

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

**GEOGRAFIA E GLAUBER ROCHA: RELAÇÕES ENTRE AS
PERSPECTIVAS GEOGRÁFICA E CINEMANOVISTA DE SERTÃO**

FELIPE RODRIGUES SANCHES

**SÃO PAULO
2016**

FELIPE RODRIGUES SANCHES

**GEOGRAFIA E GLAUBER ROCHA: RELAÇÕES ENTRE AS
PERSPECTIVAS GEOGRÁFICA E CINEMANOVISTA DE SERTÃO**

Trabalho de Graduação Individual em Geografia II

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde

SÃO PAULO

2016

Agradeço ao Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo pelo conhecimento oferecido ao longo de todos os anos aqui vividos; à minha família, pela oportunidade que me proporcionou de estudar neste Departamento; aos colegas, pelos momentos compartilhados; e, em especial, a Sarita Borelli, pelo incentivo na conclusão deste trabalho.

"Minha alma deseja a revolução e minhas mãos trabalham para a revolução. Porém, o que é revolução? Uma revolução é a mudança total das leis naturais e sociais. Uma revolução só pode se realizar quando a morte vence a vida, porém ao mesmo tempo a morte é o nada e o nada é contrarrevolucionário."

Glauber Rocha

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir, conceitualmente, o Sertão na Geografia e aquele apresentado pelo movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo, sobretudo nas obras de Glauber Rocha (1939-1981), seu principal expoente. Utilizando-se dessa perspectiva e por conta de seu caráter “nu e cru”, o Cinema Novo apresenta, nas obras analisadas, Sertão pesado e intenso, que buscam oferecer ao espectador um retrato das dores vividas nesses lugares. Porém, na representação geográfica, existe na região um equilíbrio natural, em que o clima apresenta períodos frequentes de estiagem, mas também revela períodos de fertilidade do solo e de característica biodiversidade. Por conta de políticas públicas das últimas décadas, é possível notar um aumento na qualidade de vida da população do Sertão, com a construção de cisternas, como parte de um planejamento para que os períodos férteis garantam a sobrevivência nos períodos de estiagem, somados ao consequente aquecimento da economia regional, o que resultou na redução do contingente migratório, que historicamente saía da região, principalmente para a Região Concentrada (SANTOS, 2004), bem como minimizou as taxas de mortalidade no Nordeste e, mais especificamente, no Sertão. A justificativa para a escolha do tema se firma sobre sua contemporaneidade, além da contribuição acadêmica. O método de pesquisa é qualitativo, com pesquisas dos tipos bibliográfico e filmográfico.

Palavras-chave: Cinema Novo; Geografia; Sertão nordestino; Brasil; Semiárido.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	06
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	07
1 INTRODUÇÃO	08
1.1 Objetivos	10
1.1.1 Objetivo geral	10
1.1.2 Objetivos específicos	10
1.3 Justificativa.....	11
1.4 Metodologia.....	11
2 REPRESENTAÇÃO GEOGRÁFICA DE SERTÃO.....	12
2.1 A formação geográfica do Sertão.....	12
3 REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO SERTÃO.....	23
3.1 Contexto histórico e o movimento Cinema Novo.....	23
3.2 O Sertão representado por Glauber Rocha.....	34
3.3 Relação entre os conceitos geográfico e cinemanovista de Sertão	44
CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS.....	53

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Terra Brasilis (1519).....	21
Figura 2. Brasil: político (1922).....	22
Figura 3. Cena de <i>Terra em Transe</i> (1967)	28
Figura 4. Cena de <i>Terra em Transe</i> (1967)	29
Figura 5. Cena de <i>Terra em Transe</i> (1967)	29
Figura 6. Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	31
Figura 7. Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	34
Figura 8. Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	36
Figura 9. Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	39
Figura 10. Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	39
Figura 11. Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	41
Figura 12. Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	43

1. INTRODUÇÃO

Na história do Brasil, a região que compreende o Sertão nordestino teve seu espaço ideológica, conceitual e efetivamente construído por meio de políticas públicas que evidenciaram a forte presença do Estado na sua execução. Dessa forma, o aparelho estatal se posicionou, desde o Brasil Colônia, como mediador da relação entre o espaço natural e a sociedade, sendo que essa mediação tinha como um de seus pressupostos a lógica colonial de apropriação do espaço e de exploração de seus recursos naturais por parte da elite estabelecida. Mais do que isso, a perpetuação dessa dinâmica. Na lógica colonial, as práticas que legitimavam o povoamento do Sertão envolviam verdadeiros ideais de “conquista” daquele espaço por parte da Coroa, com vistas ao ideal fundamental de construção de uma nova nacionalidade e de um país, que, dentro dessa concepção, tinha seu conceito confundido com o que entendemos como território em Geografia. Dessa forma, não a população, mas o território, sim, é que se constituiu como principal objeto dessas políticas, com o seu executor, o Estado, se encarregando de garantir ferramentas para o processo de ocupação desses “fundos territoriais” (MORAES, 1999), áreas do território nacional ainda a serem incluídas no espaço produtivo, como o Sertão, mas que, antes disso, precisavam ser “conquistadas”.

A partir desse contexto histórico, a ideia de Sertão se consolidou no imaginário popular como um lugar incivilizado, bárbaro, distante, perigoso e com oportunidades escondidas, em que a miséria se fazia presente. Diante das ações estatais derivadas das políticas acima destacadas, encadeadas com os interesses das elites locais, é a questão fundiária e do controle do trabalho que devem ser apontados como principais fatores responsáveis por essa realidade.

Com o fim da escravidão, na transição do século XIX para o XX, e a derivada e gradativa reconfiguração do mercado de trabalho, acompanhada de uma necessária regionalização, dada a nova realidade de captação de mão-de-obra e outras transformações de ordens política, econômica e social, como o início da indústria e o conseqüente aumento da migração para o Sudeste e, mais especificamente, para São Paulo, os discursos políticos passaram a convergir para uma ideia de país moderno e influenciaram no surgimento de ideias vinculadas a

regionalismos. Contudo, não mais relacionados a aspectos naturais, mas fundados na pluralidade cultural presente no território brasileiro.

No caso da Região Nordeste, também os fatores supracitados, como o fim da escravidão, somado à proclamação da República e a nova conjuntura político-social-econômica brasileira que se apresentava, contribuíram para o enfraquecimento da economia açucareira. Essa feição meio que “envelhecida”, “de um passado glorioso” daquela parte do território favoreceu a elaboração da “nova” Região Nordeste, em derivação do antigo regionalismo norte-sul, baseada “na saudade e na tradição” (ALBUQUERQUE JR., 2009). Ainda segundo o autor, essa construção pode ser considerada uma invenção, fundamentada em “uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença”. Claramente, em resposta à perda de espaço na economia e na política nacionais, as elites nordestinas apoiaram-se no discurso regionalista, a fim de, entre outros propósitos, garantir o protagonismo no novo cenário brasileiro.

Nesse “molho” político, social, econômico e, agora, cultural entre séculos, fato de especial importância na construção da imagem nordestina foi grande seca de 1877-79. A partir do mote da miséria da região, divulgada em âmbito nacional (dentro das limitações de meios) pela imprensa da época, as autoridades legislativas, então nortistas, sempre alinhadas aos interesses dos proprietários de terra, puseram-se a reivindicar políticas públicas favoráveis aos seus interesses, nem sempre convergentes aos anseios da população. Estabeleceu-se, portanto, não somente um perene apoio e uma relação mutualista entre oligarquias nordestinas e Estado, como também se cristalizou uma ideia de seca e miséria sobre a região, mais precisamente o Agreste e o Sertão.

Entre os variados tipos de expressão artística que fazem uso de tal temática, o cinema nacional passou a apresentar o problema do Sertão como um enredo constante de suas produções. Diretores e roteiristas passaram, então, a representar em seus filmes as agruras vividas pela população do Nordeste brasileiro, de maneira cristalizada.

Todavia, a seca, diferentemente do que a maioria da população imagina, não é absoluta na região. Isso porque não se trata de uma região predominantemente árida, portanto, não sofre com um clima desértico. Passa, sim, por estiagens

periódicas. Nos períodos de chuva, a região muda, as terras tornam-se cultiváveis, com água abundante, sendo depositada em rios temporários, que ganham vida, e em açudes, servindo a plantações e animais e como reserva para os períodos de seca.

O que se observa, portanto, na verdade, é um misto de condição natural e acúmulo de tempos e mais tempos de desigualdade socioeconômica, aliados a uma imagem elaborada, dotada de específicos propósitos, que acabaram por configurar a imagem dura e árida do Sertão nordestino.

Atualmente, a fertilidade das terras do Sertão, a presença de água na região e a recente prosperidade de parte da população que vive nela são, predominantemente, retratadas. A filmografia, entretanto, revela que as temáticas relacionadas à miséria e à seca são maioria nesse tipo de representação artística no Brasil.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo geral

A partir do cenário exposto, apresenta-se como objetivo central do trabalho debater, conceitualmente, a relação entre o Sertão nordestino, como se coloca em Geografia e o que é retratado, deste estrato do território brasileiro, no movimento cinematográfico Cinema Novo, sobretudo na ótica das produções de Glauber Rocha, seu maior expoente.

1.1.2 Objetivos específicos

- Identificar a construção da paisagem no cinema de Glauber Rocha;
- Tratar sobre os conceitos do período histórico e do movimento cinematográfico brasileiro denominado Cinema Novo;
- Debater as relações entre as perspectivas geográfica e cinemanovista de Sertão.

1.2 Justificativa

O trabalho pretende estabelecer uma via de mão dupla no que se refere à exploração do material cinematográfico e a correspondência e a possibilidade de ampliação de análise de temas sobre categorias da Geografia, como paisagem, região, lugar e território. O estudo faz-se justificar pela significância do cenário na obra de Glauber Rocha e no movimento de cinema de vanguarda brasileiro da segunda metade do século XX conhecido como Cinema Novo. O paralelo entre os temas de Geografia e o caráter estético da prática artística referenciada permitem uma abordagem acerca dos símbolos histórico-sociais-geográficos que caracterizam noções, consagradas ao longo do tempo, da região Nordeste, e suas consequências no âmbito das Ciências Humanas.

1.3 Metodologia

Foram cumpridas as etapas, nesta ordem, de levantamento bibliográfico e filmográfico, leitura e análise da bibliografia, análise da filmografia, estabelecimento de relação entre o conteúdo bibliográfico e o filmográfico estudados e estruturação e redação do trabalho.

Procuramos autores que tiveram e têm até hoje fundamental relevância no modo de se pensar e discutir “Sertão” em Geografia e, do ponto de vista cinematográfico, buscou-se o aprofundamento na análise das características e das obras do movimento cinematográfico de vanguarda conhecido como Cinema Novo.

Para tanto, foram selecionados, basicamente: artigos científicos sobre a gênese, o desenvolvimento e as representações de Sertão; livros, com especial atenção às obras de Milton Santos, um dos principais representantes da Geografia Crítica no Brasil; e filmes, com destaque para a filmografia de Glauber Rocha e suas obras “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Terra em Transe” (1967), principais representações do movimento cinematográfico estudado.

2. REPRESENTAÇÃO GEOGRÁFICA DE SERTÃO

2.1 A formação geográfica do Sertão

Rocha et al. (2010) explicam que a descrição da organização do espaço do Nordeste brasileiro apresenta, como primeiro impulso, o ressaltar de alguns atributos do meio físico regional, tomando como base a clássica divisão entre o litoral, o Agreste e o Sertão. Todavia, explicam os autores, essa segregação nada ou pouco informa acerca das atividades econômicas, relações sociais e produção do espaço nessa região.

Para os autores, o conhecimento físico – isto é, geográfico – é importante, uma vez que condiciona a ocupação do espaço e o desenvolvimento de atividades, porém, paira sobre a atuação do homem nesse meio físico o que determina como se organiza esse espaço. A organização do espaço nordestino, conforme Rocha et al. (2010), ainda que se encontre condicionada pelo meio físico, determina-se por processos distintos de "construção do espaço", sendo que alguns deles remetem aos primórdios do período colonial, enquanto outros são mais recentes e intensamente impactados por políticas de desenvolvimento regional.

Antônio Filho (2011), por sua vez, explica que algumas palavras “são capazes de expressar significados muito importantes em alguns segmentos do saber”. Não raramente, essas palavras são utilizadas sem que quem as diz se dê conta de suas origens, ou mesmo da conotação a que se atribui. Em Geografia, explica o autor, palavras com significados em alguns textos são comuns, por conta de generalizações ou de usos equivocados, tornando-se ambíguos ou mesmo imprecisos.

O autor exemplifica dizendo que a palavra *região*, por vezes é empregada no sentido de determinar uma área, território ou subespaço, sem que se leve em consideração sua escala correspondente. Nesse bojo, encontram-se, em igual medida, demais exemplos, como termos *paisagem*, *espaço geográfico*, *lugar* (todas consagradas como categorias da Geografia) e *sertão*. Sobre essa última, o autor explica que é possível retomar um exemplo significativo fazendo que seu significado, no dicionário, corresponda a:

1. Região agreste, distante das povoações ou terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral. 3. Interior pouco povoado. 4. Bras. Zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semiárido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos (FERREIRA, 1975 apud ANTONIO FILHO, 2011, p. 84).

Para Antônio Filho (2011), na Geografia, o Sertão do Brasil diz respeito a uma vastíssima “zona interiorana” que teve penetração inicialmente no século XVI, após a chegada dos colonizadores, ao passo que as fazendas de gado passaram por uma divisão das fazendas dedicadas às atividades de agricultura, especialmente na região Nordeste do país.

Assim, enquanto a produção agrícola, sobretudo de cana-de-açúcar, se encontrava quase que exclusivamente restrita à faixa litorânea, a criação de gado e atividades de pecuária estendiam-se para paragens remotas do interior do continente.

O geógrafo ou qualquer outro estudioso, porém, pode e deve especificar qual o “sertão” a que se refere. Ab’Saber (1985), por exemplo, fala do sertão semiárido do Nordeste, que compõe uma das três grandes áreas de semiaridez da América do Sul (as outras são: as regiões de Guajira, na Venezuela e Colômbia; e o Cone Sul, que apresenta muitas nuances de aridez ao longo da Argentina, Chile e Equador) (ANTONIO FILHO, 2011, p. 85).

França e Soares (2006), por sua vez, explicam que o termo Sertão se atribui a variados significados, vertentes de concepções econômicas, políticas e temporais que se complementam e passam a revelar a dimensão extra-litorânea das atividades produtivas no Brasil, fato que apresenta o processo de ocupação do território brasileiro sob a ótica do colonizador europeu. Citando Ribeiro (2000), as autoras propõem quatro principais definições para o termo:

- a) desertão, ou seja, sinônimo de deserto no sentido de ausência de civilização europeia, já que, esses espaços não eram um vazio populacional. O sentido de sertão enquanto deserto é identificado por Saint-Hilaire (1975) ao fazer referência às terras despovoadas do interior do Brasil: “[...] Quando digo despovoada, refiro-me evidentemente aos habitantes civilizados, pois de gentios e animais bravios está povoada até em excesso”. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 375).
- b) serere, sertanum de origem do latim clássico, que quer dizer o mesmo que, trancado, entrelaçado e embrulhado. Pode-se associar esse significado

a presença dos cerrados no sertão em contraste com as florestas tropicais. Os cerrados, ao contrário dessas florestas eram vegetações fechadas de difícil penetração no seu interior.

c) Desertum ou desertor, termos que remetem a ideia de desordem e de corrupção onde o sertão abrigaria pessoas desonestas e sem índole como: “[...] fugitivos da justiça, devedores da Coroa, aventureiros e contrabandistas, quilombolas e “índios bravios”, onde predominava uma população formada em grande parte por mestiços e negros livres”. (RIBEIRO, 2000, p.57).

d) Desertanum significando um espaço desconhecido, a ser conquistado e para onde se direciona o desertor, o colonizador (RIBEIRO, 2000, apud FRANÇA; SOARES, 2006, p. 3).

França e Soares (2006) explicam, então, que o sentido final de Sertão torna-se completar os demais significados que, por sua vez, tornam-se características do que foi a colonização portuguesa no Brasil, que adotou, como objetivo inicial, a ocupação do litoral, enquanto os lugares do interior imediato do território, reconhecidos como sertões, permaneciam desconhecidos à exploração do colonizador, até quando a nação, enquanto aparato institucionalizado,

[...] se propõe a levar o progresso, a implementar uma “marcha para o oeste”, buscando integrar a nação num projeto único de desenvolvimento. O Brasil do litoral, sempre voltado para o mundo civilizado do além do mar, torna suas vistas para o seu próprio interior. No processo de “interiorização do progresso” a própria capital do país se transfere para o Planalto Central e o sertão se transforma em “celeiro agrícola” até se industrializa (RIBEIRO, 2000, apud FRANÇA; SOARES, 2006, p. 3).

Ferreira et al. (2012) seguem a mesma linha de pensamento, ao abordar que a cartografia que trata sobre o interior do Brasil, especialmente na parte setentrional – que é reconhecida como a região delimitada do Nordeste – pode ser constantemente atrelada ao início do século XIX, quando é possível notar em estudos exploratórios e mapas datados da época, a existência de regiões amplas ainda inexploradas, isto é, sem sua cartografia consistentemente elaborada.

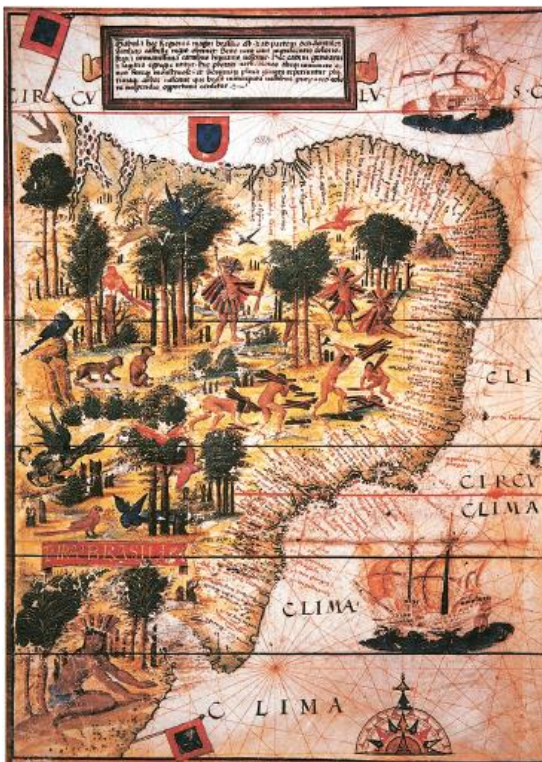
Os autores explicam que tal desconhecimento trouxe, como consequência, um grande problema ao longo do processo de transformação da antiga América Portuguesa em nação independente, estendendo-se pelo século XIX. De modo que, dentre as elites políticas do Império, existia um grande esforço – bem como contínuo – em preencher os vazios deixados por séculos por uma política de domínio geopolítico da Metrópole Portuguesa, implicando, então, no estrito controle do

conhecimento que era produzido acerca da colônia, especialmente dos que eram relacionados à defesa do território e aos recursos naturais disponíveis.

Para construção desse conhecimento geográfico, o esforço dos intelectuais daquele período encontrava-se relacionado mais significativamente ao projeto ideológico de construção de uma Nação. Projeto que se embebeu também nos registros literários do observador moderno, um “observador-em-trânsito” e que se imiscuia à paisagem na tentativa de apreensão do todo, conforme a proposta humboldtiana. Projeto para o qual se tornou imprescindível à investigação sistematizada e o domínio do suporte físico do território, seus acidentes, relevos, bacias hidrográficas, cursos d’água, entre outros (FERREIRA et al., 2012, p. 2).

Os autores ainda explicam que fora preciso superar a imagem do país que tinha como riqueza “só-natureza”, registrada de maneira abundante e, ao mesmo passo, de um extraordinário e exótico, comum nos registros do período de colônia, como podemos ver no mapa da Figura 1. Alguma unidade de antigos mapas do período em questão se tornaria facilmente cindida em busca por especificidades de partes de um império munido de características continentais.

Figura 1. Terra Brasilis (1519)

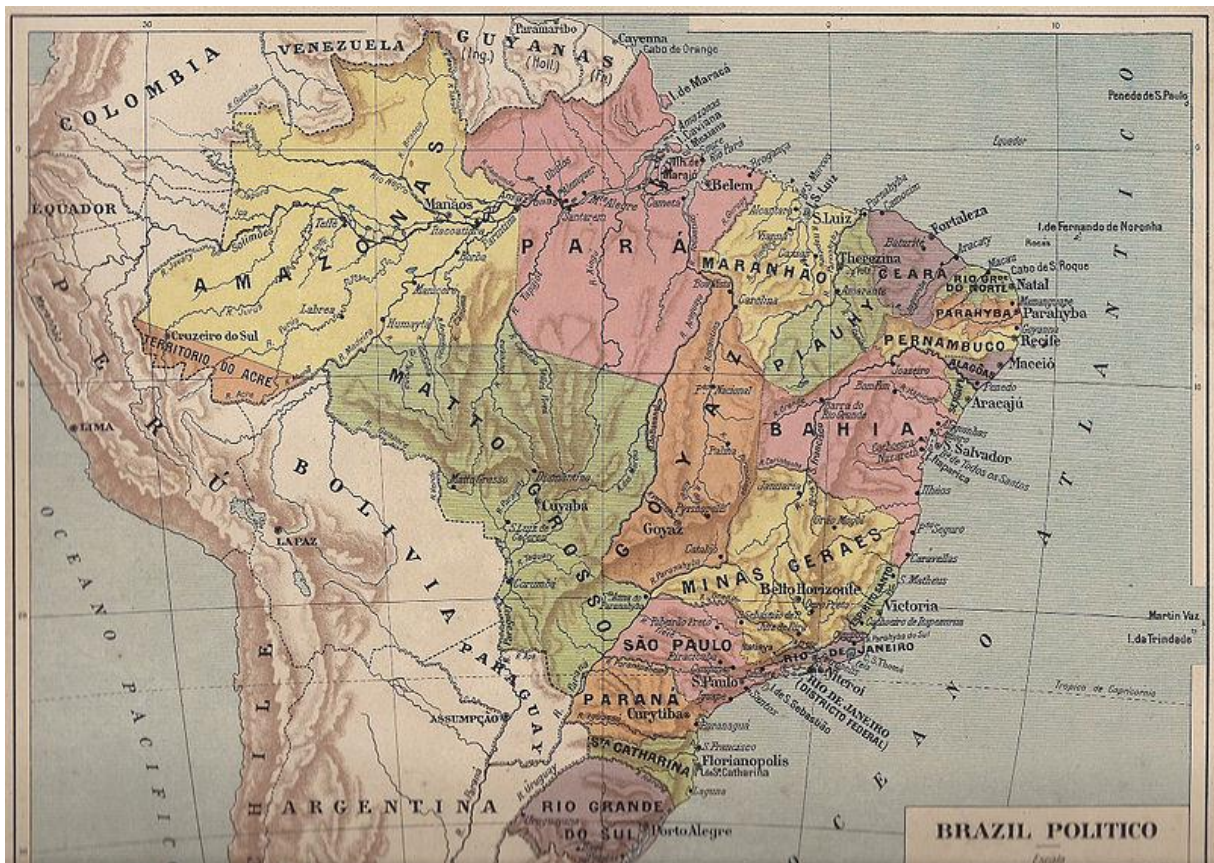


Legenda: *Terra Brasilis* está entre os primeiros mapas a representar o território que viria a formar o Brasil. Não à toa, oferece desenhos que representam os nativos “exóticos” aos europeus.

Crédito: Lopo homem. *Terra Brasilis*, 1519./ Biblioteca Nacional da França, Paris.

Ferreira et al. (2012) explicam então que, posteriormente, a necessidade de integrar o território passou a requerer, a partir da metade do século XIX, a elaboração de mapas mais precisos, com o auxílio de instrumentos de localização, de observações e de desenhos, realizados de maneira inicial pelos engenheiros militares e, posteriormente, por politécnicos.

Figura 2. Brasil: político (1922)



Legenda: No centenário de sua independência, o Brasil já tinha um atlas, de precisão cartográfica excelente, em que já era possível identificar precisamente a delimitação de seus territórios.

Crédito: *Atlas Político do Brasil, 1922.*

Rocha et al. (2010), por sua vez, explicam que a ocupação do interior do Nordeste fora, então, determinada nesse período – século XIX – no sentido de suprir o setor açucareiro de animais para trabalho e alimento, tendo como origem dois principais polos: Salvador (BA) e Olinda (PE). Em dada época – em que não se tinha arame farpado, por exemplo, e os animais viviam isolados por vales e cercas vivas – a pecuária apenas poderia ser feita em parcelas mínimas, junto da agricultura.

Os autores explicam que daí veio a ideia de dividir as áreas de criação das áreas agrícolas por meio de grandes extensões de terras inaproveitadas:

O espaço foi organizado em função dos interesses dos grandes proprietários, que conseguiam dos governadores grandes doações de terras que eram depois divididas e entregues a vaqueiros que se estabeleciam no sertão para cuidar do gado com auxílio dos escravos e dos moradores livres. Os vaqueiros, que poderiam com o tempo se tornarem pequenos criadores, alugavam sítios e estabeleciam os seus currais, porquanto a sua remuneração lhes era paga pelo sistema de quarteação – o vaqueiro recebia um em cada quatro bezerros nascidos e podia ainda utilizar o leite. O gado permanecia fazendo migrações sazonais para as serras e margens dos rios. E era criado solto, pastando em comum com o de outras fazendas, identificado através do ferro do proprietário e do ferro da ribeira em que se situava a fazenda (ROCHA et al., 2010, p. 24).

Já, França e Soares (2006) explicam que relatar o significado do Sertão, de modo que se apresente enquanto fronteira civilizatória, poderia ser uma justificativa para a ocupação, propriamente dita, daquele espaço.

O sertão, estabelecido como espacialmente periférico, e também culturalmente tido como fora dos centros dinâmicos do mundo moderno. A origem do termo, possivelmente, expressa essa noção presente no expansionismo europeu pelo planeta, a constituir-se como centro que irradia civilização para os vários “sertões” a serem conquistados (RIBEIRO, 2000, apud FRANÇA; SOARES, 2006, p. 4).

Deste modo, abordar a temática sertaneja remonta ao processo de ocupação e de colonização do território brasileiro, de modo que a carta cunhada por Pero Vaz de Caminha, do século XVI, pode ser tomada como o instrumento oficial fundador do termo “Sertão” na história do Brasil.

Esta terra, senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até a outra ponta que contra o norte vem, de que nos deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes longas barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda cha e muito cheia de grandes arvoredos. Ponta a ponta e toda praia... muito cha e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, visto do mar muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver se não terras e arvoredos – terra que nos parecia muito extensa (CORTESÃO, 1963, apud FRANÇA; SOARES, 2006, p. 4).

Ferreira et al. (2012) explica que a região passou a ser reconhecida por suas variações meteorológicas e, como estas causavam estiagem e intervalos de secas,

“as fronteiras, que ora recuavam e ora avançavam” – como é possível em relatos de viagens da época.

O *território das secas* tornou-se a melhor definição da palavra Sertão no registro original português do período colonial; assim sendo, os autores Ferreira et al. (2012) explicam que a busca pelo delineamento claro desse território, na metade inicial do século XX, tornou o Sertão um espelho do interior atingido por longas estiagens.

De tais processos, ainda conforme Ferreira et al. (2012), nem sempre foram claros os modos de produção, circulação e difusão de conhecimento, formando-se uma imagem estática e determinada da região Nordeste; esta que sempre figura em decorrência de um enfrentamento dos efeitos causados por secas, que articulou conjuntos de esforços por parte dos governos.

Além disso, pode-se apontar igualmente a conjuntura política e econômica que reivindicou recursos e atenção próprios, das paisagens e cartografias, reais e imaginárias, que lhe representaram. É neste contexto que o presente trabalho procura discutir o papel da cartografia na delimitação, muitas vezes imprecisa, do sertão das secas, daquela porção setentrional do Brasil, ao longo do século XIX e da sua definição mais concisa dos mapas do início do XX (FERREIRA et al., 2012, p. 3).

Antônio Filho (2011) relata que o termo *sertão* tornou-se de comum uso a fim de designar a corruptela ou abreviatura de *desertão*, isto é, no sentido de grande deserto, um nome atribuído pelos colonizadores portugueses a alguns locais pouco povoados na faixa equatorial do continente africano. O termo ainda derivou do modo latino correspondente, *desertus*. Primeiramente cunhada *certão*, já no século XVI pode ser encontrada como termo que designa as regiões do interior do próprio Portugal.

Todavia, existe ainda a hipótese de que *sertão* poderia ser derivado do vocábulo *muceltão*, com abreviatura em *certão*, que possui significado latino. Assim, *celtão* ou *certão* poderiam ser ainda abreviaturas do angolano. O termo, de qualquer maneira, era empregado com significado de designar mato, geralmente enunciado por nativos do interior.

O autor prossegue explicando que “a palavra pode ser encontrada duas vezes na Carta de Pero Vaz de Caminha”, que, como já dito, relata “as terras descobertas

ao rei de Portugal”, cujos trechos em que figura a palavra *sertão* denotam o significado de um local oculto, sem arvoredo, localizado longe da costa.

Outro documento histórico, em que figura o termo *sertão*, reforça a questão de que sua origem vem de antes da colonização do Brasil, por meio do diário de viagem de Vasco da Gama, datado de 1498, em que um trecho da tradução recente diz:

Na quarta-feira, 8 de novembro, enfim lançamos âncora nesta baía, e aí permanecemos por oito dias, limpando os navios, consertando as velas e arranjando lenha. A quatro léguas desta angra, para o sueste, estende-se um rio que vem de dentro do sertão. A largura de sua foz é de um tiro de pedra (antiga medida de comprimento, equivalente a cerca de 40 m) e tem entre duas e três braças de profundidade. Chama-se rio de Santiago (ANTONIO FILHO, 2011, p. 85).

O sentido é o de demonstrar as terras do interior continental. Contudo, Ferreira et al. (2012) explicam que um mapa datado do século XIX, expressa uma recorrência do mesmo modo que o registro da literatura viajante da época, demonstrando que a palavra *sertão* é utilizada de maneira indeterminada.

Deste modo, explicam os autores, toda a região que se situa entre as, então, províncias de Paraíba e Rio Grande do Norte foram denominadas de Sertão, ao passo que alguns mapas que acompanham tais escritos registram o Sertão como vazio, como interior desconhecido, fomentando ainda mais essa ideia de imprecisão quanto à definição do termo.

Essa operação linguística que vinha se processando, [...] ganharia também contornos específicos ao longo do século XIX e XX. Embora permaneçam os muitos sertões nas discussões e ensaios sobre o Brasil (ou mesmo e principalmente na literatura do século XX), para designar porções específicas do interior, um em especial seria objeto de atenção específico: o sertão da porção setentrional do Brasil, o interior assolado de tempos em tempos pelo fenômeno climático das secas (FERREIRA et al., 2012, p. 9).

O processo de definição, prosseguem os autores, fora relativamente demarcado e debatido; todavia, é importante sobrepor o “vazio do registro cartográfico” colonial à delimitação posterior da região das secas. Porém, apontando somente as recorrências do fenômeno climático, não é o bastante para compreender a cartografia do Sertão que viria a se formar, a partir de meados do século XX.

Ferreira et al. (2012) relatam também que é necessário integrar o território brasileiro dos finais do século XIX, especialmente por conta da interiorização, além da “ascensão de um corpo técnico qualificado” – que provém de “quadros da escola politécnica, criada em 1878”, delimitando, assim, ações de proposição perante problemas vindos da grande seca de 1877 e 1878, ou:

As ações técnicas, encampadas e promovidas pelos engenheiros politécnicos enviados pelo Governo Federal, passaram, destarte, a ser também um elemento delimitador e caracterizador da região da seca no tocante à sua espacialidade, pois atuavam no sentido de estruturá-la e integrá-la tanto externa – com as outras regiões da nação –, como internamente – na comunicação entre as cidades e as zonas de produção localizadas em seus limites, com o intuito de promover a circulação de riqueza “a partir do escoamento das mercadorias e o estreitamento das relações” (FERREIRA et al., 2009, apud FERREIRA et al., 2012, p. 10).

França e Soares (2006) expõem que ainda, no século XIX, os colonizadores europeus já demonstravam interesses e objetivos bem delimitados de conquistar e dominar as “terras do novo mundo”:

Voltando as origens e rememorando o contexto em que a noção de sertão foi primordialmente utilizada, tem-se nesta noção por ocasião do “achamento” do Brasil, a expressão da grandeza das novas terras, num momento em que estavam postas situações demarcatórias: limites, fronteiras, expansão territorial (RODRIGUES, 2004, apud FRANÇA; SOARES, 2006, p. 4).

França e Soares (2006) prosseguem dizendo que, visando expansão e progresso, além do desenvolvimento, passou-se a instaurar “no Brasil um projeto de interiorização” que procurava a ocupação e a modernização de “terras distantes do litoral”, que ficaram, então, reconhecidas como sertões.

Nesse período do “século XIX, o Sertão brasileiro era concebido como o que se opunha ao litoral”, isto é, “o interior do país”, em que havia “ausência de povoamento europeu e presença de vegetação que se distinguia da Mata Atlântica” e, especialmente, um intrínseco “atraso econômico, tecnológico e cultural”, conforme o ponto de vista do colonizador europeu.

Ainda, esses espaços, conforme as autoras, que não eram identificáveis enquanto florestas tropicais, assim como os cerrados, foram classificados como

sertões e vazios humanos e econômicos. Sob tal ponto de vista histórico, esses lugares passaram a compartilhar a mesma percepção comum no contexto nacional.

França e Soares (2006) acreditam que as ideias relacionadas ao Cerrado, ao Sertão e suas respectivas populações, quando apresentadas pela ótica europeia, não seriam capazes de ignorar o caráter dominador por parte dos europeus. O objetivo da cristalização de tais concepções era o da modernização do interior brasileiro, uma região reconhecida como “sertões” e que tinha como domínio a vegetação do bioma Cerrado.

França e Soares (2006) apresentam que, sob outro prisma, é possível apontar a existência “de inter-relações entre Sertão e Cerrado, partindo do resgate de práticas de populações sertanejas que viviam da exploração do Cerrado, tal como uso, coleta e cultivo de espécies deste bioma”. Assim, uma série de plantas típicas do Cerrado passou a ser destacada em relatos de viajantes por meio dos usos diversos que o sertanejo lhes dava; todavia, nenhuma delas é tão apontada quanto o buriti, uma planta característica das veredas.

As autoras explicam que “naquele momento, de ampliação do colonialismo europeu, todos os espaços que geograficamente não eram identificáveis como costa litorânea brasileira” poderiam ser reconhecidos enquanto sertões, sendo assim:

No primeiro momento da colonização, todo o interior do Brasil era um imenso sertão. Com a formação de São Paulo e a ocupação do Planalto de Piratininga, se estabelece um núcleo de colonização no interior e o sertão passa ser identificado com as regiões onde os bandeirantes iam prear índios ou buscar minerais preciosos. Igualmente, no início da descoberta do ouro, Minas Gerais era conhecida como o “Sertão dos Cataguases” (RIBEIRO, 2000, apud FRANÇA; SOARES, 2006, p. 6).

As autoras finalizam, então, citando Guimarães Rosa (1984 apud FRANÇA; SOARES, 2006) que avalia o Sertão enquanto um elemento simbólico e histórico do Brasil, cuja existência no país, de maneira geral, poderia ser passível da indagação/afirmação: “o sertão ou os sertões ou não existem ou estão em todas as partes”.

Antônio Filho (2011) explica que, de qualquer modo, ainda que se admita que o termo *sertão* apresenta origem múltipla, seu significado torna-se convergente para um único sentido. De modo que o *locus* torna-se o interior de terras ou do continente

como um todo, podendo ou não ser implícita a ideia da existência de aridez ou de região despovoada.

O autor prossegue explicando que os documentos gerados, partindo de diários e registros de viagens das Grandes Navegações entre os séculos XV e XVI, demonstram claramente que o termo *sertão* era utilizado geralmente por parte dos portugueses, o que descarta a possibilidade de ser um termo tipicamente brasileiro.

Assim, ainda na contemporaneidade, o termo *sertão* é utilizado em diversas regiões brasileiras, a fim de designar áreas do interior, sejam “hervais, no Planalto da Serra Geral”.

Entretanto, na Amazônia brasileira, o uso da palavra “sertão” parece ter ficado restrito ao período colonial, quando da busca das especiarias (as chamadas “drogas do sertão”). Hoje, não encontramos como uso corrente a palavra “sertão”, na Amazônia. É possível, contudo, que no norte mato-grossense, nas áreas em que a floresta amazônica começa transitar para o cerrado, e a presença de imigrantes sulinos e nordestinos é grande, o uso da palavra “sertão” possa ser registrado (ANTONIO FILHO, 2011, p. 87).

Vale ainda ressaltar a necessidade de sempre tornar específico a qual Sertão se refere, ao passo que o Sertão, ao que tudo indica, possui uma conotação de sentido uno – isto é, a interioridade – mas que, todavia, expressa-se por meio da fisiologia da paisagem, em uma diversificação, diversas vezes sem similaridade.

3. REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO SERTÃO

3.1 Contexto histórico e o movimento Cinema Novo

No bojo do movimento sociocultural da década de 1960, o cinema também passou por uma fase de intensa transgressão, na qual paradigmas foram rompidos para que novos valores pudessem surgir. Entre 1960 e 1970, o principal movimento que se destaca no âmbito cinematográfico brasileiro é o Cinema Novo.

Quando o Cinema Novo chegou ao seu apogeu, a linguagem utilizada era da arte de fazer cinema e da não industrialização da arte. Como afirmou Glauber Rocha ao criticar a influência do governo brasileiro sobre o cinema aqui produzido: “Não podemos nós, pobres cineastas brasileiros, purgar os pecados de nossas ambições? Não podemos retornar aquela antiga condição de artista obscuro e procurar (...) esta realização misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema que continua esquecida?” (ROCHA Apud VALVERDE, 2010). Utilizando-se da temática da influência que o poder exercia sobre as massas, com a finalidade de doutriná-las, os cinemanovistas passaram a ilustrar sua ideologia na imagem, não somente no sentido artístico, mas também no social e no político. Os cinemanovistas, em termos visuais, ofereciam uma perspectiva desiludida e cética sobre a situação da sociedade da época.

Como afirmou Valverde, diferenciando o Cinema Novo e seus cenários daquilo que era produzido do cinema das Pornochanchadas dos anos 1940:

“De fato, esse movimento apareceu em um contexto de crise política e econômica do Brasil, no qual a imagem de harmonia que a precedia foi abandonada. Por exemplo, para ilustrar a pobreza, a violência e o êxodo rural que eram marcantes no Brasil dos anos 60, os diretores do ‘Cinema Novo’ escolheram outros cenários, como favelas, lugares marginalizados e notadamente espaços deteriorados do Nordeste do Brasil. Como personagens centrais dos filmes do ‘Cinema Novo’, nós podemos encontrar frequentemente os migrantes. Eles partiam com suas famílias em direção as cidades do Sul do país para tentar escapar das condições desiguais e para o servilismo do trabalho. Além disso, a representação da seca que afetava diretamente as plantações e as condições de vida do Nordeste contratavam com a paisagem exuberante do Rio de Janeiro característica das Pornochanchadas” (VALVERDE, 2010).

Na década de 1950, como afirma Paranaguá (1985), experimentos industrialistas do cinema fracassaram, de modo a não poderem mais ser retomados. Tal problema foi uma tendência e afetou até mesmo as grandes produções norte-americanas, que também foi buscar modelos de produção cinematográficas de custos reduzidos em releituras do cinema europeu. No Brasil, a busca dessa renovação teve forte conexão com as correntes cinematográficas do Neorrealismo italiano e do Cinema Noir, que passaram a aproximar-se de uma estrutura de documentário, levando as câmeras às ruas e filmando o cotidiano da população.

Em um cenário onde a crise industrial se instaurava, os cineastas estreantes passam a redescobrir um modelo artesanal de fazer cinema, este que está intimamente relacionado com a maneira de se expressar. Tal geração foi responsável pela formação dos cineastas que viriam posteriormente, na década de 1960, que, em seu tempo, estavam inseridos num ambiente em que as palavras de ordem na época eram transformação e quebra de paradigmas. Por este motivo, suas realizações passaram a traduzir-se nesses elementos.

O ambiente em que se vivia passou a atuar como facilitador para o fazer cinematográfico, levando também a questões reflexivas sobre elementos sociológicos, antropológicos e históricos inerentes à sociedade. Passou a ser, então, a maior finalidade da linguagem cinematográfica encontrar um meio de comunicar-se, que simplesmente sintetizasse a situação em que viviam os excluídos cidadãos do dito Terceiro Mundo.

Sobre este aspecto:

O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um Estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por esta situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. (PARANAGUÁ, 1985, p. 66).

Sendo assim, o pensamento deste cinema era, primeiramente, reconhecer sua realidade, inserir-se nela, para, então, transformá-la. Neste cenário, o Neorrealismo italiano, integrado à cultura do cinema e, ainda, o nacionalismo desenvolvimentista que existia, reunidos, passaram a conceber a ideia de

modernidade, que passou a ser transportada para os filmes, para a música, a literatura e para o teatro, formando um novo conjunto cultural.

As diversas revoluções que aconteciam mundo afora foram o cenário ideal para o surgimento dos novos movimentos cinematográficos e outras revoluções socioculturais, atingidas pela estética e constituintes de um ambiente adequado para renovar o cinema.

Glauber Rocha (2009), um dos cineastas de maior participação nesta derradeira revolução do cinema, acreditava que a fome consistia o centro de qualquer subdesenvolvimento, era o câncer de sua sociedade, porém, embora fosse sentida por esta, não era compreendida ou atacada a fim de se obter melhoria:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais (ROCHA, 2009, p. 89).

Ou seja, o objetivo principal do cineasta e, como o próprio se refere, do Cinema Novo era, não somente sentir o problema, mas demonstrá-lo. Transferir para os filmes, ainda que fosse “feio e triste”, a realidade que o governo lutava para esconder; esta era a forma de protesto contra algo que há muito se via no Brasil e que pouco se reconhecia como um problema da sociedade. Em comparação com a realidade europeia, lá o assunto não era tema flagrante. Esta revolução de levar a realidade para as telas e de ilustrar tais situações de desigualdade socioespacial e econômica, em vez de escondê-las, foi a grande característica que marcou o Cinema Novo na história da cultura brasileira.

Este modelo de cinema passa a fazer um recorte sobre o cenário geral e elege exatamente a contra-imagem pedagógica, aquela que é violenta, que choca e a distribui como produto cinematográfico, em ambientes de divulgação deste tipo de material artístico. Apelar à violência nas produções foi considerado por muitos autores um meio necessário para se afirmar perante o colonialismo econômico-cultural das potências.

Entre os anos 1967 e 1970, os filmes produzidos eram destinados quase que exclusivamente a se opor à ditadura civil-militar que se instalara no Brasil, onde o cenário era de uma modernidade construída sob o véu do conservadorismo, exercendo pressão pública, especialmente na esfera da família.

Em 1964, como lembra Xavier (1993), era esperado que a transformação da economia fosse passar a qualquer momento para o âmbito social, em que passou a ser considerado viável realizar uma harmonia entre as culturas populares. O golpe civil-militar do mesmo ano demonstrou, porém, que a modernização veio de encontro com os movimentos esquerdistas. Nessa época, as produções cinematográficas passam a desafiar o cenário econômico, tornando possível realizar a combinação da desigualdade existente na sociedade, vista por meio da ótica de uma sociedade de consumo.

Melo e Novais (1998) complementam, dizendo que dado este contexto o cinema passa a atuar como agressor frente aos mitos ufanos do regime instaurado, afastando-se do molde de construir heróis e travando um intenso debate, unido à música e ao teatro. Nesse cenário, insere-se também como protagonista o tropicalismo, onde seus ideais e suas concepções contrariavam tudo o que era imposto à sociedade pelo poder da época, derrubando ideais de purismo e nacionalismo cioso, além de conservar sobre esta mesma sociedade seu teor subversivo.

O autor, um cinéfilo, ao longo de sua obra oferece análises profundas de obras de cineastas, que são nelas referenciadas. Rocha (2009) afirma que aprendeu lições com as produções estadunidenses, especialmente aquelas que se opunham às pressões impostas pelo cinema hegemônico, explicando que ainda contemplou diversos elementos contidos no gênero Western, especialmente nas obras de John Ford e sua maneira de abordar os temas sobre conflitos sociais.

Desde sua formação inicial, transitou em ambientes de ideologias opostas, vivendo todas as fases de sua época; como estudante do colégio católico e anticomunista Germano Machado, no Círculo de Estudo Pensamento e Ação (CEPA), e frequentando, ao mesmo tempo, o Clube de Cinema, onde seu mentor era o artista de orientação política de esquerda Walter da Silveira, com quem Rocha trocou inúmeras ideias sobre aquele tempo e perspectivas futuras de cinema e de sociedade.

Rocha (2009) relata que, para ele, o cinema moderno representa o rompimento da narrativa imposta pela indústria cinematográfica, que é imputada tanto aos cineastas quanto ao público, e acredita, ainda, que este rompimento representa a retomada da chamada sétima arte pelos intelectuais, destacando a motivação política dos autores, impulsionada pela Nouvelle Vague francesa. O cinema buscava sempre em primeiro plano o esclarecimento e a mudança social, mais do que a perfeição técnica.

Até então, o cinema moderno era distribuído de maneira restrita, ficando em seu país originário e participando de festivais. Para Rocha (2009), o dever deste cinema era encarar público e crítica, que estavam habituados à linguagem cinematográfica dita colonialista das culturas dominantes. A estética moderna utilizava-se da câmera transportada na mão do cinegrafista; os cortes eram realizados descontinuamente; existiam grafismos; a trilha sonora era interpretativa; o improviso era livre e comum, tais como eram os diálogos.

O autor debate sobre o arcaico e o moderno que se entravaram no Cinema Novo, entendendo que a revolução modernista desejada não seria realizada apenas por uma classe social. O foco de Rocha (2009) age de modo a recusar a história contada pelos colonizadores e se dedica a traçar fatos de modo racional e linear.

Por este motivo, os filmes do autor seguem distintos tipos de abordagem de tempo, inclusos num único discurso, sendo que a ideia da história é encarada como um processo em mutação contínua, em que os eixos da política, da economia e da cultura se entroncam.

O pensamento de Rocha (2009) reúne ideias da Bíblia Sagrada às fábulas infantis; o líder e o escatológico; a questão dialética de Marx e a visão de mundo não racional proposta por Freud. Como argumenta Valverde, Glauber Rocha parece reler

símbolos de uma certa mitologia brasileira que surgia para tornar o sertão do Nordeste uma linguagem poética e figurada capaz de ser traduzida como mecanismo de esclarecimento (VALVERDE, 2010). De fato, elementos da história brasileira, como a Guerra de Canudos, Antônio Conselheiro, Lampião e Maria Bonita, êxodo rural, fome, seca, relações de trabalho pré-capitalistas aparecem subentendidos em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

De acordo com Xavier (1993), neste cenário nasce a ideia do transe intelectual diante do contexto, como pode ser vista na produção *Terra em transe*, lançada em 1967. No filme, o protagonista representa o drama vivenciado pelo intelectual revolucionário, significa o anti-herói, o fracasso de si mesmo.



Figura 3. Cena de *Terra em Transe* (1967). Neste momento, o intelectual Paulo Martins (Jardel Filho) argumenta com o empresário de telecomunicações Júlio Fuentes (Paulo Gracindo) acerca de sua atitude nociva a favor do ditador Porfírio Diaz (Paulo Autran). Ao fundo, uma antena retransmissora representa a pujança dos novos meios de comunicação no contexto do Brasil moderno e a gênese da enorme influência política da mídia, consolidada como 4º poder da República.

Porém, o transe, no filme, representa ainda a crise do país. Nesse ponto, a postura representada na produção é demonstrada de maneira ritual, utilizando-se da dimensão mágica e religiosa para ilustrar a realidade da nação, valendo-se de alegorias, tanto do ponto de vista artístico, quanto do conceitual.



Figura 4. Cena de *Terra em Transe* (1967). Porfírio Diaz (Paulo Autran), trajado formalmente, segura a cruz, numa clara alusão à simbiose entre o poder político instituído e a religião católica. O ditador se apegua a tradições populares como forma de legitimação de seu nefasto regime.

Quando se trata de temporalidade, *Terra em transe* traz dois movimentos: a circularidade das repetições e a progressão linear, que reúne uma sucessão de fatos e hierarquiza agentes, espaços e ações. O roteiro é focado no golpe de 1964, tratando da industrialização latente, o apogeu das classes operárias, tensões ocorridas nos meios rurais e a burguesia industrial, caracterizada como aliada do golpe.

A obra, um dos grandes marcos do cinema brasileiro, critica o populismo, tanto como fator estratégico, quanto da sua ilegitimidade, pelo carisma exacerbado atribuído à figura do líder.



Figura 5. Cena do filme *Terra em Transe* (1967). O político populista Felipe Vieira (José Lewgoy) marcha em campanha política ao lado da aristocracia, do povo e da Igreja. Ele brada promessas e, dessa forma, compõe mais uma alegoria da história política do Brasil moderno.

Por outro lado, o ditador Porfírio Diaz é caracterizado num palácio, com vestimentas da corte, datadas do século XVIII, em que a cultura europeia se faz presente e demonstra-se transplantada para o país. Do alto de seu palácio, o personagem não se vê do lado de fora dos muros – uma clara alusão à exclusão imposta pela elite brasileira ao restante da população.

Glauber Rocha, mais uma vez, destaca-se no final da década de 1960, mais precisamente entre 1968 e 1969, com sua produção *O Dragão Maldade Contra o Santo Guerreiro*, que representa uma remontagem do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, também de autoria de Rocha, lançado em 1964. Nesse segundo, o enfoque era sobre a cultura popular e sua alienação, enquanto que no filme lançado em 1968 existe um esforço de reflexão antropológica, em que a identidade nacional, relacionada à cultura popular, é mostrada como elemento de resistência.

Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, ainda é possível notar certa influência do tropicalismo e elementos teatrais, como as falas solenes. Nessa produção, o personagem principal é Antônio das Mortes, um pistoleiro.

Quinsani e Guazzelli (2008, p. 277) ressaltam que no filme existe uma passagem sintomática, em que o personagem central pronuncia:

Eu vim de aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pá espantá os último [sic.] dia da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro. E boto na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homi dessa cidade, o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. Hoje eu vou embora, mas um dia eu vou voltar. E nesse dia sem piedade nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz [sic]: a cruz do ódio e a cruz do amor. Três vezes reze o padre-nosso, Lampião nosso senhor!

Nesse caso, a fome, tão discutida por Rocha, encontra-se como tema central, em que das Mortes apresenta-se de forma combativa contra esse “mal do Sertão”. Afirma que veste o chapéu de cangaceiro, uma alusão à violência que se faz necessária, e a cidade é apresentada como figura de degradação. Sua despedida significa que está de saída, o que levanta as questões: para onde irá? Terá Antônio das Mortes sido exilado?

Porém, afirma que voltará e não deixará nada como antes. O filme ainda traz uma linguagem com apelo religioso, mas não a religião tradicional, colonial, uma

religião popular, aquela na qual a divindade a ser glorificada é Lampião, figura que ficou conhecida como “rei do cangaço”.



Figura 6. Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Corisco (Othon Bastos) representa o cangaço, numa alusão direta à figura homônima que fez parte do bando de Virgulino Ferreira da Silva (Lampião).

Quando se analisa as transgressões estéticas e sociais presentes no Cinema Novo, é possível enquadrá-las na sociedade brasileira moderna, impondo-se muito mais como realidade do que como projeto. O cinema nacional passa a apresentar crescimento por artifício de um sistema capitalista de industrialização das produções nos anos 1950.

Imediatamente, após a Segunda Guerra Mundial, houve uma busca pelo dinamismo, que aconteceu dentro dos limites da mercantilização cultural, que foi suprimida por conta da impossibilidade de desenvolvimento econômico de maneira generalizada. A partir de então, o modernismo passou a ser encarado como uma ideia deslocada, que aparecia apenas como projeto.

O capitalismo brasileiro impunha obstáculos concretos ao desenvolvimento da indústria cultural, bem como houve a permanência de localismos e o não rompimento, mas, sim, o redimensionamento do poder político mediante ao governo Vargas, ainda nos anos 1930, que deixou uma herança de carência de centro institucional que integrasse meios culturais e massa.

Ortiz (1995) afirma que, durante as “décadas de 1960 e 1970, houve a consolidação de mercados culturais” e de bens e serviços, que se desenvolveram tardiamente, dadas as condições político-sociais em ocorreu o desenvolvimento do capitalismo no Brasil. O capitalismo é promovido pelo poder militar, que havia tomado as rédeas da economia de forma mais incisiva. Dessa forma, a indústria cultural passou por uma valorização de imperativos econômicos, com vistas nas obras incentivadas pelo aparato estatal, e pela despolitização da população.

Dizer que a consolidação da indústria cultural se dá num momento de repolitização da esfera do aparelho de Estado significa afirmar que o processo de despolitização que estávamos considerando, exclusivamente a nível de mercado, se beneficia de um reforço político. Com efeito, o Estado autoritário tem interesse em eliminar os setores que possam lhe oferecer alguma resistência; nesse sentido a repressão aos partidos políticos, aos movimentos sociais, à liberdade de expressão, contribui para que sejam desmanteladas as formas críticas de expressão cultural (ORTIZ, 1995, p. 155).

A tradição de integrar o pensamento sobre nacional e popular foi interferida pelo Estado e por elementos da indústria cultural. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) atribui isso a uma ótica reformista; os Centros Psicológicos de Controle do Stress (CPCS) acreditam que a ótica a ser atribuída é a marxista. Ainda pode ser atribuída uma vertente católica sobre esse aspecto, o fato é todas as óticas consoam e realizam uma ruptura da visão cultural como um elemento passivo.

O folclore passa a ser encarado como uma prática política viável para as classes operárias, quando se aborda questões sobre a fome e o subdesenvolvimento. Nesse caso, o Cinema Novo surge como um meio de oferecer ao espectador uma visão clara de sua própria situação de miséria. Porém, na década de 1970, o consumo passa a ser encarado como parâmetro de mensuração sobre a relevância cultural de algum bem, sendo assim, o popular categoriza-se como aquele que é mais consumido.

Nesse momento, cria-se uma hierarquia de popularidade. Após o golpe civil-militar, a cultura e a política se desvincularam, via um processo de atomização. Nesse cenário, a Embrafilme concluiu que seria necessário criar uma filmografia direcionada especialmente para fins, e logo para o mercado, de entretenimento.

A sociedade tende a não encarar como passível de tradição certas instituições e valores que fazem parte da história nova. Isso ocorre pelo fato do termo tradição ser automaticamente identificado por algo antigo e excludente de tudo o que é renovado, recente.

O Cinema Novo, porém, surge como exemplo da possibilidade de construção de tradições modernas, que se moldam por meio de rupturas e de permanências. A questão, neste ponto, é que, se o cinema atual pode produzir inovações estéticas, é possível ainda ressaltar os questionamentos do cinema em questão para as situações atuais.

Novoa (2008) acredita que o cinema brasileiro passou por inúmeras evoluções técnicas no decorrer dos anos, mesmo quando comparadas às produções de países mais abastados. Porém, o que o autor aponta como carência do cinema nacional é a criatividade na produção de novas escolas estéticas de codificação da linguagem, dos temas e das abordagens a serem dadas às produções.

Atualmente, a questão política foi quase que dizimada dos temas cinematográficos nacionais, contudo, é necessário retomar essa prática para que se possa fundir o conteúdo humanista e revolucionário. A questão do autor é como fazer isso em um mundo cada vez mais sem valores concretos.

Os problemas que eram apresentados nas películas de outrora não foram superados pela nação, incluindo as questões estéticas. Nos anos 1970, verificava-se uma institucionalização, que se deu por intermédio da evolução das mídias de massa, especialmente da televisão, além da retomada de domínio pelas produções hollywoodianas e ainda da coordenação das telecomunicações, a fim de integrar a nação sob a tutela conservadora.

Sobre a questão problematizadora da comunicação das produções da época, Rocha (2006, p. 352) opina que:

[...] não é um problema de conteúdo, significados ou política, é uma luta entre o artista e o vício passivo do público [...]. A nossa vigilância tem que ser permanente contra todos aqueles que querem assaltar e capitalizar a coragem e o talento, o sacrifício e a indignação em nome da ordem engravatada, bêbada, covarde e estéril. [...] Os inimigos nos acenam com a bandeira da amizade [...], mas o compromisso será uma conciliação [...] câmera na mão ou no tripé, a técnica evoluiu, isto não importa, mas uma idéia na cabeça sempre!

Sendo assim, é necessário entender para transgredir, assim como foi com a geração do cinema dos anos 1960, não apenas para referendar e esconder-se, como muitos dos cineastas.

3.2 O Sertão representado por Glauber Rocha



Figura 7. Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Paisagem do Sertão de Glauber Rocha. Vegetação arbustiva, animais descarnados, terra seca e clima semiárido permeiam os quadros da película, num tratamento de imagem em preto e branco estourados.

Silva e Lima (2011) entendem que Glauber Rocha é um dos responsáveis pelo início do Cinema Novo. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, e *Terra em Transe*, de 1967, foram considerados clássicos e integram a primeira fase do Cinema Novo. *Terra em Transe*, que venceu a Palma de Ouro em Cannes, possui temáticas centrais que tratam de populismo, esquerda libertária, anarquismo e o conceito barroco de distintas culturas, como africana, branca e índia, além de serem evidentes as críticas à ditadura civil-militar. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, rodado em Monte Santo, região norte do estado da Bahia, trata do cotidiano e da mitologia nordestina, mostra trabalhadores rurais e a miséria do Sertão.

Segundo Pereira (2008a), a obra parte de uma busca pela narração da nação através “da noção de espaço, tomando o Sertão como uma forma de falar o Brasil”, que aparece no cenário cinematográfico, o que o autor considera como um dos mais importantes filmes do cinema nacional. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, foi, talvez, seu trabalho mais representativo dessa temática.

Pereira (2008a) ainda relata que surge aí uma particularidade intrínseca de relações “entre espaço e narrativa, entre a geografia narrativa e o tropo” e entre a ficção e a realidade. A partir de então, enxerga-se a importância da centralidade de uma alegoria tratando de Deus e do Diabo, já que tal alegoria se entende como uma espécie de metáfora contínua, remetente de maneira dupla às dimensões de movimentos e deslizos, com a mistura de movimentos, espaços e tempos e a configuração de uma ótica privilegiada que permite a compreensão do filme e da sociedade representada.

Uma parte importante de narrativas foi concentrada em categorias espaciais, quando se buscou uma definição sobre a singularidade brasileira. Nesse bojo, o Sertão emerge dessa vontade de tratar sobre a nação por meio do seu espaço e do que ele constitui, retomando, então, uma das maneiras mais significativas cujo país foi constituído.

Nesse quadro geral, Deus e o Diabo apresenta, simultaneamente, forma diferenciada de se relacionar com a herança ocidental e nova maneira de falar sobre o sertão. O filme absorve e transforma o legado do cinema ocidental e da tradição cinematográfica em geral. A intenção é a de liberar a linguagem cinematográfica do mimetismo das formas clássicas do cinema internacional, sobretudo do cinema europeu e norte-americano. Glauber reinventa as tradições literárias ou cinematográficas, buscando transformá-las. Podem-se detectar as influências e a tentativa de superá-las observando as citações expressas neste filme (PEREIRA, 2008a, p. 18).

Ainda trabalhando sobre o texto de Pereira (2008a), entende-se que o movimento de Rocha em suas películas possui um duplo fundamento, imergindo dentro de um complexo processo de deslocamento e também de reconfiguração. O autor acredita que é justamente por essa questão da representação, que nunca será integralmente perfeita, que o resultado paira sobre um “cinema impuro”, cujas formas são nitidamente encontradas nas obras de Rocha.

Esse cinema de cunho híbrido passa a ser utilizado pelo cineasta por meio das influências que foram recebidas de nomes como Jacques Renoir, Allain Resnais, John Ford e Jean-Luc Godard, porém, invertendo-lhes. Do mesmo modo que Guimarães Rosa tentou fazer com a influência de James Joyce e de outros autores, no sentido de evidenciar e reinventar a fala do Sertão.



Figura 8. Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Manoel (Geraldo Del Rey) protagoniza um combate no estilo *western* contra um jagunço, na parte em que realiza sua fuga após assassinar o coronel. O momento remete ao estilo cinematográfico consagrado pelo cineasta estadunidense John Ford (1894-1973) entre as décadas de 1930 e 1960.

Neste sentido, o autor explica que Rocha toma como pauta a herança internacional a fim de edificar uma linguagem mais específica para suas obras; linguagem cuja narrativa seja capaz de absorver, mas também de transformar, mimetizar, ao passo que trai. Seu movimento é semelhante, então, à “reinvenção da língua” por Rosa, um fato que, isoladamente já é um sinal de uma relação intrínseca entre as obras de ambos. Isso porque:

Se, [...] Grande sertão veredas reescreve Os sertões, de Euclides da Cunha, *Deus e o Diabo* perfaz uma releitura de uma releitura, camada sobre camada, construindo, numa teia intertextual, o sertão – teia que desestabiliza a linguagem, propiciando nova forma de narrar. Tal questão pode ser visualizada numa passagem do filme bastante comentada pelos críticos. Trata-se da citação da famosa cena da “Escadaria de Odessa” de *O Encouraçado Potenkim*, de Sergei Eisenstein (PEREIRA, 2008a, p. 19).

O autor explica que, nesse momento, Rocha faz uma releitura, já que “a montagem *Odessa* é racional, equilibrada e matemática, enquanto em *Deus e o Diabo* a montagem se encontra fora de ordem”, de maneira descontinuada e

anárquica. A tradução demonstra um deslize que, ao passo que cita, tende a distanciar-se do original. Tal passagem permite observar “uma exposição evolutiva de imagens que se embate com uma linguagem fragmentada”.

Pereira (2008a) explica ainda que o movimento de se distanciar de uma linguagem excessivamente próxima da tradição do cinema ocidental, ocorre por conta de uma busca pessoal de Rocha no distanciamento de uma visão que tematizava o outro sertanejo, sempre vista pela ótica urbana, isto é, com uma perspectiva civilizatória e civilizadora imputada sobre “outro ignoto”.

Tal movimento de aproximar o outro sem a intenção de domesticá-lo, nos moldes de preconceção de uma visão externa, também tende a causar uma instabilidade na linguagem, porém, possibilita uma aproximação do Sertão de maneira intrínseca a ele. O autor contempla, então, o “cotejamento de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, e *Deus e o Diabo*”, de Rocha, a fim de exemplificar essa instabilidade que permite tratar o Sertão por seu interior.

As duas obras abordam o sertão e o cangaço. O cangaceiro tem intenção de conferir alto grau de verossimilhança, no objetivo de retratar o sertanejo “de verdade”; o filme se estrutura numa composição que se limita aos moldes da decupagem clássica; na película de Lima Barreto, os temas nacionais são, assim, exaltados por linguagem tributária aos moldes europeus e norte-americanos (PEREIRA, 2008a, p. 20).

O autor explica que, na obra de Barreto, existe um distanciamento que separa aquele que narra do objeto narrado. Isso porque o narrador passa a organizar tudo em função de uma ótica única, centralizadora, capaz de dispor sobre todas as figuras com demasiado cuidado, a fim de posar de maneira objetiva. Essa distância no ato da descrição já alça o sertanejo como “outro”, segregando-o do que narra, isto é, do ser “civilizado”.

Pereira (2008a) explica que, nessa visão, o sertanejo aparece como primitivo e se localiza no passado, cujo narrador civilizado deve tratá-lo enquanto um mero objeto de estudo e domesticação. O cangaceiro de Barreto sugere, então, as “raízes para a nacionalidade, apontando que elas deveriam ser domesticadas e civilizadas”. Porém, encara que “o Sertão é o próprio Brasil por ora, e precisa ser domesticado pela civilização”, isso porque dentro da existência de “dois brasis”, um deles precisa ceder e deixar que o espaço civilizado tome conta. O que certamente demonstra que

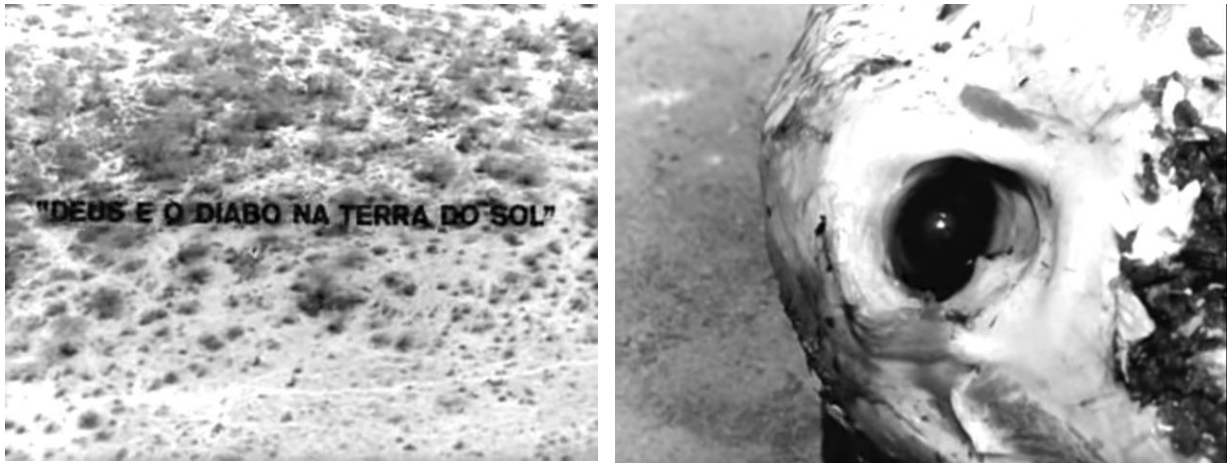
os procedimentos de narração imputam uma inextinguível distância entre esses dois países que existem dentro de um só.

Deus e o Diabo busca suprimir essa distância que caracteriza O cangaceiro, por meio de diversos procedimentos narrativos: elimina-se o narrador centralizador, a utilização de músicas, do cordel, de vozes populares – do cego Júlio, por exemplo – conduz à polifonia, que descentraliza a narração. Há, enfim, a exploração intensiva da diversidade de vozes e da variedade de tipos de discurso. O filme de Lima Barreto olha o sertanejo e o sertão a partir de uma distância denunciada pela própria narrativa, apesar da tentativa de lhe prestar homenagem; o de Glauber procura eliminar essa distância, principalmente acentuando o caráter intertextual, emaranhando os desenredos e intertextos – procedimento que evita a redução etnocêntrica que vê no sertão e no sertanejo figuras de pensamento irracional (PEREIRA, 2008a, p. 21).

O autor discorre, então, que as características impostas no filme de Rocha se alinhavam até culminarem na conclusão de que o cineasta filmou *Deus e o Diabo* em um epicentro de “contradições entre a afirmação do Brasil perante o externo e a presença de outros na nação”, que paira sobre “uma pluralidade de vozes e indivíduos históricos perante uma vontade única, e cujos empreendimentos orbitam um Estado nacional que tende a planificar a diversidade” de antes.

Dessa maneira, Pereira (2008a) aponta que a obra de Rocha deve ser entendida no bojo dessa relação tensa de “interiores e exteriores, no sentido de uma nação que produz e reproduz um movimento idêntico ao perfil de estrutura assimétrica e de alteridade” inferior, bem como de natureza de relações com demais exteriores, ao passo que, se Rocha busca uma simultaneidade entre tratar do sertão de maneira intrínseca e construir um cinema nacional, certamente deve-se fazer uma vista geral sobre suas obras como um todo.

Pereira (2008b) explica ainda que, na obra de Rocha, “as primeiras imagens apresentam um *travelling* que demonstra uma terra desolada”, feita em pedra. Ao passo que, de repente, surge “na tela uma figura de queixada e um olho de boi morto em estado de decomposição”.



Figuras 9 e 10. Cenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). A técnica cinematográfica do *travelling* (à direita) é contemplada nos momentos iniciais da película. Em seguida, o plano fechado do olho do boi cadavérico. Os dois momentos servem para transmitir a dura realidade do Sertão de Glauber Rocha, atmosfera da trama.

Essas e outras passagens demonstram que o filme toma como base a inserção de “imagens-clichê, como as da seca do Sertão, dos vaqueiros, gado morto, beatos”, tudo a fim de oferecer um campo imagético que remete ao Sertão, sobretudo no que tange a invenção do Nordeste, compreendido como um processo cujos discursos são construídos na região e tomam a característica da estereotipização.

Dito de outra forma, as cenas iniciais de *Deus e o Diabo* conformariam esse campo de estereótipos que atuam como efeitos de verdade, trabalhando na invenção do Nordeste e do nordestino. Entretanto, a abordagem de Albuquerque Jr. sobre a película de Glauber se esquece de abordar algumas dimensões importantes, que merecem ser ressaltadas. No início de *Deus e o Diabo*, a forma como essas imagens são trabalhadas no filme e como se relacionam em seu interior tornam-se chaves para a compreensão da obra, pois Glauber constrói um sertão que, como em *Guimarães*, reserva distância do tempo cotidiano e do espaço físico-concreto. É, portanto, com muita ressalva que podemos vincular diretamente sertão e Nordeste em *Deus e o Diabo* (PEREIRA, 2008b, p. 61).

Pereira (2008b) expõe, então, que a narrativa de Rocha tem como função a abstração de “situações e de personagens de concretude imediata”, retirando a diferença “entre o real e o fantástico”, tornando dramáticas as ações e ausentando-as de caráter cotidiano, como é possível observar logo nos primeiros e nos últimos planos do filme *Deus e o Diabo*.

O autor explica que os *travellings* aéreos, que sobrevoam o Sertão e o mar, consolidam “a distância do tempo cotidiano e do espaço físico concreto”, reforçando

ainda um processo narrativo cujo elemento imaginativo é justamente o espaço. Isso porque o Sertão, que é comumente formado como uma região segregada e distante do litoral, é aproximada por Rocha, que ressalta a questão da ambiguidade e da indeterminação espacial.

Sua concepção textual e imagética tende a encaminhar, desse modo, para a constatação de que a noção de espaço e tempo são fundamentais para tratar a nação; todavia, não deve haver imediata confusão com qualquer região específica. A partir de então, não é possível enquadrar de maneira direta e imediata o espaço.

Para Pereira (2008b), no que tange à abordagem das obras de Rocha, não é difícil concluir – especialmente após algumas comparações entre suas obras e as de Guimarães Rosa, por exemplo – que existem elementos intertextuais que devem ser vistos, enxergados, possibilitando compreender como o cineasta consegue se distanciar de qualquer discurso estereotipado.

Silva e Lima (2011) explicam que, na obra *Deus e o Diabo*, encontram-se inúmeros anacronismos e simbolismos que figuram desde o título do filme, remetendo ao Nordeste como a “terra do sol”, até o destaque que o filme apresenta sobre uma fé que é característica dos nordestinos, representada no nome da obra por meio de personagens de maior representatividade na religiosidade ocidental.

Os autores explicam, então, que, quanto mais a trama se desenvolve, notam-se outros símbolos que permeiam toda a história e que, conforme o próprio Rocha, têm a função de individualizar a região que se apresenta como cenário da história. No Semiárido, é sabido que a população enfrenta o calor sertanejo de temperaturas altíssimas, bem como o problema da seca iminente. Esses homens são, então, a alegoria primária a fim de representar o Nordeste que se encontra em Deus e no Diabo nessa terra de sol. A figura central da história é o vaqueiro – profissão também comum na região – Manoel.

Ele “está plenamente integrado na organização sertaneja, e, embora não fale muito, diz o suficiente para externar o seu sonho de permanecer ali na condição de dono de um pedaço de terra.” (TOLENTINO, 2001, p. 173). Vestido com seu típico traje de couro, com bota e Chapéu, e obviamente montado sobre um cavalo, o vaqueiro representa o nordestino que se embrenha na caatinga para cuidar da criação. E justamente, esse patrão vem sugerir a segunda figura alegórica, a dos coronéis. Por décadas, o nordeste fora uma região comandada por latifundiários e grandes oligarquias; eles então, representavam a única lei que o sertanejo conhecia, e também o pulso da injustiça que demarcava o sertão (SILVA; LIMA, 2011, p. 8).

Tal representação do coronelismo figura logo no primeiro ato do filme, demonstrando quanto o vaqueiro é subjugado aos desmandos e passa a ver sua vida permeada de infortúnios por conta de seus empregadores. Entre as figuras de coronéis e de vaqueiros, é possível encontrar também os jagunços, que, em integralidade, formam a estrutura social típica do Sertão nordestino de épocas de outrora – ou não.



Figura 11. Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Manoel (Geraldo Del Rey) confronta o coronel (Antonio Pinto), quando este se nega a pagar-lhe o que era devido. Na sequência, como reação ao discurso autoritário do coronel, Manoel assassina-o.

Silva e Lima (2011) ressaltam também a questão da narrativa cordelística que toma o texto, uma vez que o sujeito que direciona o personagem central é um contador de cordéis, ao passo que também narra a história do filme, atribuindo ao mesmo uma natureza única, já que esse estilo narrativo é totalmente adequado à temática e também à direção que o cineasta pretendia dar à história. Em suas próprias palavras:

Eu parti do texto poético. A origem de *Deus e o Diabo* é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história, que é de verdade e de imaginação, ou então, que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A ideia do filme me veio espontaneamente (ROCHA, 1964, apud SILVA; LIMA, 2011, p. 9).

Considerando os elementos de alegoria que se permeiam para além dos personagens, existe nesse retrato do Sertão feito por Rocha uma forte presença da identidade nordestina, que é justamente reforçada por conta da linguagem de cordel, que forma a narrativa do filme. Até a ideia de que “o Sertão vira mar e de que o mar vira Sertão” é uma tendência altamente remetida ao cordel.

Nessa visão de Sertão de Rocha, entende-se um enredo que se envereda a tratar de diversos assuntos de maneira densa e complexa, uma marca das obras do cineasta. Dentro de uma única história, sua visão se volta para a questão agrária da região sertaneja, das relações entre empregados e empregadores que se direcionam para uma questão de oprimido e opressor, disputas de poder entre latifundiários e clérigos, fanatismos religiosos, conflitos políticos e, para coroar toda a história, uma busca infundável pelo delineamento do bem, mesmo que se faça o mal, explicando uma genialidade de sua trama que fora lançada – de maneira corajosa e ousada – justamente no ano em que se instaurou no Brasil o regime militar.

Bentes (2002) explica que existe na obra de Rocha o retrato de – ao invés de uma beleza tropical comumente retratada – uma terra seca, calcinada, infértil. O Sertão em suas obras torna-se o “outro” dessa civilização tão cotidianamente desenhada como tropical e paradisíaca de litoral. Seu território é munido de violentas transformações, cuja natureza demonstra-se hostil e capaz de passar de uma aridez extrema para uma exuberância igualmente intensa.

Glauber parte de um discurso de politização da natureza e naturalização da cultura na contramão dos discursos de oposição dos dois polos. Dessa forma vemos a utilização dos elementos e cenários naturais (os desertos, o sertão, as paisagens selvagens) de forma dinâmica e atuante e uma dramatização dos cenários. Os seus personagens pertencem à terra e se confundem com a paisagem. A cultura é mostrada não como algo que se opõe à natureza, mas como a natureza continuada por outros meios (BENTES, 2002, p. 8).

Para Bentes (2002), essa fragmentação de dualidades faz com que o cinema de Rocha se atribua de narrativas permeadas de alegorias e parábolas, cujo discurso alegórico é uma marca da década de 1960, e cuja relação se dá entre “antigo e novo, histórico e atemporal, moderno e arcaico”. Nesse bojo, suas

alegorias pairam sobre a materialização de conceitos, e seus tipos alegóricos não são psicológicos, mas definidos por uma exterioridade de imagem.

A autora enxerga que o transe que permeia suas obras é articulado de maneira direta com rituais de cunho afro-brasileiro, como o candomblé, porém, atribui-se também de um transe místico que remete ao catolicismo e a possessão, o transe de consciências, o transe estético. De qualquer forma, Rocha não tematiza o transe em um só, mas cria-o de maneira cinematográfica por meio da “câmera na mão e da montagem”, fazendo de seu “transe uma celebração cinematográfica propriamente dita”.

Grecco (2007), por sua vez, compactua com as ideias apresentadas por Bentes e explica que a obra de Rocha inicia sua trajetória – com Deus e o Diabo – por meio de um plano em Sertão e erudição, cujo formato pouco documental demonstra logo de início uma ruptura na hierarquia de poder. Manoel, o vaqueiro, mata seu patrão, ato que o faz fugir com a sua esposa pelo Sertão. Por conta da fé que possui, Manoel crê piamente que o mar virará Sertão e o Sertão virará mar. Sua narrativa cordelística, que é novamente retomada pela autora, coloca em cena um realismo imaginário, rompendo as barreiras entre o documental e o fictício.



Figura 12. Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Glauber Rocha entrelaça, em seus planos gerais, o povo e seu meio, envoltos em alegorias que remetem a cultos messiânicos e promessas lendárias de reversão da severa realidade que a natureza impõe.

3.3 Relação entre os conceitos geográfico e cinemanovista de Sertão

Segundo Neri et al. (2004), há algumas décadas, as regiões do Semiárido se consubstanciam com “o paradigma de convivência com o semiárido”, abordando uma proposta de superação de uma desintegração entre a visão que se tem e a realidade do Sertão brasileiro, sugerindo, assim, outro modo de produção sustentável que se contextualize com a realidade regional.

Sendo assim, foram anos de lutas e inúmeras políticas públicas direcionadas nesse sentido, ao passo que, desde o ano de 2005, por meio de organizações da sociedade civil, representadas em diversos graus da estrutura social, inaugurou-se uma ideia com base na retomada de saberes tradicionais da população sertaneja, que não coaduna com as políticas verticalizadas que foram impostas há muito no Sertão, de modo que o público-alvo atingido eram as famílias rurais difusas.

Brito et al. (2012) explicam que a região do Semiárido se estende por um território de 969.589,4 km², “desde o estado do Piauí até o norte de Minas Gerais”, percorrendo mais de 1,1 mil “municípios delimitados pela isoietta de 800 mm ao ano”, entre outras particularidades físicas.

Apresenta, também, grande diversidade agroecológica e socioeconômica, onde predominam sistemas agrícolas de base familiar de baixa eficiência de produção, em consequência da irregularidade das chuvas na maioria dos anos, dos solos rasos e pobres em matéria orgânica e fertilizante. A baixa eficiência da produção agrícola afeta a dieta alimentar das famílias ali residentes. A diversidade da região implica na necessidade de múltiplas soluções a serem adotadas para o enfrentamento aos desafios impostos (BRITO et al., 2012, s/p).

Os autores prosseguem dizendo, então, que cada espaço deve possuir suas próprias estratégias tecnológicas diferenciadas. Assim, o “zoneamento agroeconômico delimita os espaços adequados para cada atividade, com o conhecimento de suas limitações e potencialidades”, com a valorização de especificidades locais.

É importante ainda que, de maneira simultânea, sejam consideradas as devidas limitações que impossibilitam a apropriação destas tecnologias por parte do produtor familiar. Assim, para uma apropriação efetiva de tais tecnologias, é preciso que se fomente “uma ação integrada de produtores, ONGs e entidades”

assistenciais técnicas, além de terras públicas apropriadas subsidiadas, àquele propósito.

Pesquisa desenvolvida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2011) aponta que a dieta de 90% dos brasileiros está fora do padrão recomendado pela Organização Mundial de Saúde (OMS) no que diz respeito ao consumo de frutas, verduras e legumes, sendo sua composição prioritariamente por arroz e feijão, associados aos alimentos calóricos e de baixo teor nutritivo. Na Região Nordeste, a pesquisa estimou médias de ingestão energética que se situaram na faixa de 1.448 kcal a 2.174 kcal, segundo os grupos etários, entretanto, a ingestão de proteínas ultrapassou o limite máximo recomendado de 15%. Também, a maior participação calórica média dos carboidratos entre os adolescentes de 10 a 13 anos de idade, adultos e idosos do sexo masculino era ligeiramente mais elevada. Nessa região, a participação calórica dos lipídios esteve abaixo dos valores nacionais. Por sua vez, a região registrou as menores médias de ingestão dos componentes lipídicos da dieta na maioria dos grupos analisados, as menores médias de ingestão de fibras no sexo feminino e as menores de consumo de açúcar total entre os adolescentes de 10 a 18 anos de idade do sexo masculino (BRITO et al., 2012, s/p).

Na ótica da melhoria da carência alimentar destas famílias, algumas das comunidades rurais são incluídas em programas como Segurança Alimentar e Nutricional, P1MC e P1+2, que se atrelam ao Ministério do Desenvolvimento Social (MDS), sendo que as cisternas de consumo e produção de alimentos, dentro deste bojo, serão ferramentas técnicas disponibilizadas para a amenização do quadro de insegurança e instabilidade que assola os pequenos agricultores.

Brito et al. (2012) explicam que o objetivo é o armazenamento da água da chuva a fim de assegurar água durante todo o ano, adequada para o consumo, assim como para a produção de alimentos. A água armazenada em uma cisterna possui capacidade para mais de 50 mil litros, se for manejada de maneira adequada, quantidade “suficiente para manter um pomar de pequeno porte, com aproximadamente 30 fruteiras”.

Santos (1997) explica que o espaço geográfico se forma, então, por um conjunto de sistemas interligado que se compõe por meio de ações e sistemas de objetos. O ser humano passa, então, a se apropriar desse espaço por meio da aquisição e integração de técnicas que transformam de maneira incessante o espaço e a paisagem, o território e a cultura.

Dessa maneira, impõe-se uma perpétua necessidade de construir aparatos novos que consolidem os novos arranjos do espaço e da automação, que tornam o

homem totalmente dependente de uma nova condição que o modela por meio desse espaço geográfico. No decorrer do tempo, a artificialização da natureza passou a ocorrer por conta de objetos técnicos que moldam e configuram esse espaço, por meio da racionalização do homem que o habita e o tecnifica, de maneira contraditória e efêmera.

Santos (1997) prossegue dizendo que o cinema passa a apropriar-se do espaço por meio de uma proposta que visa novas relações de poder e consumo, tecnificando suas produções e tais recursos que serviriam para finalizar um produto que é satisfatório para seu espectador. Passa a utilizar-se então de meios de comunicação, informações e técnicas sobre o espaço.

O espaço cinematográfico, por sua vez, poderia ser produzido de maneira artificial perante os inúmeros recursos técnicos, tal como objetos cenográficos, efeitos de computador, colagens de paisagens ou por meio da apropriação das paisagens naturais e urbanas. Tais medidas são tomadas com a finalidade de caracterizar o cenário por meio do que a película fundamenta sua história. Por vezes, quando se assiste a um filme, associa-se sua apresentação – munida de aparatos técnicos, com diversos efeitos especiais – à realidade do espaço.

Ao passo que, mesmo quando o cineasta não está em busca de fazer filmes tecnicamente perfeitos – como é o caso de Glauber Rocha –, sempre existe um interesse na utilização de técnicas que sejam, ao menos, capazes de baratear os custos da produção.

Segundo Xavier (2001), na década de 1960 foi que o Nordeste e o Sertão do Brasil passaram a receber um novo tratamento cinematográfico, um olhar que passou a ser lançado sobre a região do semiárido. Isso porque os cineastas do movimento Cinema Novo, passaram a atribuir ao espaço nordestino um olhar mais geográfico, isto é, munido de realismo, deixando de lado a questão puramente industrial.

O autor também explica que o problema social do Brasil fora a problemática central dos cinemanovistas. O país e seu *status* de subdesenvolvimento renderam temáticas trabalhadas em filmes que receberam o caráter de subdesenvolvidos, com uma técnica e uma linguagem que parecia tão pobre e precária quanto o próprio espaço que servia de cenário.

Xavier (2001, p. 28) explica que os filmes que foram produzidos pelo Cinema Novo passaram a promover “[...] uma verdadeira ‘descoberta do Brasil’, expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época”. Rocha (1981, p. 31) – um dos propulsores do movimento – por sua vez, explica que seria por meio desses filmes “[...] feios e tristes, [...] gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto”, que a sociedade brasileira seria capaz de compreender “sua condição perante o sistema capitalista”.

Tal momento fez com que o Sertão brasileiro se tornasse evidente, atribuído de novo enfoque nas produções de cinema. Os filmes que foram produzidos nesse período demonstravam o Sertão e todos os seus problemas, ao passo que apresentavam também os cenários, personagens e suas respectivas histórias. Rocha (1981, p. 30) ainda explica sobre os filmes que representam o Sertão: “[...] o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome”, com a exibição de personagens totalmente marginalizados e inseridos em cenários completamente problemáticos.

Conforme o autor, “[...] foi essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo [...]”. Dessa maneira, Xavier (2001, p. 28) acredita que: “[...] em sua feição original, anterior ao golpe militar de 64 [o movimento] tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Os Fuzis”.

Albuquerque Jr. (1999) relata que os filmes de Glauber Rocha e de outros cinemanovistas passaram a ascender os temas da seca, o cangaço, o messianismo, cuja representação dos problemas sociais do país era sempre o cerne. Para esse autor, “[...] no Nordeste, as imagens de um país de rosto roto e esmolambado. Um rosto cruel e violento em oposição ao rosto polido e civilizado da estética hollywoodiana, da Vera Cruz e a mascarada carnavalesca das chanchadas cariocas” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 277).

As mazelas impostas pela miséria são emergentes nas obras do Cinema Novo, ao passo que o Nordeste brasileiro é limitado, imagetivamente, ao espaço do semiárido. As produções de ficção recebiam um posterior tratamento estético que visava manter seu conteúdo realístico, a fim de preservar os propósitos do movimento.

Em um de seus artigos sobre o filme *Deus e o Diabo*, de Glauber Rocha, o crítico Arnaldo Jabor (1995, p. 69) descreve de maneira detalhada suas impressões à primeira vista da produção:

E aí o filme começou. Um plano aéreo do sertão de Cocorobó. Corte súbito para o olho morto de um boi roído de sol. Villa Lobos na trilha. E caiu um silêncio sideral na sala. Todos os olhos estavam sendo feridos por imagens absolutamente novas. Como explicar isso? Não era apenas um bom filme que víamos. Nada. Era um país que nascia à nossa frente. Não um país que reconhecíamos como sendo, digamos, de Graciliano. Não. Era uma realidade desconhecida que começávamos a compreender. Ela esteve esboçada na literatura, em *Os Sertões*, em Rosa. Mas, "no olho", era a primeira vez. Ela nos via. Ela nos incluía.

Ao longo desse período, por algumas vezes o Sertão do Brasil passou a ser representado na telona, como lugar e espaço passível de figurar em um filme, como uma temática de interesse para roteiros e, posteriormente, tornando-se material de cinema. Todavia, dificilmente a grandiosidade que seria atrelada aos cenários de Hollywood também seriam atribuídas às regiões do Semiárido.

Bentes (2007) explica que, no cinema da década de 1960, o Sertão nordestino foi destacado enquanto “uma região em crise, primitiva”, em que o sertanejo partiria em busca da conquista do espaço urbano e, finalmente, transformando-se em um sujeito marginalizado, taxado de favelado e suburbano. O autor, então, explica que o cinema brasileiro da década de 1990 passa a mudar o discurso perante os territórios de pobreza, apresentando “filmes que transformam o Sertão ou a favela em locais exóticos”.

Xavier (2001) explica que os filmes que melhor representam essa outra perspectiva sertaneja tendem a ser substancialmente menores diante do discurso das produções que demonstram o lado sofrido do sertão nordestino. Assim, entra em cena a cosmética da fome, que continua como o cerne das produções desde o Cinema Novo. O autor explica que esse discurso transformador do Sertão do cinema passou a figurar integrado à inovação tecnológica das produções nacionais.

Leal (1982, p. 15) explica que, entre 1950 e 1960, o cinema utilizava-se de uma “temática nordestina, não de um cinema puramente nordestino. Isso porque a produção de filmes no nordeste em si era diminuta em relação a outros locais do país.” Somente em décadas seguintes foi que “[...] a inteligência cinematográfica

nordestina se voltou para concretizar um cinema nordestino”, o que ocorreu por meio da produção de filmes que passaram a apresentar ao país as distintas possibilidades daquela região.

Regis (2003) explica que, ao longo da história cinematográfica brasileira, diversos filmes foram embasados em fatos reais, ainda que fosse sabido que a proposta não era, de fato, a apresentação da realidade registrada, mas, sim, de um filme de ficção. De modo que, na maior parte dos filmes nacionais, conforme a autora, o espaço do Nordeste é representado por meio do:

[...] mais claro protótipo imaginado por nós: seco, com uma vegetação sem folha à espera de chuva, distantes de povoamento onde as casas não se avistam e onde o sol impiedoso esfria as esperanças, pois ao contrário das miragens provocadas pelo sol nos desertos orientais e africanos, o sol dos sertões nordestinos destrói as ilusões dos sertanejos (REGIS, 2003, p. 116).

Desse modo, “em alguns filmes, possivelmente na maioria dos que são produzidos sobre a região do Sertão”, é possível notar que, “ao final da sessão, o espectador tende a sair da sala ofuscado pela imagem” e assolado por um sentimento de miséria que mune a região apresentada. O subdesenvolvimento, o arcaico, as cores opacadas e avermelhadas, a região totalmente vencida por conta da natureza de sua vegetação seca ou por conta da escassez de água que gera a improdutividade em áreas rurais. Essa passa a ser a versão que predomina na cinematografia sobre o semiárido.

Pereira (2008b, p. 77) complementa:

A crítica tem buscado ressaltar esses símbolos de identidade, muitas vezes imputando a um autor o desejo que se encontra alhures. O que estou propondo nesta análise [...] é que talvez devêssemos fazer uma inversão que possibilite perceber que a força crítica desses autores não se ancora prioritariamente na afirmação da identidade nacional por meio do sertão, mas na afirmação do sertão como diferença em relação às forças centrais ou hegemônicas da nação.

Explica, dessa forma, que o Sertão de Glauber Rocha é formado por um intrincado de vozes em desenredos, em inteiros que manifestam uma preocupação com o diferido, justapondo por tal forma de composição, distintas temporalidades, culturas e territórios, que podem interagir e se reinventar. Assim, os tropos passam a assinalar e realçar “as diferenças e também as fraturas e, em um

diálogo mais denso com distintas tradições – que podem ser literárias ou cinematográficas, populares ou eruditas – passam a se distanciar de uma ótica que torna essencial e homogênea a nação” (PEREIRA, 2008a).

CONCLUSÃO

No decurso das pesquisas realizadas a fim de compor o presente trabalho, foi possível compreender que o cinema se apresenta como um meio de expressão artística que se utiliza de imagens em movimento e áudio a fim de narrar histórias, expondo ideias e ideologias. Os filmes, produções resultantes, são obras autorais, sobretudo no movimento Cinema Novo, que prezou demonstrar a vida nua e crua narrada na tela grande.

Por meio desses filmes, os diretores cinemanovistas passaram a debater suas ideias políticas, ideologias, preconceitos, sua perspectiva de mundo, suscetíveis a uma análise pela abordagem que o diretor fundamenta. Enquanto instrumento de narração, o filme oferta uma ampla gama de oportunidades de expressar-se, desde os elementos de comunicação, som e imagem, até o dinamismo plástico configurado.

Por meio da história, as tendências ideológicas da época são representadas, bem como sua estrutura estética, fazendo que o produto final torne-se mais esclarecedor quanto às suas intenções.

Assim, quando se trata dos ideais que permeiam uma produção narrativa, a influência dos modelos ou ideias de vanguarda do cinema que são utilizados em filmes, os elementos socioculturais na representação, uma militância empreendida na obra por meio de seus realizadores, entre outros aspectos, fazem que o estudo estético e histórico de uma obra de cinema torne-se o caminho que direciona à compreensão da forma narrativa do filme.

Assim, no movimento cinemanovista, o Sertão brasileiro foi tematizado por meio de roteiros de cinema em inúmeras ocasiões, sendo Glauber Rocha um dos pioneiros do movimento e um dos que mais e amplamente tratou da temática do semiárido. Nota-se que existe uma predominância em sua abordagem que recorre à seca, um fenômeno climático que acarreta uma série de consequências ao ambiente sertanejo.

Entende-se que o tema ganhou forma como tema da narrativa cinematográfica após a grande seca de 1877, tornando-se um conteúdo gerador de um grande debate social que envolve diversas vertentes. Utilizado inicialmente por

elites de dirigentes regionais, no sentido manter um fluxo recursos públicos para a região, com a apropriação indevida de uma grande parcela deles, posteriormente o tema passou a figurar em discursos acerca da região, de caráter histórico, sociológico, artístico, etc.

Assim, com “câmera na mão e uma ideia na cabeça”, os cinemanovistas tinham como meta demonstrar a vida real em suas obras, precariamente roteirizadas, atentando-se mais aos improvisos e diálogos da vida real, deixando a desejar – propositalmente – na pós-produção, a fim de oferecer às produções um caráter rústico, provocando no espectador a sensação de estar dentro da realidade demonstrada.

Considerando, então, a grande maioria das obras resultantes do movimento cinematográfico, o drama e a miséria humana figuram como o cerne e tendem a demonstrar perspectivas negativistas, fatalistas, com fotografias pesadas e enredo intenso e arrastado. Sobretudo, as obras de Rocha fazem que o espectador sinta nos próprios ombros o peso das mazelas enfrentadas nos filmes.

Essa perspectiva pessimista promoveu que a grande maioria das produções de cinema que trazem a problemática do Sertão brasileiro se apresentassem pela ótica da seca.

Conclui-se o presente trabalho com a crença de que tanto objetivo geral quanto específicos foram atendidos, bem como a problemática de pesquisa solucionada. Contudo, como não era de intento, o assunto não fora esgotado, e sim dado um primeiro e importante passo para o fomento de conhecimento e estímulo para o aprofundamento no tema, que pode ser feito em estudos posteriores, que visem corroborar, refutar ou complementar as constatações obtidas até o momento.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., D. M. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ANTONIO FILHO, F. D. Sobre a palavra “sertão”: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). *Ciência Geográfica*. Bauru, v. 15, jan./dez. 2011.

ARAÚJO, I. L. *Introdução à filosofia da ciência*. Curitiba: UFPR, 1993.

BENTES, I. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: *Ressonâncias do Brasil*. Espanha: Fundación Santillana. Santillana del Mar, 2002. p. 90-109.

_____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BRASIL. *Constituição (1988)*. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, 5 outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 06 abr. 2016.

BRASIL. Lei n. 9.795, de 27 de abril de 1999. Dispõe sobre a educação ambiental, institui a Política Nacional de Educação Ambiental e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 27 de abril de 1999. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9795.htm>. Acesso em: 6 abr. 2016.

CANUTO, R. O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Júnior. Brasil, 1964.

DIÉGUES JÚNIOR, M. Ciclos temáticos na literatura de cordel tentativa de classificação e interpretação dos temas usados pelos poetas populares. In: _____. *Literatura popular em verso – Estudos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. (t. 1)

FERREIRA, A. L. et al. Cartografia do (de)sertão do Brasil: notas sobre uma imagem em formação – séculos XIX e XX. *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, v. 16, n. 418, 2012. Disponível em: <www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-69.htm>. Acesso em: 6 abr. 2016.

FIGLIARESI, R. *Metodologia da pesquisa: como planejar, executar e escrever um trabalho científico*. João Pessoa: EDU, 2003.

FRANÇA, I. S.; SOARES, B. R. O sertão norte-mineiro e suas transformações recentes. In: Encontro de grupos de pesquisa, n. 2. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – UFU/ Instituto de Geografia – IG/ Laboratório de Geografia Agrária – LAGEA, jun. 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/Gw2kDs>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

GRECCO, S. *Cinema dos avessos: temas de Glauber Rocha e do Brasil*. Alceu, v. 8, n. 15, p. 143-154, jul./dez. 2007.

HUSSERL, E. *A ideia da fenomenologia*. Tradução: Morão, A. Lisboa: Edições 70, 1990.

JABOR, A. O dia em que deus e o diabo foi o futuro. In: FOLHA. *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

LEAL, W. *O nordeste no cinema*. 2. ed. João Pessoa: Ideia, 1982.

MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

MARTINS, L. R. A situação da arte e o pensamento único. *Margem esquerda*. São Paulo, n. 5, p. 89-102, 2005.

MELLO, J. M. C.; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 560- 618. (v. 4)

MENDONÇA, F. Geografia socioambiental. In: MENDONÇA, F.; KOZEL, S. (Org.). *Epistemologia da geografia contemporânea*. Curitiba: UFPR, 2002.

MORAES, A. C. R. *Geografia: pequena história crítica*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. Notas sobre formação territorial e política ambiental no Brasil. *Revista Território*. Disponível em: <http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/07_4_moraes.pdf>. Acesso em: jul. 2016.

NÉRI, Â. O. et al. Educação para a convivência com o semiárido. In: KÜSTER, A.; MATTOS, B. O. M. *Educação no contexto do semiárido brasileiro*. Fortaleza: Fundação Konrad Adenauer, 2004. p. 131-138.

NÓVOA, J. Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética? In: NÓVOA, J.; BARROS, J. D. (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 161-180.

OLIVEIRA, S. L. *Tratado de metodologia científica: projetos de pesquisa, TGI, TCC, monografias, dissertações e teses*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PARANAGUÁ, P. *Cinema na América Latina: longe de deus e perto de hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

PEREIRA, P. P. G. *O sertão dilacerado: outras histórias de deus e o diabo na terra do sol*. *Lua Nova*. São Paulo, v. 74, p. 11-34, 2008a.

_____. Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, jan./abr. 2008b.

QUINSANI, R. H.; GUAZZELLI, C. A. B. A. Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. In: GUAZZELLI, C. A. B.; PADRÓS, E. S. (Org.). *Conflitos periféricos no século XX: cinema e história*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008. p. 227-251.

REGIS, I. L. M. O sertão enquadrado. In: *Linguagem da história*. Fortaleza: Imprece, 2003.

ROCHA, A. P. B. et al. *Geografia do nordeste*. 2. ed. Natal, RN: EDUFRN, 2010.

ROCHA, G. *Estética da fome*. Disponível em: <www.tempoglauber.com.br>. Acesso em: 30 jun. 2014.

_____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. *A natureza do espaço*. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____; SILVEIRA, M. L. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, V.; CANDELORO, R. J. *Trabalhos acadêmicos uma orientação para a pesquisa e normas técnicas*. Porto Alegre: Editora Age, 2006.

SILVA, F. M.; LIMA, A. O olhar de Glauber Rocha sobre o sertão nordestino, a partir da análise de deus e o diabo na terra do sol. In: *EcoVale – Encontro de Comunicação do Vale de São Francisco*, n. 2. Bahia, 2011. *Anais...* Bahia: Universidade do Estado da Bahia, 2011.

SUERTEGARAY, D. M. A. Espaço geográfico uno múltiplo. In: SUERTEGARAY, D. M. A. et al. (Org.). *Ambiente e lugar no urbano: a grande Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Brasil, 1967.

VALVERDE, R.R.H.F. Le rôle du décor au cinéma brésilien. Transformations de l'identité nationale. In: BOUSQUET, F. ; ARBUS, P. *Cinéma et identités collectives*. Editions Le Manuscript, 2010. p. 349-368.

WAINER, A. H. *Legislação ambiental brasileira: subsídios para a história do direito ambiental*. Rio de Janeiro: Forense, 1991.

XAVIER, I. *Alegoria do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.