

Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo¹

Alisson GUTEMBERG²
Bertrand LIRA³

Resumo

A representação do sertão nordestino está interligada com a própria busca por uma identidade nacional. Na década de 1960, o Cinema Novo estabeleceu imagens para o Nordeste que ressoam até hoje. Desta forma, temos por objetivo analisar a representação do sertão nordestino na *Trilogia do Sertão - Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) – com o intuito de observar de que forma o espaço e o indivíduo aparecem representados nas obras citadas. Para tanto, teremos como referencial teórico os conceitos de Orlandi (2001) e Aumont (1993), Gaudreault e Jost (1999) e Alekan (1979), através de uma análise linguística e semiótica, com o objetivo de observar como discurso e fotografia atuam na produção de sentido dentro dos filmes estudados.

Palavras-chave: Representação. Sertão nordestino. Cinema Novo.

Résumé

La représentation du "sertão nordestin" - arrière-pays du Nordeste du Brésil - est étroitement liée à la recherche même d'une l'identité nationale. Dans les années 1960, le Cinéma Novo brésilien a produit des images du Nordeste qui résonnent encore aujourd'hui. Sur cette base, notre but est d'analyser la représentation du sertão nordestin dans la *Trilogie du Sertão - Dieu et le Diable dans le Pays du Soleil* (Glauber Rocha, 1964), *Les Fusils* (Ruy Guerra, 1964) et *Vies Arides* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) - afin d'observer la façon dont l'espace et l'individu sont représentés dans les oeuvres citées. Pour cela, nous adopterons comme références théoriques les concepts d'Orlandi (2001), d'Aumont (1993), de Gaudreault et Jost (1999) et d'Alekan (1979), à travers une analyse linguistique et sémiotique, dans le but d'analyser comment la parole et le travail de photographie sont des éléments producteurs de sens dans les films étudiés.

Mots-clés: Représentation. Le Sertão nordestin. Cinema Novo.

¹ Artigo apresentado no II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura (EBPC), na Universidade Federal Fluminense, em outubro de 2014.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - (PPGC/UFPB). E-mail: alissongutemberg.jornalista@gmail.com

³ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - (PPGC/UFPB). E-mail: lirabertrand@gmail.com

Introdução

O processo de representação das identidades é interligado com a relação entre cultura e significado. De acordo com Kathryn Woodward (2012), através dos sentidos produzidos com as representações, oferecemos definição a nossa experiência e àquilo que realmente somos. Quando afirmamos que é a representação do sertão nordestino que será investigada durante o processo de execução do trabalho, estabelecemos diferenças entre esta identidade com algumas outras. Por isso, como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2012), identidade e diferença são conceitos interligados.

De acordo com Renato Ortiz (1994) e Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1994), o espaço nordestino aparece como ponto importante nas discussões e na busca por uma identidade nacional. Neste processo, a literatura e o cinema se estabeleceram como os principais meios de expressão. E ambas as linguagens, segundo Pedro Paulo Gomes Pereira (2008), acionaram o sertão para carregar a simbologia da identidade do país.

Inicialmente o espaço nordestino aparece retratado de forma detalhada no livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha. A obra que narra a guerra de Canudos inaugura a formação do imaginário nordestino dentro do contexto brasileiro. Com relação ao cinema, o Nordeste já aparecia em obras cinematográficas desde os primeiros ciclos regionais de 1912. Contudo, segundo Debs (2007), a realidade nordestina, a diversidade de sua cultura e a situação socioeconômica aparecem, inicialmente, em alguns documentários, nos quais *Aruanda* de Linduarte Noronha surge como percussor. Porém, ainda Debs (2007), foi com o movimento Cinema Novo que a representação do Nordeste conheceu seu apogeu.

O cinema é um dos agentes no processo de representação e produção de sentido das identidades de um povo. Segundo Woodward (2012), essas práticas de definição que produzem significados se configuram como relações de poder. Pelo exposto, é importante observar: de que forma o sertão nordestino aparece representado nos filmes analisados? Quais aspectos configuram a identidade nordestina nessas obras?

A imagem do sertão nordestino é fruto de um procedimento de construção permanente. Muito já se falou e abordou sobre essa região. Seja na literatura, música, artes plásticas ou teatro, esse espaço aparece representado de maneiras diversas. Porém,

segundo França (2003), devido as suas próprias maneiras de expressão e modalidades de associar/criar, o cinema é a mídia que melhor articula o imaginário dos espaços, territórios e terras. Sendo assim, torna-se fundamental investigar o processo de representação do sertão nordestino a partir do cinema brasileiro.

1 Trilogia do Sertão, contexto histórico e representação

No início da década de 1960, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, alguns nomes do Cinema Novo, encontraram no sertão nordestino o espaço ideal para colocar em prática seus projetos cinematográficos e, principalmente, ideológicos. Ismail Xavier (2001) afirma que antes do Golpe Militar o movimento teve seu principal período em 1963/64, com a realização da *Trilogia do Sertão* nordestino. E segundo Albuquerque Jr. (1994) o Nordeste dos cinemanovistas é um espaço de tristeza. Local homogeneizado pela miséria, seca, cangaço e messianismo.

O Cinema Novo é fruto de um momento em que a interferência estrangeira no país, tanto na economia como na cultura, incomodava a elite intelectual brasileira. Como mecanismo de defesa contra a “invasão”, principalmente americana, no solo brasileiro, os cinemanovistas retrataram o passado do sertão nordestino com o objetivo de reafirmar as origens, o subdesenvolvimento e evocar o espírito de rebeldia das revoltas populares. No período 1960-64, ganhava evidência a luta ideológica com o acirramento dos conflitos sociais na cidade e no campo.

O contexto político aparece como ponto importante na representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo. São obras que envolvem um processo de tomada de consciência, desalienação, como componente fundamental para ultrapassar a barreira do subdesenvolvimento. Os cinemanovistas buscaram no Nordeste as raízes primitivas da sociedade brasileira e o inconsciente de revolta com a dominação, opressão e colonização. O objetivo “era resgatar as forças messiânicas e rebeldes que ficaram adormecidas, para fundamentar um processo novo de transformação da realidade” (ALBUQUERQUE JR., 1994, p.343).

1.1 Deus e o Diabo na Terra do Sol

Lançado em 1964 e dirigido por Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se constitui, de acordo com Debs (2007), como o filme mais marcante da tríade do Cinema Novo. A obra se organiza em torno da vida do casal de camponeses Manuel e Rosa. E aborda sobre o trabalho, o universo de representações, o embate com os donos do poder e, além de tudo, sobre a vinculação a determinadas formas de rebeldia, como por exemplo, o messianismo e o cangaço (XAVIER, 2007).

Segundo Ismail Xavier (2007) podemos, dentro do filme, dividir a experiência dos protagonistas em três fases: Manuel vaqueiro, Manuel beato e Manuel cangaceiro. E desta forma, na obra, as mudanças acontecem por meio de algumas rupturas dentro do próprio enredo. Porém, é importante salientar que essas fases não ocupam intervalos iguais no andamento da narrativa.

Na primeira fase, Manuel vaqueiro, o personagem vive na roça com sua esposa, Rosa, e sua mãe, em condições precárias de subsistência. Nessa fase Manuel cuida do gado do coronel Moraes e Rosa cuida da roça. Para Ismail Xavier (2007) a primeira ruptura que acontece na trama é quando Manuel é vítima de um logro numa partilha de gado e acaba assassinando o coronel. Ele passa a ser perseguido pelos jagunços e numa troca de tiros, em frente a sua casa, matam sua mãe. “Vendo nessa morte um sinal de Deus, Manuel adere a Sebastião, o santo milagreiro” (2007, p.92).

Na segunda fase, Manuel beato, mesmo com a oposição de Rosa, Manuel segue as ideias de Sebastião. “Concentrados em Monte Santo à espera do milagre dos céus que trará a salvação dos eleitos, os beatos de Sebastião incomodam os senhores da terra e a igreja católica” (XAVIER, 2007, p. 92). Esses confiam em Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, para conter os avanços de Sebastião. A segunda ruptura ocorre quando Antônio elimina os beatos, ao mesmo tempo em que Rosa assassina Sebastião, pondo um fim momentâneo ao processo de alienação (XAVIER, 2007).

Na terceira e última fase, Manuel cangaceiro, Manuel e Rosa foram os únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo. Ambos são conduzidos por Cego Júlio para um contato com Corisco, sobrevivente do massacre do bando de Lampião. Para vingar o santo e enxergando em Corisco também um sinal divino, Manuel adere ao cangaço (XAVIER, 2007). A terceira ruptura acontece quando Antônio das Mortes cumpre sua

promessa e mata Corisco. E assim, “o sertão se abre para a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes” (XAVIER, 2007, p. 92).

Podemos observar, como afirma Jean-Claude Bernardet (2007), que Antônio das Mortes assume um papel central dentro da trama: as duas experiências de Manuel são interrompidas por ele; é ele que põe fim ao fanatismo de Monte Santo, matando os fiéis; e é ele que põe fim ao cangaço, matando Corisco. Desta forma “eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente” (2007, p. 95).

De acordo com Debs (2007), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* consagra ao Nordeste o valor emblemático da nação. A originalidade da obra consiste na sensibilidade de adaptação da cultura nordestina para a linguagem cinematográfica. O filme busca resgatar ícones e símbolos da região através de alegorias e arquétipos. O personagem Sebastião, por exemplo, é uma referência aos beatos José Lourenço (Caldeirão da Santa Cruz do Deserto) e Antônio Conselheiro (Canudos); o personagem de Corisco representa o próprio Corisco e Lampião morto. Glauber Rocha adapta a tradição do cordel e dos cantadores de feira para o cinema, mas de uma forma não folclórica: o objetivo é a provocação do discurso político contestador.

1.2 Os Fuzis

Lançado em 1964 e dirigido por Ruy Guerra, *Os Fuzis* aborda a chegada de alguns soldados do Exército ao interior da Bahia, precisamente a cidade de Milagres, contratados pelo dono de um armazém, na tentativa de evitar saques em seu comércio: o local se encontra devastado pela seca e a população permanece faminta.

Durante esse período de seca, os habitantes de Milagres cultuam um boi, por acreditar que se trata de um santo. Como contraponto a esse cenário, existe o personagem Gaúcho. Gaúcho é caminhoneiro e permanece impossibilitado de sair de Milagres, haja vista que seu caminhão se encontra quebrado. Gradativamente, o personagem começa a se incomodar com a situação ali exposta, onde a fome e a miséria da população se misturam com os fuzis do Exército.

Com o desenrolar da trama, passamos a conhecer o personagem Gaúcho e descobrimos que ele é um ex-militar que abandonou a farda. A obra é construída por meio da insatisfação do personagem (forasteiro) em paralelo com a alienação da

população local. O estopim da situação ocorre na cena final, quando Gaúcho testemunha o momento em que um pai carrega seu filho morto – por conta da fome – nos braços. Revoltado o personagem tenta instigar uma reação no pai, o que não ocorre. E então ele mesmo tenta fazer a justiça com as próprias mãos, mas acaba assassinado por soldados.

Após a morte de Gaúcho a população, cansada de esperar o milagre do boi tido como um Deus, resolve matar o animal para saciar a fome, o que significa – dentro do filme – a superação da alienação religiosa. A representação do assassinato do boi surge como a conscientização política e social da população: é possível interpretar esse gesto como um questionamento a cerca da condição subumana a que estão sujeitos.

Podemos observar, como afirma Bernardet (2007), que o personagem Gaúcho – assim como Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* - assume um papel central dentro da trama. O personagem se encontra de passagem em Milagres a espera de uma peça para consertar seu caminhão e o enredo do filme se desenvolve justamente nesse intervalo. “O herói, que está de passagem, encarna um homem em movimento, o que dá ao filme uma dinâmica oposta a situação estática dos habitantes da vila (DEBS, 2007, p. 167).

1.3 Vidas Secas

Lançado em 1963 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* é uma adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos. Para Bernardet (2007) a adaptação de Nelson Pereira representa um passo fundamental no processo de representação do homem brasileiro nas telas, trata-se de um tratado sobre a situação social e moral da sociedade brasileira.

O filme narra a vida de uma família de retirantes do sertão brasileiro a partir de uma existência subumana. A obra traz uma representação do homem nordestino, condenado à dureza da terra e do clima. Fabiano, sinhá Vitória e os dois filhos são os personagens centrais da trama. Durante a narrativa não há revolta, apenas uma aceitação resignada e a firme esperança de ultrapassar a situação de miséria.

Vidas Secas é estruturado numa representação linear. A câmera ocupa o lugar do narrador, onde observamos a predominância do silêncio. Essa decisão “permite encontrar um equivalente cinematográfico ao estilo indireto livre, marca da narrativa de

Graciliano Ramos, e, por outro lado, obter resultados notáveis na *mise en scène*” (DEBS, 2007, p. 165) na medida em que a própria câmera passa a desempenhar o papel do olhar dos personagens.

No filme de Nelson Pereira dos Santos o sertão aparece, no entender de Debs (2007), como metáfora da condição humana. A obra coloca em questão a exploração do homem pelo próprio homem, por meio de uma estrutura excludente a partir da utilização do sertão nordestino como metáfora para a condição de subdesenvolvimento do país. A referência à realidade do Brasil é exposta no texto cartela que aparece logo nos minutos iniciais da obra: “este filme não é apenas a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. Ele é, antes de tudo, um testemunho sobre a dramática realidade social de nossa época”.

2 Análise de discurso e produção de sentido na Trilogia do Sertão

De acordo com Orlandi (2001), a Análise do Discurso é uma disciplina que surgiu na França na década de 1960 e teve como seu fundador o estudioso Michel Pêcheux. Trata-se de uma área que dialoga com três vertentes distintas: Linguística, Psicanálise e Marxismo. Nesse processo, a Linguística contribui com a afirmação da não transparência da linguagem; o Marxismo com o materialismo histórico e a Psicanálise com o deslocamento da noção de homem para a de sujeito.

Alguns aspectos assumem papel importante na produção de sentido por meio do discurso. Dentro desse contexto, podemos citar, por exemplo, condições de produção, memória, ideologia e concepção de sujeito (ORLANDI, 2001). Com relação as condições de produção é preciso observar, dentre outras coisas, o contexto sócio-histórico e ideológico. Já a memória, por sua vez, é tratada como interdiscurso, ou seja, “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (2001, p. 31).

Por sua vez, a ideologia está presente na composição do sentido e na construção do próprio sujeito. Nesse processo, de acordo com Orlandi (2001), o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e assim se produz o dizer. “A ideologia não é ocultação, mas função da relação necessária entre linguagem e mundo”

(2001, p. 47). Outro aspecto importante é a concepção de sujeito. Dentro da AD o sujeito não será concebido como um ser totalmente livre, uma vez que, seu discurso sempre será influenciado por discursos de outros, e, é a partir desses outros discursos que o sujeito constituirá sua identidade.

Visto isso, é importante salientar que para que o efeito de sentido aconteça e o discurso alcance seu objetivo, é preciso que o sujeito receptor domine, até mesmo em partes, os conceitos presentes no discurso. É necessário, segundo Orlandi (2001), que ele compartilhe um mesmo campo ideológico do autor, caso contrário o receptor não conseguirá situar uma relação de sentido entre o discurso e sua realidade.

A partir dos filmes analisados percebemos que para os diretores cinemanovistas era preciso que os intelectuais esclarecessem as massas. E assim, podemos observar como Gaúcho e Antônio das Mortes – personagens de *Os Fuzis e Deus e o Diabo na Terra do Sol* – assumem esse papel. Ambos funcionam como “intelectuais”. Eles combatem a alienação religiosa e, no caso de Antônio das Mortes, também a alienação do cangaço, aspecto fundamental no processo de tomada de consciência. Orlandi (2001) afirma que nenhum discurso é livre dos aspectos ideológicos. Sendo assim, podemos perceber - dentro dessa ideia compartilhada pelos cinemanovistas - a influência do pensamento marxista.

De acordo com Albuquerque Jr (1994) os cineastas do Cinema Novo buscaram na literatura, principalmente no Romance Regionalista de 30 a inspiração para promover a representação do sertão nordestino e, conseqüentemente, denunciar as mazelas da região. De acordo com Debs (2007), os diretores cinemanovistas foram diretamente influenciados pela representação do Nordeste inaugurada pela literatura. Obras como *Os Sertões* (Euclides da Cunha), *Grande Sertão: Veredas* (João Guimarães Rosa), além de leituras profundas de Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo, foram as referências dos cineastas. Por isso, podemos observar como a memória (interdiscurso) e a concepção de sujeito, conceitos apresentados por Orlandi (2001), também aparecem dentro dos filmes analisados.

Por fim, para Bernardet (2009), os cineastas do Cinema Novo foram felizes em seu projeto cinematográfico, na medida em que conseguiram se firmar como um projeto de atualização do cinema nacional, porém o aspecto político do movimento não foi alcançado. Ainda de acordo com o autor, o principal motivo para esse insucesso está

relacionado com a opção por uma linguagem cinematográfica inacessível para as massas. Podemos relacionar esse fato com o aspecto abordado por Orlandi (2001), onde a autora estabelece que é preciso que o sujeito receptor domine, até mesmo em partes, os conceitos presentes no discurso.

3 Fotografia e produção de sentido na narrativa cinematográfica do Cinema Novo

Cinco critérios nos levam a reconhecer qualquer narrativa, inclusive a cinematográfica, segundo Metz (citado por Gaudreault; Jost, 2009): toda narrativa traz um começo e um fim; apresenta uma sequência com duas temporalidades (a da coisa narrada e a da narração ela mesma); toda narrativa é obrigatoriamente um discurso; a consciência de que se trata de uma narrativa “desrealiza” a coisa narrada; e, finalmente, a narrativa é constituída de uma sequência de acontecimentos. Nos interessa aqui particularmente a afirmação de que toda narrativa constitui um discurso para a compreensão do fenômeno narrativo no tocante à intervenção da ideologia que permeia qualquer discurso. Aumont (1993) chama a atenção para uma série de estudos sobre “as práticas artísticas como fenômenos ideológicos” trabalhados no plano formal e técnico, e não apenas dos conteúdos onde aqueles estão mais explicitados.

Na estruturação do discurso cinematográfico, segundo Gaudreault e Jost (2009), entram na sua composição elementos do domínio do não verbal (a imagem, a música e os ruídos) e do verbal (diálogos e menções escritas) que constituem as cinco matérias de expressão de um filme. Destes, a imagem em movimento é a base fundante do cinema, nos interessando aqui por ser o elemento primordial na construção da representação. A fotografia dos filmes aqui analisados foi trabalhada a partir de pressupostos técnicos, estéticos e ideológicos que ganharam a alcunha de “estética da fome” no manifesto de Glauber Rocha de 1965. A precariedade técnica redundou em estética, numa opção deliberada por uma expressividade que se opunha ao padrão técnico e estético do cinema hollywoodiano e europeu, representados, no Brasil, pelas produções da Vera Cruz.

A adoção da fotografia em preto e branco, do registro da cena com uma luz dura e sem tratamento, propositadamente estourada e granulada, entre outras opções

estéticas, marcaram as imagens dos filmes aqui analisados. Forma e conteúdo estão estreitamente em consonância para produzir sentido no processo de representação do sertão nordestino. A começar pela luz solar violenta que banha as cenas externas dos filmes dessa trilogia. O excesso de luz na tela traduz visualmente a sensação térmica do sol abrasador do sertão com sua aridez deletéria. O astro solar aqui não traz as significações benfazejas das regiões de clima temperado, ao contrário, apresentando-se nessas imagens com valoração negativa, pois, observa Gilbert Durand (citado por LIRA, 2013, p. 113), “o Sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acento pejorativo. Nos países tropicais, o Sol e seu cortejo de fome e seca é nefasto.”

A luz estourada e dura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas* traduz imagetivamente a temática da violência, da fome e da morte que permeia essas obras, como elemento constituinte da narrativa e na sua produção de sentido. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a sequência do sacrifício do bebê pelo beato Sebastião e, em seguida, seu próprio assassinato por Rosa exemplifica o uso da iluminação construindo sentido. A violência da cena é expressa também pela iluminação contrastada como observam Jullier e Marie (2009, p. 190-191):

O cenário da sequência é particularmente sombrio: a situação se situa no interior de uma capela rural com paredes nuas. (...) O que domina a composição são candelabros com as velas que iluminam a capela de maneira muito contrastada, com zonas escuras muito sombrias e zonas superexpostas. (...) As sombras projetadas, o traje religioso, os candelabros, evocam diretamente a atmosfera de *Ivan, o Terrível*, última obra-prima de S. M. Eisenstein, e a figura diabólica do arcebispo ortodoxo.

Além dessa referência à *Ivan, o Terrível*, Jullier e Marie lembram ainda da influência de Eisenstein, com sua antológica sequência da escadaria de Odessa, na sequência do massacre dos peregrinos seguidores do beato Sebastião por Antônio das Mortes, mostrada “com câmera na mão, muito móvel” e “em planos brevíssimos, inferiores a 1 segundo” (2009, p. 190). Lembramos que o embate luz e sombra marcou, com maior evidência, a cinematografia da Alemanha dos anos 10 e 20 no conjunto de filmes denominado de expressionismo alemão mas também repercutindo na cinematografia de outros países.

O uso do preto e branco nos filmes do Cinema Novo - pelo menos entre 1963 e 64, período da realização dessas três obras - deveu-se, no nosso entender, às dificuldades econômicas e técnicas de produção de películas em cor no Brasil nos anos 60 haja vista que Ruy Guerra, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos vão filmar em cores anos depois. Se a opção foi estritamente estética, esses diretores tinham em mente o potencial da expressividade do preto e branco na arquitetura da narrativa cinematográfica. Faure (citado por ALEKAN, 1979, p. 05) justifica: “O preto e o branco por sua monotonia mesma, simboliza inconscientemente as alternativas de desespero e de esperança às quais a nossa espécie está submetida para a eternidade.”

Nos filmes dessa trilogia, o monocromatismo de suas imagens, muito mais do que a cor, empresta ao tema da violência e da morte significações que reforçam seu efeito dramático. Com a fotografia trabalhada em harmonia com o conteúdo de cada obra (ideia, trama, e demais elementos cenográficos), seus realizadores buscaram produzir impacto emocional, provocando afetos e sensibilidades no espectador, contribuindo desta forma para a construção de sentido da narrativa proposta.

Conclusão

Por meio de uma análise da imagem e do discurso, percebemos que a ideologia aparece como um dos principais traços na construção dos filmes analisados. Influenciados por teorias marxistas, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha buscaram denunciar a miséria, a alienação e a exploração do homem na região nordestina, como entraves no processo de desenvolvimento do país. São filmes que envolvem um processo de tomada de consciência como componente fundamental para ultrapassar a barreira do subdesenvolvimento.

Podemos perceber que o contexto político aparece como influência marcante para os cineastas do Cinema Novo. Segundo Debs, a eclosão do movimento promove a entrada do cinema brasileiro numa concepção ideológica nova, onde a busca por retratar a “realidade” passa a ser o elemento central do processo. “A 'realidade' brasileira, e não mais a sua idealização, deve ser mostrada nas telas” (2007, p. 77). Nesse processo, algumas influências são decisivas, tais como: o documentário de curta-metragem, a ideologia marxista e o Centro Popular de Cultura da UNE.

Desta forma, observamos que discurso e imagem produzem sentido na representação do espaço e do indivíduo nordestino. A tríade do Cinema Novo estabeleceu marcas para a região que ressoam até os dias atuais. Ainda hoje, a identidade nordestina, muitas vezes, é atrelada a um estereótipo de miséria e alienação, o que ajuda a reforçar preconceitos dentro do próprio território nacional. Os cinemanovistas optaram, por questões ideológicas, pela representação do Nordeste de forma homogênea, deixando de lado as especificidades existentes. Dentre as várias abordagens possíveis, os Diretores escolheram a miséria como o ponto central. E assim ajudaram a fincar certos traços estereotipados na formação imaginária da identidade nordestina.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes.** Campinas, Doutorado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ UNICAMP, 1994.
- ALEKAN, Henri. **Des Lumières et des Ombres.** Paris. Centre National de Lettres, 1979.
- AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil, os mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional.** Fortaleza: Interarte, 2007.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2009.
- JULIER, Laurent e ARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- LIRA, Bertrand. **Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MENDES, Lena. **Vidas secas: cinema e literatura.** Revista Icarahy, Brasil, 2009. Disponível em <http://migre.me/kfHAq> Acessado em 26 de Junho de 2014.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos.** 3 ed. Campinas: Pontes, 2001

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do sol.** São Paulo: Lua Nova: Revista de Cultura e Política, nº74, 2008.

ROCHA, Glauber. Estética da fome. In: Revista **Civilização Brasileira**, nº3, Julho de 1965.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença, in: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual, in: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

Obras audiovisuais

Deus e o Diabo na Terra do Sol. 1964. Direção: Glauber Rocha. Brasil

Os Fuzis. 1964. Direção: Ruy Guerra. Brasil.

Vidas Secas. 1963. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil.