer; y por otro lado, analicé el tópico en vínculo con la tradición religiosa popular en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha.² A diferencia de la “opacidad refractaria” de la tierra seca en la obra de Gleyzer que montaba una imagen fija y estática sobre la escasez, la miseria, la carencia sertaneja, me interesó trabajar con la película de Glauber Rocha ya que, como señalan varios críticos, es un film que ataca al discurso desde una ruptura con la noción de representatividad. El uso propio de lo convulso y de lo violento en el lenguaje cinematográfico de Glauber da lugar a la aparición de una serie otra de intertextualidades, agencias y espacialidades.

Monzani (2005), por ejemplo, señala que el episodio histórico de la guerra de Canudos, en el film de Glauber Rocha, es interpretado a partir de otras textualidades de cuño popular como la literatura de cordel y la gran variedad de tradiciones orales acerca de beatos nordestinos. Ismail Xavier (1997), por su parte, apunta cómo el lenguaje cinematográfico de Glauber opera en tanto una fuerza transformadora. En esta línea, Ivana Bentes (2002, p.2) expone el proceso por el cual Glauber propone una salida estructural frente a la miseria del *sertão* por medio de “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento”. Esta superación del estatismo miserabilista de ciertas estéticas militantes de los años 70 está íntimamente vinculada a la conceptualización metapoética que Glauber tenía sobre la práctica estética cinematográfica.³ Al decir de Jean-Louis Comolli, “filmar é um ato violento, que implica um ‘devir-outro’” (COMOLLI, 2008, p. 39) donde la transformación se vuelve un elemento intrínseco de la práctica cinematográfica que se proponga “filmar não para ‘capturar’ o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar.” (COMOLLI, 2008, p. 41)

En este sentido, partiremos del siguiente interrogante sobre la relación entre producciones audiovisuales y el *sertão*: ¿cómo se materializa la transformación del *sertão* en el cinema producido luego de Glauber y cómo afecta performativamente el lenguaje cinematográfico a la materialización del espacio del *sertão* en la cultura nordestina? Para abordar dicho interrogante,

2 El artículo completo se encuentra publicado en:

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/31/showToc>

3 Ver “Eztetika do fome” y “Eztetika do sonho” en Rocha, 2011.

RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

propongo analizar algunas escenas del cine brasileño que materializan el espacio del *sertão*. En ellas, me detendré donde la famosa profecía conselheirista se realiza y, con ello, transforma la materialidad del espacio, el lenguaje audiovisual que usa como soporte y sus relaciones intertextuales. En particular me interesa analizar la forma en la que irrumpe este devenir en dos obras estrenadas en el 2015: *Boi Neon* (Gabriel Mascaró) e *História da Eternidade* (Camilo Cavalcante). Para ello, buscaremos reponer cómo a partir de obras del cine de finales de los '90 y principio de los 2000, de modos muy diferentes, se habilitaron transformaciones entre elementos de la cultura popular nordestina con producciones de la cultura masiva.⁴

Comenzaré con una relectura de las palabras de Antonio Conselheiro en cruce con la escena final del film de Glauber Rocha de 1964 para continuar hacia puntos de llegada de la profecía conselheirista. Por un lado, abordaremos el desvío de la tradición militante de los años '70 hacia *heterotopías publicitarias* que se apropian del espacio del *sertão* bajo un "estilo tropical". Por otro lado, apuntaremos cómo las *poéticas das águas* se reapropiaron de estos caracteres de la cultura masiva y formularon un retorno a la profecía popular, poniendo el acento en cuestiones corporales, afectivas y sensoriales.

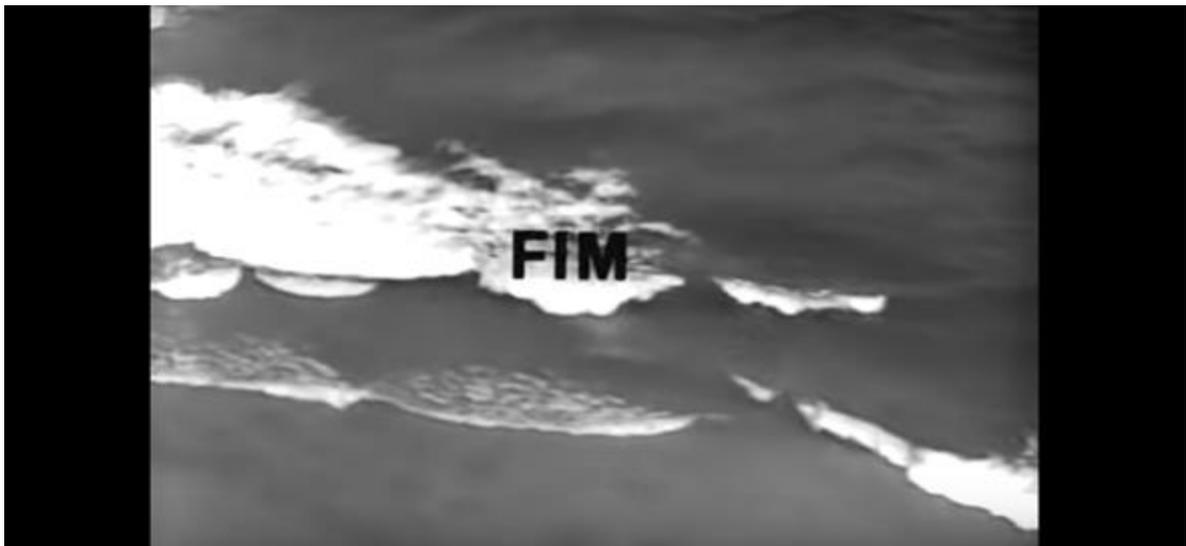
“O sertão vai virar mar” en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Más allá de antecedentes que abundan en el film de Glauber y sobre los cuales me detengo en el artículo anteriormente citado, es en la escena final de la película *Deus e o diabo na terra do sol*, cuando presenciamos y vivimos la transformación radical del espacio sertanejo. Como observa Ismail Xavier, en esta escena se puede ver la potencia de la profecía conselheirista donde “a câmara em movimento nos mostra um mar visto de cima, de modo a evitar que se desenhe uma superfície lisa, delimitada pela linha estável do horizonte. O mar afirma-se como massa viva, no vaivém das ondas.” (XAVIER, 1983, p.73) La película retoma el plano, a vuelo de pájaro, amplio, picado y general de la tierra y la flora característica del *sertão*, con el cual había dado comienzo al film; pero, se trata, ahora, de un nuevo espacio que carga en sí la historia propia de la transformación de los personajes de Manoel y Rosa. Con la muerte y decapitación de Corisco en manos de Antonio Das Mortes, se

4 Al respecto del concepto de cultura popular seguiremos a Chartier (1994), sobre cultura masiva Barbero (1991). Los procesos de producción cinematográfica estudiados retoman cuestiones de Ortiz (1988). RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

abre el final del film y el coro repite a viva voz los siguientes versos de la música “O sertão va virar mar” de Sérgio Ricardo: “O sertão vai virar mar e o mar vira sertão / tá contada minha história / verdadeira-imaginação”. Es en la escucha del canto popular y con la huida de Manoel y Rosa donde, a cada paso, la *caatinga* deviene agua marina y, efectivamente, se funde en el juego entre blancos y negros con las letras “FIM” sobre las olas.

Figura 1 - “FIM”



Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964)

El origen de esta transformación es una apropiación de los versos más conocidos de Antonio Conselheiro, tal como aparecen transcritos en la primera edición de *Os Sertões* de Euclides Da Cunha (1902): “Em 1894 há de vir rebanhos mil correndo do centro da Praia para o certão; então o certão virará Praia e a Praia virará certão” (*sic*, DA CUNHA, 1902, p. 277). El carácter literario de esta profecía no es una mera cuestión ornamental de las descripciones del espacio sertanejo.⁵ Tampoco estamos frente al estudio de una metáfora ni de una “ficción” en el sentido moderno del término.⁶ Lo que el coro pone en escena al final del film de Glauber en tanto “verdadeira/imaginação” es la irrupción violenta y convulsa de una forma del devenir que me interesa abordar en su carácter material. Por ello, retomaremos los recientes planteos críticos sobre “cultura material” de Hector Hoyos (2016) para trabajar la oración conselheirista no como una estética

⁵ Son muchas las lecturas que focalizan sobre aspectos históricos y abordan la obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha refiriéndose al desarrollo literario como un aspecto meramente ornamental (COSTA LIMA, 1997).

⁶ Lúcia Nagib en “Imagens do mar. Visões do paraíso no cinema brasileiro atual” (2001) aborda estos tópicos pero desde un enfoque netamente metafórico, el cual, en nuestra lectura buscamos redefinir. RECCHIA PAÉZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

ornamental o meramente metafórica. Al decir de Hoyos: “A contrapelo de la teoría dualista de la mimesis, en la que la literatura y otras artes reflejarían lo material en lo espiritual, se abre paso un pensamiento más matizado sobre la compleja interacción interna entre creación y realidad.” (Hoyos 2016, p. 258)

El presente artículo se detendrá en esa compleja interacción entre creación y realidad a la que alude el autor para repensar cómo la materialidad fílmica se relaciona con la profecía religiosa en la medida en que ambas, por medio de un acto performático, ponen en escena una verdadera transformación del *sertão* en mar. Por ello, entendemos que al señalar la mal división del mundo y proponer un devenir donde los opuestos (tierra/agua) se transforman en uno, la película de Glauber Rocha cumple, quizás sin saberlo, con uno de los objetivos que Jane Bennett se propone en su libro sobre *Materia Vibrante*:

[...] disipar los pares onto-teológicos de vida/materia, humano/animal, voluntad/determinación y orgánico/inorgánico usando argumentos y otros medios retóricos para inducir en los cuerpos humanos una apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material (Bennett 2010, p. 3)

245

De allí que, en el film de Glauber hay un trabajo con una retórica muy cuidada donde la puesta en escena teatral, a modo de *performance*, efectiviza este carácter material. Esta “apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material”, considero, es uno de los grandes hallazgos que el cine brasileño y sobre todo el cine pernambucano producido en las últimas décadas retomará y reelaborará a partir del clásico film de Glauber.⁷

El *sertão* en estilo tropical

En gran parte de los films brasileños producidos desde finales de la década del '90 el devenir de la oración conselheirista se realiza en una espacialidad donde el árido *sertão* se transforma en playa tropical. En estos films se habilitan nuevas materializaciones que reescriben la tradición setentista del *sertão* como espacio de la miseria, de la pobreza y de la lucha de clases. El largometraje *Baile Perfumado* (Paulo Caldas y Lírio Ferreira, 1997) puede ser considerado una de las primeras películas que desarticula la pregnancia de la aridez y de la sequía en la configuración espacial del *sertão*. Esta obra

⁷ Un estudio reciente sobre las formas afectivas en las producciones filmográficas del Cono Sur de los últimos años puede consultarse en Irene Depetris (2019). RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

descentra la mirada militante del documentalismo de los años setenta para construir una ficción audiovisual que, en nuestra hipótesis, desterritorializa el espacio sertanejo hacia una estética que podemos denominar como de “estilo tropical”. Las primeras escenas que presentan la película de Caldas y Ferreira pueden leerse como una metonimia de este tópico. Allí aparecen combatiendo los *cangaceiros* de Lampião en medio de una mata vegetal muy abundante que modifica la escenificación tradicional del paisaje sertanejo.⁸ Este cuidadoso trabajo con la saturación del color en las imágenes del film pintan con abundancia y efervescencia el típico paisaje monocromático sertanejo y se abre desde allí una cámara que vuela sobre el tormentoso río San Francisco donde las coloraciones verdes y azules se saturan.⁹

Figura 2



Fonte: *Baile Perfumado* (Paulo Caldas y Lírío Ferreira, 1997)

Sheila Schvarzman (2012) pasa revista de los films elaborados entre 1930 y 2007 que adaptan al cine el clásico libro *Os Sertões*. De entre ellos, rescata el valor de *Baile Perfumado* en la configuración de un nuevo cine pernambucano que rompe con las representaciones tradicionales y, entrado el siglo XXI, muda el carácter del *sertão* que pasa a “habitar e significar outros espaços” (SCHVARZMAN, 2012, p. 104). Ismail Xavier resume esta dislocación espacial de la siguiente manera:

⁸ Un estudio imprescindible para la conceptualización del “paisaje” desde tropos de la cultura brasileña es el realizado por Jens Andermann (2018).

⁹ Este “virar tropical” puede leerse también en la obra filmica *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) a partir del trabajo sobre la imagen saturada de color.

RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

O mundo do sertão [em Glauber] tem uma dignidade e uma inteireza que dependem do isolamento e da escassez. [...] Sertão e litoral pertencem a universos distintos. [...] *Baile perfumado* caminha na direção oposta. Não há mais sertão como cosmos fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de uísque no acampamento cangaceiro de Lampião e Maria Bonita, da sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão. (XAVIER, 1983, p. 73)

Es desde allí que, a orillas de la playa paradisíaca, los personajes de *Baile Perfumado* hacen sus negocios. Al decir de uno de ellos, para “quem apreciase da brincadeira ou gostasse de ganhar dinheiro”. Este devenir playa del *sertão*, entonces, está íntimamente ligado con cierta mercantilización del espacio tropical. Roberto Ventura, en 1991, definió la noción de “estilo tropical” en sus estudios sobre literatura e historia cultural entre 1870 y 1914. En este concepto se expone el desarrollo de las poéticas del paraíso que, desde la época colonial al presente hacen ecos en la cultura brasileña *for export*.¹⁰ Como bien señala Silvano Santiago (2000), lo tropical en Brasil proviene desde el siglo XVI y constituye una importante tradición figurativa que se desarrollará en el discurso turístico entrados los siglos XX y XXI. En la figura del vendedor/comerciante y en el uso de las tecnologías podemos ver, materialmente, estas transformaciones.

La figura del vendedor popular que se vuelve espectáculo es un elemento de tradición local que se actualiza con la llegada de nuevas tecnologías al *sertão*. Esas tecnologías se materializan en una autorreferencialidad: la reproducción de fotos a color, el altoparlante con la música, la llegada de la televisión, la colocación a la vista de la cámara filmadora, entre otros elementos. Y se encarna en personajes que son periodistas, fotógrafos, vendedores, documentalistas o cineastas. Por ejemplo, podemos observarlo en las imágenes fotográficas que toma el fotógrafo de *Baile Perfumado* que interpreta al libanés Benjamin Abrahão o en la obra *Cinema, urubus e aspirinas* (2005) de Marcelo Gomes que también pone en escena el rol de estos vendedores ambulantes en los pueblos del *sertão*.¹¹

10 Estas conceptualizaciones han determinado la imagen de las ciudades litorales y capitales brasileñas desde el siglo XIX. Por ejemplo, el caso de Rio de Janeiro en las exposiciones universales o en la prensa periódica internacional hacia principios del siglo XX (FOOT HARDMAN, 1988).

11 Otro caso paradigmático en la filmografía brasileña sobre la llegada de la tecnología al interior es el retratado por la película *Bye Bye Brazil* (Carlos Diegues, 1979) que narra los movimientos de una caravana de Circo frente a la irrupción de la televisión en pueblos del interior del país. Esta combinación de elementos de la cultura popular RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

Por esos años, también se produjo la versión fílmica tal vez más famosa sobre la vida en el *sertão* que fue *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes, la cual nos ayuda a pensar esta “transformación” como un pasaje entre elementos característicos de lo popular y tecnologías propias de lo masivo. La adaptación fílmica de la obra de Adriano Suassuna en este nuevo contexto puede ser considerada como un punto de llegada donde el espacio del *sertão* que deviene en playa se condensó como una conquista de la cultura de masas del tópicos conselheirista. Este pasaje de lo popular a lo masivo es el que posibilita el tono paródico y la inclusión del humor como marca distintiva de muchos de estos films. Tal —como ocurre en otra obra de Lirio Ferreira: *Árido Movie* (2005).

Figura 3



Fonte: *Árido Movie* (Lirio Ferreira, 2005)

En la escena de apertura del film, los créditos de *Árido Movie* se presentan con un plano picado que va recorriendo la costa marina.¹² Mientras en el fondo de la escena la textura marina se va poniendo verdosa, por delante van apareciendo los nombres personales del *staff* hasta que aparece el título del film. El devenir entre *sertão*/mar puede leerse a partir de la selección de

con una estética de la cultura de masas se lleva al extremo, de manera, un tanto paródica en otro film contemporáneo: *A Máquina. O Amor É O Combustível* (João Falcão, 2006). Esta película tiene un pasaje muy particular que vincula de manera directa la televisión como tecnología y el arte de contar historias. Sin embargo, en esta película no existe la transformación del *sertão*/mar que venimos señalando. El espacio del mar aparece justo en el medio del film, una vez que Antonio va a la gran ciudad y reconoce en un shopping a un coterráneo. Así como la película está montada sobre una escenografía y ninguna escena fue filmada en el interior nordestino, este no es el mar en el que el *sertão* se transforma. Por lo cual Antonio luego de tomar un baño en la costa, dice: “Rapaz, eu não achei grande coisa, nao. Achei até menor do que imaginava.”

12 Al igual que en *Amarelo Manga* (2002) en esta película abundan tomas a picado que presentan paisajes y habitaciones bajo una mirada desde las alturas.
RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

música de las escenas. El mar aparece como un juego de texturas que se fusionan con la música y los versos de la canción de Otto “Hdeus” exponen el pasaje: “Quando as chuvas passaram e o mar se formou / Há muito tempo que as águas baixaram / Há muito tempo que o mar secou/ Há muito tempo que eu tô de cara”.

El comienzo del film se completa con la llegada de Jonas a la ciudad, quien emprenderá un viaje a Vale da Rocha en el interior del Estado tras el asesinato de su padre. Durante el viaje al interior de Pernambuco, Jonas conoce a Soledad que está filmando un documental artístico sobre el problema del agua en la región. Ella va entrevistando a los habitantes locales que, por ejemplo, trabajan de buscadores de pozos de agua con una horqueta o lo que llaman de “a arte da forquilha, o dom de achar agua”. Mientras viajan al interior del *sertão*, Soledad va narrando e imprimiendo sobre escenas del paisaje sertanejo las diferentes acepciones que toma el tópico del agua. Dentro de ese universo sertanejo, Soledad, por ejemplo, encuentra un discurso mítico y político del agua. El personaje de Meu Velho, un beato que, según dicen es quien bendice el agua en la región, encarnará este discurso.

Figura 4



Fonte: *Árido Movie* (Lirio Ferreira, 2005)

La realización documental se pone en escena en la entrevista que Soledad le hace a Meu Velho. Esta figura, de tradición conselheirista, posee “a poética das águas” donde se unen “o divino com o profundo”.¹³ La revelación de Meu Velho es el recuerdo de los comienzos, del tiempo cíclico

¹³ Este tipo de presentación del origen del tiempo y del mundo de la creación está también en el comienzo y en el narrador de la película *A Máquina. O Amor É O Combustível* (2006).
RECCHIA PAÉZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

en Vale da Rocha y coincide en el film con la revelación a Jonas sobre la causa del asesinato de su padre y el origen de sus tierras. Meu Velho anticipa el final violento del film donde la alianza entre terratenientes y *jagunços* venga la muerte del padre de Jonas y se reapropia de sus tierras. Estas poéticas del agua son llevadas nuevamente a la ciudad, para cerrar el film, en una muestra del material documental que organizan Soledad y Jonas. En la exposición se instala una *performance* que imprime la frase “excesso de informação, falta d’água” y muestra a Soledad embarazada con un vestido celeste y blanco cuyos volados se mueven reproduciendo olas marinas.

Heterotopías publicitarias en *Boi Neon* (2015)

Ferias y competencias de *vaquejada* regionales son el espacio en el cual se desarrollan los relatos del film de Mascaró que originalmente se tituló “Valeu boi”. La frase, con *sotaque* nordestino, es lo que se va a repetir como un *leitmotiv* en la película: es la frase que señala la victoria del vaquero frente al buey cuando se consigue tumbarlo (*botar*) agarrándolo desde la cola, con las cuatro patas para arriba, dentro de las líneas apropiadas. La película se apropia de una competencia popular y masiva considerada como “típica” y propia del “pueblo nordestino”.

Figura 5



Fonte: *Boi Neon* (Gabriel Mascaró, 2015)

La música original que acompaña estas competiciones, como podemos ver en los registros audiovisuales, es el forró. La música “Sou Vaqueiro Nordesteño” de Toca do Vale señala este valor folklórico en su estribillo: “Valeu o boi valeu, valeu vaqueiro / No calor da vaquejada vive (vence) o povo brasileiro.” Como dice la canción, en el mundo de las *vaquejadas* se asocian, casi sin mediaciones, bueyes, vaqueros y caballos con una noción particular de “pueblo brasileño”, que se construye por metonimia del bravo vaquero nordestino. Con ello, se estructura un discurso que se apropia de elementos locales para generar contenidos masivos que tienden a configurar identidades prototípicas sobre los habitantes del *sertão*.

En el revés de estos discursos, se encuentran, materialmente, los personajes del film de Mascaró que trabajan escondidos en el cuidado, preparación y perifollaje de los animales. Por detrás de la voz del alto parlante que señala la caída del buey, el personaje de Iremar es el encargado de mandar a los bueyes, y, por medio de susurros mezclados con silbatos que por momentos se transforman en gritos, ordena a la manada el avance por las mangas del ganado. Estos sonidos y formas del habla, desde la primera escena, visibilizan las formas del trabajo de los campesinos en un vínculo estrecho con los animales. En diferido con el trato típico de las competiciones, caballos y bueyes forman parte de la vida cotidiana de los personajes.

En la apropiación filmica que Mascaró realiza de este espacio, el uso de lo local se desvía por fuera de la folklorización.¹⁴ En el valor y la resignificación que adquiere la escena común, cotidiana, podemos leer lo que César Guimarães (2008) cita de Maurice Blanchot en tanto “movimiento imóvel”:

[...] o ordinário de cada dia não é por contraste com algum extraordinário; não é o “momento nulo” que esperaria o “momento maravilhoso” para que este lhe dê um sentido ou o suprima ou o suspenda. O próprio do cotidiano é designar-nos uma região, ou um nível de fala, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como a oposição do sim e do não, não se

14 Podríamos rastrear la reapropiación novedosa de lo folklórico en el corpus propuesto y también en otras producciones recientes. Pienso, por ejemplo, en cómo el film *Bacurau* (2018) de Kleber Mendonça mezcla el registro local sertanejo con otros registros como el del *reality show*. RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

aplica, estando sempre além daquilo que o afirma e não obstante reconstituindo-se sem cessar para além de tudo aquilo que nega. (GUIMARÃES, 2018, p. 181-182)

El film se construye con imágenes tomadas en el parque Rufina Borba (Bezerros-PE) durante el desarrollo del “5to Congresso & Derby Brasileiro de Vaquejada – 2014”. Los planos generales captan a los jinetes y a los animales en plena competencia, en un domo repleto de pautas publicitarias. Los carteles de “Fazendahorizonte.com.br” publicitan los mejores caballos de la región como los casos de “Irmão próprio do grande Napoleon Sus” o de “Herdeiro de Shady Leo na vaquejada!” o de “Eternaty Rojo, o ouro da vaquejada!”. Estas expresiones tecnologizadas de la publicidad son las que hacen entrar al film el otro espacio narrativo que es el espacio de la moda.

Desde el comienzo se configura un interés de los personajes principales en la costura y confección de vestimentas que se hacen entre ellos para el uso cotidiano o para los bailes colores neón sobre los que se explica muy poco en el film.¹⁵ Es así que la caravana al recorrer el *sertão*, va al encuentro, no sólo de las competiciones de *Vaquejada* que son el ámbito de trabajo de los personajes, sino también avanza en la búsqueda de un buen vestido, de telas brillantes o de *animal print*, de bombachas apretadas y sensuales. La migración de estos sertanejos sienta una nueva forma de recorrer el espacio nordestino desde las mangas de trabajo hacia un mundo de la moda que, parecería estar más en decrepitud que en alza tal como señala el cartel “#CidadeFashion”. Dicha ciudad, conceptualiza un espacio de la moda en vínculo estrecho con la basura, un espacio heterotópico, es decir, una ciudad en construcción, que puede pensarse metonímicamente como Brasília, pero no lo es, al menos nunca tenemos más que imágenes de una ciudad donde abundan edificios en construcción entre los residuos y el smog.

15 En el baile de la mujer disfrazada de caballo se borran todas las marcas referentes al mundo sertanejo. Mascaró altera la música local “tradicional” y la cambia por otra más urbana, distante de todo gesto de folklorización. RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

Figura 5



Fonte: *Boi Neon* (Gabriel Mascaró, 2015)

Si decimos que el film se desplaza desde el mundo del trabajo campesino hacia el mundo de la moda y la publicidad, no es, justamente, para configurar una linealidad de progreso o mejoras en la forma de vivir de los personajes, sino, más bien, es para figurar un nuevo espacio donde lo empírico con lo ficcional se mezclan. No estamos, estrictamente, frente a la formulación de una distopía ya que es, en el viaje de la caravana, donde estos espacios nuevos, se materializan. La concreción espacial de este *sertão* particular se emparenta, entonces, con las formulaciones de Foucault al respecto del concepto de heterotopías:

Igualmente hay, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos; suertes de lugares que, estando fuera de todos los lugares son, sin embargo, efectivamente localizables. (FOUCAULT, 1984, p. 47)

La transformación de este nuevo *sertão* en un mundo donde los “emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos”, al decir de Foucault, se condensa en la escena previa a la llegada a *#CidadeFashion* y lo hace con una cita a la oración *conselheirista*.

Figura 6



Fonte: *Boi Neon* (Gabriel Mascaró, 2015)

En ese andar por el *sertão* la caravana se topa con una ola marina de buen tamaño en medio de la aridez: un cúmulo de piedras con algunas matas bajas, de donde se desprende por entre medio una gran ola celeste, azul y blanca, pintada con vetas realistas en colores brillantes que contrastan con los marrones, grises y verdes del ambiente de la *caatinga* sertaneja. En la escena siguiente, se ven más de estas piedras, y ahora sí, un hombre agachado pintándolas. En una de estas piedras está terminada la pintura de una playa tropical: horizonte de mar y en la costa una palmera. En la roca que se está pintando, una tipografía futurista, muy cuidada, explicita el tópico a la vez que realiza una publicidad del mismo: “Tropicaos” se lee en la piedra entre tonos claros amarillos, naranjas y celestes que se emparentan con la playa dibujada. La palmera opera como sinécdoque del “estilo tropical” antes mencionado y se coloca aquí en un contexto nuevo que remite a las formas del devenir citadas por la oración de Antonio Conselheiro.

El camión de la caravana conducido por la Galega se detiene frente al pintor y la camionera le pregunta: “Oi, mestre, o verão da moda é por acá mesmo?” El hombre que pintaba se detiene a indicarle. Iremar le pregunta por la marca del dibujo: “E ese logo, marca aí? Isso é ropa de quê?”. El pintor se limita a responder que sólo trabaja pintando y que no conoce al dueño de la marca: “ropa de praia, bikini, surf”. La forma de la concreción del devenir del *sertão*, acontece aquí a través de una reapropiación de la pauta publicitaria, que pintada sobre las piedras reseca materializa una ola en medio de la *caatinga*. Por ello podemos afirmar que, desde el hacer cotidiano de los personajes sertanejos, *Boi Neon* se reapropia del discurso publicitario y de la

moda para proponer una heterotopía del paisaje sertanejo.

“A poética das águas” en *História da eternidade* (2015)

La escena de apertura de esta película parte de un fundido en negro donde la música de un acordeón nos invita a acompañar una procesión tradicional sertaneja. El funeral opera como una cita a gran cantidad de imágenes literarias y fílmicas que abordaron el ritual de la muerte en el *sertão* nordestino.¹⁶ La procesión pasa cantando versos y sólo se escucha el viento y sus pasos. La imagen se centra en los rostros devastados de las familiares, es el entierro de un niño.

La película nace con el luto de una madre que chora en silencio en un cuarto precario. El montaje sostenido sobre cada toma y el ritmo dilatado de la escena parecen expandir el tiempo árido, el viento fuerte y el sol incandescente por todo el *sertão*.¹⁷

Sin embargo, en la próxima escena, una lámpara luminosa y una melodía blusera tocada por un saxo cambian, totalmente, el ritmo del film. Tecnologías modernas irrumpen en cada fotografía que congela elementos propios del mundo de la cultura de masas: adornos en cerámica kitsch, un radiograbador, hilos de colores, muñecas de porcelana y copas de cristal. De entre el oscilar de los pies de la joven Alfonsina, en cada apagar y prender la luz, la escena da movimiento a los fotogramas que ahora se centran en imágenes turísticas de playas y bahías paradisíacas.

16 El hito de esta representación es la escena de *Morte e Vida Severina* (Zelito Viana, 1977) musicalizada por Chico Buarque.

17 Otros dos films y un documental contemporáneos, donde el viaje configura buena parte de estos devenires del *sertão*, son: *Sertão de acrílico azul piscina* (2003) de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, *O céu de Suely* de Karim Ainouz (2006) y *Viajo por que preciso, volto por que te amo* (2010) de Karim Ainouz e Marcelo Gomes. RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

Figura 7



Fonte: *História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2015)

A partir de una acción cuidada de montaje, se pone en escena la habitación de Alfonsina y una pared empapelada con un *collage* de imágenes de playas del mundo recortadas de revistas de consumo masivo. La joven aparece sonriendo frente al empapelado mientras balancea sus piernas al compás de la música. No hay en los recortes de papel ningún elemento característico del *sertão*, todo son costas de playas y olas de mar según la mirada de la joven. La escena anterior del funeral en el *sertão* y esta escena del mundo imaginario de la playa parecerían balancearse, junto con las piernas de la joven, de un extremo al otro sobre dos representaciones: el *sertão* y la playa. El principio constructivo de la película, que estas primeras escenas plasma, es la tensión entre el *sertão* como espacio del quedarse, de la misera, del sufrimiento y la imagen de la playa tropical como metonimia del viaje, del movimiento, del deseo.

El tío de Alfonsina, João, que vive en la casa de al lado, encarna este segundo mundo. A él le insiste Alfonsina para que cuente cómo fue que conoció el mar en viajes pasados. El tío se vuelve un narrador popular y en sus palabras resuena el canto de los repentistas y de la literatura de cordel nordestina. La escena del relato es una puesta teatral de función única que el tío hace para la joven. Entre otras acciones, el tío João relata el poema “Amar” de Carlos Drummond de Andrade donde resuenan los siguientes versos: “amar o que o mar traz à praia, / o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha, / é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?”.

En este juego de apropiaciones, podemos ver cómo el devenir de la sentencia *conselheirista* desarma las definiciones disciplinarias para aparecer

y desaparecer en un *continuum* no armónico entre elementos de la cultura popular, de la cultura masiva y de la cultura letrada. La materialización del *sertão* que deviene playa se da bajo la forma publicitaria, pero también bajo la cita a escritores y poetas “de culto”. Es en el espacio del *sertão* donde aquellos consumos culturales se combinan y se transforman unos a otros. Esta superación material de la imagen publicitaria, en el film, se da a través del cuerpo de los personajes. Por medio de los sentidos João y Alfonsina se relacionan con el mar de diferentes maneras. Por ejemplo, en la escena en que Alfonsina coloca sal en un vaso con agua y luego, muy placenteramente, se moja la cara con este agua; o en otra escena, cuando el tío João mientras va a la feria de la ciudad, saca de su bolso un caracol de mar y se pone a escuchar la presencia sonora de las olas.

Hay entonces una reapropiación de la profecía que no sólo debe entenderse como una imagen superficial de un deseo sino como la concreción material de este a partir de la manipulación corporal de los elementos filmicos. Este mundo es una y otra vez interrumpido en el film con la presencia de la familia masculina de “trabajadores” para la cual Alfonsina está obligada a servir. Como si la superación de cierto miserabilismo propio del cine de los años ‘70 se presenta aquí puesto en jaque a partir de un mundo cotidiano vinculado a los afectos y a los cuerpos. Ese mundo es inaccesible para el prototípico trabajador sertanejo, encarnado en el padre de Alfonsina que trata de “malucos e doidos” a ella y a su tío.

Al otro día del cumpleaños de Alfonsina, João le concede su regalo y la invita a ir a ver el mar. Ambos caminan por el *sertão* hasta descansar en unas piedras. Allí no hay más que seca y aridez, sin embargo, el tío con su voz empieza a recrear los reflejos, sonidos e imágenes del mar. El tío realiza una de sus especialidades, la *performance*, pero esta vez no lo hará sobre su cuerpo sino que sus conjuros afectarán materialmente el paisaje sertanejo.¹⁸ João tira agua sobre la cabeza de Alfonsina y recrea la sensorialidad marina mientras describe la inmensidad del mar. Saca una caracola enorme de su bolso y la coloca en el oído de Alfonsina para que escuche el mar. Y cuando la cámara acompaña la mirada de Alfonsina, ya estamos todos los y las

18 En una escena anterior, el tío hace una *performance* frente a todo el pueblo, con música de Ney Matogrosso. La *performance* está compuesta por varios elementos marinos como la red que había tejido el mismo. La *performance* es tan poderosa que al hacerla a João le agarró epilepsia y de su propio cuerpo sale espuma como si fuese espuma de mar. Como si de cada acto artístico del tío naciera el agua en el *sertão*, la espuma de las olas, la lluvia torrencial pero también, parecería una energía que lo deja cada vez más cerca de la muerte.
RECCHIA PAÉZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

espectadores y espectadoras frente a un paisaje marino, escuchamos el sonidos de las olas, vemos el viento soplar y el sol costero sobre Alfonsina.

Figura 9



Fonte: *História da Eternidade* (Camilo Cavalcante 2015)

Como podemos apreciar en la sucesión de estas escenas, en el film *Historia da Eternidade*, hay un nuevo desplazamiento de la imagen publicitaria del mar con la cual soñaba Alfonsina en su cuarto hacia una forma del relato afectivo donde el mar se materializa de otra manera. Es decir, el tío como “agente transculturador” (RAMA, 2007) construye para Alfonsina un relato performativo que da forma a la transformación del *sertão* en mar. “D’agora em diante, Alfonsina, quando quizer ver o mar é só fechar os olhos e se concentrar porque o mar ta dentro de tu” (*sic*) son las últimas palabras con las que el tío cierra el encantamiento. Como si, nuevamente, el discurso publicitario fuese reapropiado por un relato que ya no es el de las revistas de moda, sino el de la intimidad de Alfonsina y João, un relato que sólo a través del artificio teatral conseguirá hacer aparecer al mar en medio del *sertão*. Ya no son las tecnologías de la cultura de masas (revistas, televisión o radio) sino las seductoras artesanías del artista las que construyen la *performance* marina.¹⁹

En el desenlace de la película con la llegada de la lluvia se consuman los pares amorosos del film. El agua en su potencial sexual acaba por desarticular los preceptos sociales y familiares del pueblo sertanejo. El bandidismo, el incesto y los cuerpos sexualizados se imponen de una manera

19 En la última escena del film reaparece la profecía. Alfonsina cierra los ojos mientras la pantalla se funde en negro y escuchamos las olas, gaviotas y el viento. La imagen se mantiene en negro. Es desde la sensorialidad musical que el mar se nos figura a los espectadores, aunque no lo veamos. RECCHIA PAEZ, J. “O sertão vai virar...”. (p.241-263)

estéticamente dedicada y sensual hacia el final de la película. La seca del *sertão* se transforma en una inundación donde los fluidos son irreplimibles. La lluvia torrencial para sólo cuando el padre de Alfonsina encuentra a su hija y a su hermano teniendo relaciones y mata al tío João de un palazo en la cabeza. El agua se acaba de golpe y deja de llover. Se produce un extrañamiento y la escena se vuelve nuevamente teatral: como espectadores estamos frente a una tragedia consumada.

Conclusiones: el devenir mar del *sertão*

En el presente artículo se realizó una lectura de los modos de apropiación de la profecía conselheirista en escenas de obras del cine brasileño de los últimos años. El recorrido crítico buscó señalar cómo la irrupción de elementos de la cultura popular genera una ruptura en las formas de la representación clásica. En la mezcla híbrida entre elementos de la cultura popular y de los consumos masivos se tensan los modos canónicos de entender la representación bajo la división entre ficción y realidad. La concreción material de la oración espiritual, bajo la imagen de la playa, pone de manifiesto la necesidad de repensar nuevas categorías para leer las agencias disruptivas de la profecía sobre los materiales ficcionales. Volver al espacio actual del Parque Estadual de Canudos nos permite, para concluir, condensar estas formas analizadas. Al decir de Javier Uriarte (2019) sobre la situación actual del emplazamiento de Canudos:

Una ciudad llamada “Canudos” existe hoy, pero es otra ciudad; Canudos fue reubicado. La ciudad que tuvo un papel clave en la guerra ya no existe: se encuentra en el fondo de un lago artificial. En 1968, durante la dictadura militar, la represa de Cocorobó se construyó para combatir la sequía, y el agua confiscada inundó el asentamiento. Hoy el lugar es un destino turístico para aquellos que buscan un día en la playa. Una página web llamada *Visit Bahia*, que promueve el turismo en el estado, nos informa que el lago “también es utilizado para pescar, hacer excursiones en barco y nadar, y sus aguas aún ocultan el mítico pueblo de Canudos y su historia”. (URIARTE, 2019, p. 246, traducción propia)

La oración religiosa se ha cumplido hoy pero de una manera muy particular en el territorio donde se apostaba el poblado enemigo de la República. Con el embalse construido por el Departamento Nacional de Obras Contra la Sequía, entre 1951 y 1968, el antiguo territorio de Canudos se transformó, hoy en día, en un sitio turístico donde un lago artificial ha

tapado las atrocidades del crimen republicano. La playa como espacio heterotópico evidencia los alcances del “estilo tropical” en un espacio originalmente ajeno, donde las formas de la pauta publicitaria turística y del mercado masivo disputan reapropiaciones de la profecía. Es allí donde se produce la “apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material” (BENNETT, 2010, p. 3) sobre lo que estudiamos como dos tópicos de análisis.

En el revés de la pauta publicitaria, las heterotopías leídas en los personajes de *Boi Neon*, que hablan desde su cotidiano y viven formas propias de recorrer esa playa, van más allá de la mera representación y de cualquier reserva utópica. A partir de la noción de “artificio” que invoca la práctica artística en *História da Eternidade* el mar hace irrupción en el *sertão*. En la apelación a elementos sensoriales y en el espacio que habilita la afectividad, el *sertão* encuentra una nueva manera de materializarse. Son esas “poéticas das águas” las que provocan otra vuelta de tuerca en las múltiples manifestaciones del espacio sertanejo y en sus modos de hacerse visible radica una potencialidad material vibrante que disputa nuevas formas de construir relatos sertanejos.

REFERENCIAS

ANDERMANN, Jens. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: 2018.

BARBERO, Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México DF: Editorial Gustavo Gilli, 1991.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press: Durham y Londres, 2010. Traducción Andrés Laguens, Octubre 2019.

BENTES, Ivana. "Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha". In: *Ressonâncias do Brasil*. España: Santillana del Mar, 2002, p. 90-109.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2*. São Paulo: Escuta, 2007.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. "Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução". In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CHARTIER, Roger. "“Cultura popular”": Retorno a un concepto historiográfico". In: *Manuscrits*, n 12, p. 43-62, 1994. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/39471>. Acceso en: 23 ago. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. "Sob o risco do real". In: *Catálogo do FORUMDOC.BH*. Belo Horizonte: 5o Festival do Filme Documentário e Etnográfico, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Buenos Aires: Latin America Research Commons, 2019.

DA CUNHA, Euclides. *Os sertões (Campanha de Canudos)*, Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1902.

FOOT HARDMAN, Francisco. *Trem fantasma. A modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FOUCAULT, Michel. "Espacios otros". Conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, el 14 de marzo de 1967. In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octubre de 1984, p. 46-49. Texto escrito en Túnez, en 1967, cuya publicación no fue autorizada por M. Foucault sino hasta la primavera de 1984 (traducción de Marie Lourdes).

GUIMARÃES, César. "Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo". In: COHN, Amélia; COHN, Sergio. (Coords.) *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

HOYOS, Héctor. "La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy". *Cuadernos de Literatura*, n. 20 (40), 2016, p. 254- 261. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.cmlc>. Acceso en: 23 ago. 2023.

MONZANI, Josette. *Gênese de "Deus e o diabo na terra do sol"*. São Paulo: Annablume, 2006.

NAGIB, Lúcia. “Imagens do mar. Visões do paraíso no cinema brasileiro atual”. In: *Actas de INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande /MS – setembro 2001.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.

RECCHIA PAEZ, Juan. “Justicias populares en el sertão brasileiro: *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer) y *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha)”. In: *Imagofagia*, n. 16, 2017. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/247/237>. Acceso en: 23 ago. 2023.

ROCHA, Glauber. *La revolución es una estética*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: USP, 2000.

SCHVARZMAN, Sheila. “Os sertões do cinema”. In: *revista ALCEU*, v. 12, n. 24, jan./jun., p. 94-108, 2012.

URIARTE, Javier. *The Desertmakers Travel, War, and the State in Latin America*. Londres: Routledge, Taylor & Francis Ltd, 2019.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

_____. “Introduction”. In: _____. *Allegories of Underdevelopment*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.

Corpus de films analisados

A Máquina. O Amor É O Combustível. Dirección de João Falcão. Brasil: Globo Filmes, 2006.

Amarelo Manga. Dirección de Cláudio Assis. Brasil: RioFilme, 2002

Árido Movie. Dirección de Lírio Ferreira. Brasil: 2005.

Baile Perfumado. Dirección de Paulo Caldas y Lírio Ferreira. Brasil: 1997.

Boi Neon. Dirección de Gabriel Mascará. Brasil: Desvia filmes, 2015.

Bye Bye Brazil. Dirección de Carlos Diegues. Brasil: Embrafilme, 1979.

Cinema, urubus e aspirinas. Dirección de Marcelo Gomes. Brasil: 2005.

Deus e o Diabo na terra do sol. Dirección de Glauber Rocha. Brasil: Copacabana filmes, 1964.

História da Eternidade. Dirección de Camilo Cavalcante. Brasil: Autora Cinema, 2015.

O auto da Compadecida. Dirección de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2000.

Resumen: El presente trabajo se propone perseguir la profecía de Antonio Conselheiro, que el célebre libro *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha lanzó a la fama, en obras cinematográficas brasileñas, en su mayoría pernambucanas, de los últimos años. Para ello analizaremos un corpus donde el devenir mar del *sertão* se materializa en la pantalla grande a partir de lo que consideramos dos conceptos claves: como heterotopías publicitarias y como poéticas del agua.

Palabras clave: sertão, cine, playa, heterotopias, poéticas.

Abstract: The present work intends to pursue the prophecy of Antonio Conselheiro, which the famous book *Os Sertões* (1902) by Euclides da Cunha launched to fame, in Brazilian cinematographic works, mostly from Pernambuco, produced in recent years. For this, we will analyze a corpus where the sertão materializes in sea based on what we consider two key concepts: as heterotopias and as poetics of water.

Key words: sertão, cinema, beach, heterotopias, poetics.