

Sertão Hollywoodiano, Cinema Paulista: a Representação Sertaneja na Década de 1950

Hollywoodian “Sertão”, “Paulista” Cinema: The Representation of the backcountry in the 1950s



GUEDES, Heverton *

 <https://orcid.org/0000-0002-6107-1772>

RESUMO: O presente artigo pretende problematizar a forma como a incipiente indústria cinematográfica paulista, que tomou corpo na década de 1950, representou o sertão nordestino a partir de estereótipos recorrentes no imaginário brasileiro, reiterando-os e alargando-os. A paisagem fixa pavimentada aqui e, mais tarde, continuada por diversos filmes e autores fez-se ecoar até hoje, o que justifica, portanto, a importância da desmistificação a que se propõe este estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Sertão; Representação.

ABSTRACT: This paper intends to problematize the way in which the incipient São Paulo film industry, which took shape in the 1950s, represented the northeastern backcountry stem from stereotypes in the Brazilian imagination, reiterating and expanding them. The fixed landscape paved here and, later, continued by several films and authors, was echoed until today, which justifies, therefore, the importance of the demystification that this research proposes.

KEYWORDS: Cinema; Sertão; Representation.

Recebido em: 22/07/2022
Aprovado em: 02/08/2022

*Graduado em História pela UFPE, Recife-PE, Lattes ID: 1490941376976192, e-mail: heverton.sguesdes@ufpe.br



Introdução

No cinema nacional, o sertão nordestino foi assim apresentado ao grande público: “volte e diga lá para o seu Governo que fique governando em suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu”. Essa frase é dita a um funcionário público pelo Capitão Galdino (Milton Ribeiro), na sequência de abertura do “primeiro grande” filme instalado nos sertões, *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto e produzido pela *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954), ambos de origem paulista. Escolho-a como ponto de partida porque, a meu ver, ela sintetiza não só a obra em si como também grande parte do *nordestern*, subgênero abasileirado do *western* americano no qual foram moldadas as primeiras representações sertanejas, calcadas, principalmente, em uma clara intenção de marginalização: a terra demarcada aqui não pertence, pois, aos mesmos domínios da nação brasileira, pelo contrário, o exótico é o principal contorno de seu território, que encontra na “incivilização” o único chão.

Esse subgênero, por isso, mostra-se de imenso valor para analisar a narrativa única, fundada na estética da miséria, que o cinema nacional ergueu sobre os interiores sertanejos e os seus sujeitos ao longo da história, afinal de contas, parte de um mote bastante interessante: barbárie *versus* civilidade. Esse mote, por sua vez, molda-se nas mãos de *Hollywood* a fim de encenar o processo histórico de expansão das fronteiras para o Oeste, ocorrido no século XIX nos EUA, a partir da tensão entre os dois pólos da sociedade estadunidense àquela altura, a realidade urbana-industrial da costa leste e a realidade bucólica-agrária da costa oposta (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 268); sendo adaptado ao Brasil pela *Vera Cruz* por meio de *O Cangaceiro* para marcar um afastamento entre o mundo citadino, especialmente, o paulista, que na década de 1950 centrou a indústria cinematográfica no país, e o mundo rural, em especial, o sertanejo, que pelo menos desde os remotos tempos coloniais era visto enquanto imagem de margem. Como tal mentalidade já estava enraizada no imaginário coletivo, o faroeste só precisou tecer alguns meros ajustes, por conseguinte, os *cowboys* foram substituídos por cangaceiros e o *monument valley*, pela mata branca. E como tal adaptação acabou por alargar, em escalas jamais vistas até aquele momento, os estereótipos sobre o sertão, é que parece pertinente, então, o exercício de desmistificação a que se destina este estudo.

Dito isso, cabe elucidar que o presente artigo tem como intuito, antes de tudo, problematizar a forma como o cinema paulista agenciou as imagens do sertão nordestino nos primeiros anos da década de 1950; para isso, tomo como foco a experiência da *Vera Cruz* e, como estudo de caso, aquele que é, quiçá, o seu mais famoso título, *O Cangaceiro*. Logo de cara, vale sublinhar que ao introduzir os sertões nordestinos por meio de uma estética declaradamente *hollywoodiana*, decorrente das demandas de industrialização e

construção de uma linguagem nacional que enfrentava o cinema brasileiro (TOLENTINO, 2001, p. 17), a empresa de São Bernardo do Campo inaugurou em nosso circuito comercial um sertão mítico, marginal e miserável.

Nesse sentido, pode-se afirmar ainda que as imagens difundidas pela empreitada paulista versam sobre o sertão e sua gente a partir de uma paisagem fixa, onde os alicerces advêm de estereótipos que, como de costume, distorcem a realidade: ao redor dessa terra, sempre orbitam os mesmos velhos signos [...] da violência, da carência, da penúria... constituindo uma verdadeira “estética da boniteza da dor” (SILVA, 2017, p. 68), como se seu povo tivesse sempre de enfrentar as chagas geográficas para, a partir delas, poder se impor. Há também outro importante agravante aqui, uma vez que toda essa miséria estética foi intencionalmente filtrada pelas lentes da exotividade: para não confundir aqueles que narram com o seu objeto, escolheu-se demarcá-lo enquanto algo distante, remoto e bárbaro.

Mas afinal, por que o exótico se tornou território? De onde vem, a quem atende, e qual o seu propósito? Este trabalho toma como intenção, no mais, indagar por que os sertões são tantas e tantas vezes viesados por uma mesma narrativa midiática, e como ela se faz presente e pode ser sondada através dessa safra específica da produção paulista. Interessa-me aqui, por fim, investigar os signos tão comumente, e exaustivamente, associados aos interiores sertanejos, a fim de compreender suas raízes, sua repercussão e se ainda fazem sentido algum na atualidade.

Paisagem fixa

Como equipamentos privilegiados de cultura no século XX, a literatura, o cinema, e a mídia de massas construíram uma representação sertaneja que atendeu à curiosidade nacional em torno desse “outro” Brasil, místico, berço da brasilidade original e repleto de personagens exóticos, e reforçaram a construção de um imaginário em que a seca se constituiu como o elemento fundador das precárias condições de vida do sertanejo e alimentou a esperança da fuga dessa realidade imóvel para “a cidade grande” (MOREIRA, 2018, p. 76).

Primeiramente, na busca de uma raiz histórica, podemos perceber que o universo sertanejo, em especial, na sua dimensão rural, já estava presente em nosso cinema, pelo menos, desde a década de vinte do século passado, sob o efeito, primordialmente, do apelo popular desencadeado pelo cangaço, o que deu origem a filmes como *Filhos sem Mãe* (1925), dirigido por Tancredo Seabra, e *Sangue de irmão* (1926), dirigido por Jota Soares, numa época em que Virgulino Ferreira da Silva e seu bando ainda bandeavam pela mata branca, causando alegado alvoroço por onde passavam (VARJÃO, 2018, p. 519). Para se ter

uma ideia, de 1927 a 1969 foram realizadas 25 obras sob o signo do cangaço (TOLENTINO, 2001, p. 69). com grande sucesso de público, principalmente a partir da década de 1950, época que marca o surgimento do *nordestern*.

A figura de Lampião está enraizada dentro da memória e cultura popular da região Nordeste, tornando-se uma espécie de objeto-fantástico mesmo depois de sua morte, sua vida e saga são imortalizadas na música, na dança (xaxado), nos cordéis, nos contos populares e, também, no cinema. É verdade afirmar, dessa forma, que a imagem de Lampião se enraizou dentro do imaginário da população ao ponto do fetichismo movido pela veneração à imagem que representa, construído através do modelo de vingador e defensor da justiça, contra a opressão do Estado (VARJÃO, 2018, p. 519).

Por mais que a realidade rural já fosse uma questão para os cineastas brasileiros desde a década de 1920, foi apenas na década de 1950 que ela encontrou sua viabilidade prática, em decorrência de uma série de significativas mudanças econômicas e sociais desencadeadas, sobretudo, pelos processos de urbanização e industrialização pelos quais passava o país. Tais mudanças impactaram decisivamente a produção e a recepção dos filmes nacionais: primeiro, em um nível estrutural, já que se tornando o Brasil um país de maioria urbana, aumentava-se conseqüentemente o mercado consumidor; e segundo, em um nível simbólico, já que o cinema era percebido pela burguesia, que tomava a dianteira da empreitada cinematográfica, como um signo precioso de progresso e de modernização; mais do que isso, um poderoso instrumento de propaganda desenvolvimentista.

Podemos entender, nesse sentido, que o Brasil precisou se urbanizar para só então se voltar para o mundo rural em seu cinema, o que pode parecer uma contradição em uma leitura mais ligeira, quando não o é, pelo contrário: para que o campestre fizesse cinema, era preciso que, antes, se fizesse ficção. Esclarecendo: a imagem de um Brasil agrário era associada por essa burguesia citadina ao atraso, ao subdesenvolvimento, à decadência, à pobreza... o exato oposto do que se pretendia veicular nos filmes e se mostrar ao mundo; por isso, foi preciso se afastar dele para poder digeri-lo. Um afastamento espacial na realidade e discursivo na arte.

Como argumenta Celia Aparecida Tolentino, “as produções nacionais precisaram se industrializar, leia-se: imitar *Hollywood*, para poder enfim levar a temática bucólica ao grande público” (TOLENTINO, 2001, p. 12). Isso porque tal imagética causava certo desconforto nas plateias, acostumadas com o entretenimento em molde estadunidense; para se impor, de fato, ela precisou passar por um tratamento cosmético, a exemplo do que faziam os norte-americanos especialmente nos seus *westerns*. Uma crítica terrivelmente racista, veiculada pela revista carioca *Cinearte* no ano de 1926 nos dá uma ideia de como alguns críticos se posicionavam a esse respeito:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc. Para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá um bando de negrotos se banhando num rio, e coisas desse jaez (TOLENTINO, 2001, p. 22).

Industrializar-se foi, desde o início, mais precisamente, desde a década de 1920, em seu rompante modernista nas artes e na cultura, o grande objetivo para o cinema nacional; meta esta retomada pela década de 1950, uma vez que, como já pudemos perceber, essa última em muito se espelha na primeira. Por mais destrambelhadas que tenham sido as tentativas brasileiras nesse sentido, diga-se de passagem, podemos entender que, de forma geral, a industrialização cinematográfica tem a ver com uma estruturação de toda a cadeia produtiva, desde a pré-produção dos filmes até a sua recepção final, o que denota, em especial, o desenvolvimento dos chamados “filmes de gênero”, cujo principal aspecto é o de sintetizar um conjunto de características específicas, de conteúdo e de estética, que podem ser facilmente apreendidas pelo público e, claro, replicadas pela indústria, derivando exatamente daí o seu caráter fabril.

Um dos mais emblemáticos casos de tentativa de industrialização cinematográfica no Brasil ocorreu exatamente neste período de 1950: o da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Fundada em 1949, através de capital privado, mais especificamente, através da iniciativa dos imigrantes italianos Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, a empresa teve uma atuação curta, fechando suas portas apenas cinco anos depois da abertura, mas um legado bastante considerável, já que é comumente reconhecida por ter alavancado o nível da produção dos filmes brasileiros ao incorporar em nosso país técnicas *made in U.S.A.*

Nascida na mesma leva que deu origem ao MASP (Museu de Arte de São Paulo) em 1947, ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e ao MAM (Museu de Arte Moderna) em 1948, a Filmoteca do Museu de Arte de São Paulo (depois, Cinemateca Brasileira) em 1949, e a Bienal de Artes de São Paulo, em 1951, a *Vera Cruz Estúdios* compartilhava com essas empreitadas o mesmo norte: o desenvolvimento urbano e cosmopolita da cidade de São Paulo, que já se colocara como baluarte econômico e cultural do Brasil. Os seus idealizadores sonhavam, na verdade, em colocar o cinema no mesmo nível do grande teatro e dos grandes museus, como afirma Maria Rita Galvão, em seu conhecido estudo sobre a Companhia (GALVÃO, 1981, p. 18).

Para a burguesia paulista, um país modernizado carecia de um cinema sofisticado,

capaz de divulgar os avanços e de educar as “massas”. Para isso, era necessário partir do zero, visto que, aos olhos burgueses, não se podia considerar nada feito no Brasil até aquele momento como “verdadeiro cinema”. A *Vera Cruz Estúdios* assume, então, como sua principal estratégia, a produção de “filmes nacionais de padrões internacionais”, razão pela qual investiu altos recursos na contratação de equipes americanas e na construção de grandes estúdios, tudo isso para fazer de São Bernardo do Campo, nada mais, nada menos, do que a própria *Hollywood* brasileira.

Com isso, foi importada toda sorte de profissionais que era necessária à implantação do *know-how* na empresa, como também foi estabelecido um alto e rigoroso padrão de qualidade. Pretendia-se, assim, renovar a linguagem e a estrutura brasileira de cinema, pretendia-se, enfim, colocar o Brasil no mapa do circuito global. No mais, a burguesia paulista aspirava, além de promover sua marca, é claro, fazer oposição à iniciativa carioca, cuja produção no momento era marcada pelas chanchadas e tinha na produtora *Atlântida* sua principal representante.

A fim de não estender esse ponto, mas ao mesmo tempo, querendo melhor explicar, cabe colocar que o termo “chanchada” significa “porcaria” em espanhol, onde se origina, tendo sido cunhado pela crítica em função das produções ditas “baixas”, “malfeitas”, e por vezes, “ridículas”; por mais que fossem sucesso de público por toda a década de 1950, principalmente, em decorrência de seu tom leve, despreocupado e debochado, que encontrava no carnaval e na paródia alguns de seus principais traços. Importante pontuar, além disso, que essa perspectiva pejorativa já foi há muito revista e superada. Estudos históricos (OLIVEIRA DIAS, 1993) e sociológicos, com frequência, defendem a importância inigualável desse gênero, por assim dizer, para o desenvolvimento do nosso cinema, destacando, justamente, o seu alcance popular, capaz de sensibilizar, como poucos outros, as plateias brasileiras através de filmes brasileiros.

O saldo das bilheterias da *Vera Cruz*, por outro lado, raramente costumava compensar os altos custos das produções e, apesar do sucesso de obras como *O cangaceiro*, dificilmente cobriam o orçamento original dos filmes. Ainda assim, ao longo de seus cinco anos, a produtora paulista deu luz a 18 longas-metragens, sendo alguns deles bem ilustres, entre os quais podemos sublinhar *Tico-Tico no Fubá* (1952), de Adolfo Celi, e *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne. Essas obras acabaram por lançar as bases de uma indústria de cinema no Brasil com o surgimento, logo em sequência, de companhias como a *Maristela*, *Multifilmes* e *Kino Filmes*, que tentaram, claramente, surfar na onda da *Vera Cruz*.

Num curto espaço de tempo, entre 1949 a 1954, suas produções dinamizaram a arte, assim como as tornaram imprescindíveis para suscitar outros desafios. [...]

A suntuosidade com que a História da Companhia foi construída nos revelam uma série de temas presentes naquela conjuntura, assim como expôs os aspectos dissonantes, distópicos e, concomitantemente, importantes, uma vez que seu legado nuança e sedimenta de maneira substancial um capítulo de nossa história cultural (SILVA, 2020, p. 105).

Encaminhando-me para a conclusão, gostaria de reiterar que, como o universo sertanejo foi inserido na indústria cinematográfica através da iniciativa paulista, acabei me deparando, não raras vezes, com uma clara intenção de marginalização do sertão. Retomando Celia Aparecida Tolentino, entendo que a escolha da burguesia paulista por representar o semiárido nordestino como seu avesso não se deu apenas por motivos geográficos, mas também, estético-ideológicos: para veicular a imagem de um “Brasil profundo” sem trazer danos à imagem de um Brasil moderno, como tanto se desejava ser, era necessário marcar o primeiro como marginal, “como outro” (MORAES, 2011, p. 03) temporal e espacialmente, e, portanto, distinto do segundo, que narrava. É justamente nesse intuito que o narrador de *O cangaceiro* faz questão de anunciar que a história que conta aconteceu em uma “época imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”, demarcando, com isso, seu senso de afastamento. E é exatamente por esclarecer esse e outros importantes pontos da visão de mundo da *Vera Cruz*, que proponho a seguir, um estudo mais atento sobre o filme.

[...] Em *O cangaceiro*, o sertão é o mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilizado por oposição a esse passado pitoresco, mas definitivamente extinto (XAVIER, 1983, p. 124-125).

Pois bem, visto por cerca de 10 milhões de brasileiros no ano em que foi lançado, o que o faz dele ainda hoje uma das bilheterias mais expressivas do cinema nacional (PEREIRA, 2016, p. 289), distribuído internacionalmente pela *Columbia Pictures*, alcançando uma média de 80 países (PEREIRA, 2016, p. 291), aclamado pela crítica especializada da época, em veículos como *O Globo* e *Manchete* (PEREIRA, 2016, p. 290), e laureado pelo júri do VI Festival de *Cannes* com uma premiação criada especialmente em sua menção, o Prêmio Internacional de Filme de Aventuras, *O cangaceiro* ostenta, como poucos, um lugar de marco na história do cinema brasileiro.

Assim sendo, essa obra icônica, na medida em que acabou por moldar todo um subgênero, foi responsável por influenciar diversos títulos e autores que o sucederam, fosse no eixo paulista no qual se insere, com obras como *Da terra nasce o ódio* (1954), de

Antoninho Hossri, e *Dioguinho* (1957), de Carlos Coimbra, fosse no chamado ciclo dos “nordesterns de êxitos” da década seguinte, através de títulos como *A morte comanda o cangaço* (1960), e *Lampião, rei do cangaço* (1963), também de Coimbra, ou fosse mais de vinte anos depois, já no “western feijoadá” de obras como *A filha do padre* (1975), de Tony Vieira, e *Menino da Porteira* (1977), de Jeremias Moreira Filho, apenas para citar alguns (PEREIRA, 2016, p. 290).

Feitas as apresentações, vamos então a algumas considerações. Para início de conversa, é imperativo reiterar que a obra parte de um mote evidente: barbárie *versus* civilidade. Evidente porque essa dicotomia está presente o tempo todo, desde o argumento do roteiro até a caracterização das personagens; assim, damos de cara com ela logo na primeira sequência quando, após assistirmos no primeiro plano um bando de cangaceiros recortados em sombra marchar sobre cavalos, como mandam os *cowboys* americanos, somos apresentados ao protagonista do filme e chefe do grupo Galdino (Milton Ribeiro), através daquela célebre frase que fizemos questão de evocar logo no começo do texto. Portanto, importante retomar, esse sertão que se anuncia aqui não pertence aos domínios do Estado brasileiro, longe disso, parece entregue a sua própria sorte.

E não para por aí, tal dicotomia ganha forma na medida em que se desenrola o conflito base do roteiro que, mais uma vez, como manda *Hollywood*, estrutura-se em uma narrativa perfeitamente dividida em três atos: após invadirem uma pacata vila, com bestialidade e habilidade assustadoras, os cangaceiros acabam por raptar uma professora, Olívia (Marisa Prado), que, enquanto signo da educação, torna-se motivo de disputa e motor da trama, daí em diante. Temos, então, o primeiro ponto de virada: o sequestro acaba por desencadear consequências irreversíveis para o bando, uma vez que um dos subalternos, Teodoro (Alberto Ruschel), revolta-se contra o chefe a favor da boa moça.

Estamos em frente de uma oposição, marcada e aparentemente incontornável, entre o indelicado líder e o seu simpático subordinado que, apesar de embrutecido pela caracterização, parece suavizar-se pela delicadeza da professora, chegando ao ponto, inclusive, de se apaixonar por ela, como manda o melodrama. Há de se atentar aqui ao valor simbólico dessa tensão, já que parece ter sido mais uma maneira que o roteiro encontrou para dramatizar, adivinhem, aquela mesma velha dicotomia: ao se envolver com a professora, Teodoro demonstra alguma sensibilidade à civilidade que ela encerra em si, enquanto que Galdino, ao desprezá-la, apenas reitera sua rusticidade.

Tudo isso culmina, como não poderia deixar de ser, em um duelo final, um típico, e um tanto quanto batido, confronto entre “bem e mal”. Após uma perseguição, bastante desritmada, os dois cangaceiros digladiam entre si, com direito a uma boa “saraivada de

balas”, um verdadeiro banguê-banguê, como mandam os *westerns*; até que, não para nossa surpresa, o chefe leva a melhor, mas não por mérito, pelo contrário, ele mata seu adversário pelas costas, num gesto sádico, escancarando sua completa ausência de caráter.

Mas não se assustem, se a incivilidade reina e ri por último é porque assim quis a aventura a que se propõe a história. No mais, se o conteúdo é de violência, a plástica é de cinema, *hollywoodiano*, polido e romântico, seja na música do dinamarquês Eric Rasmussen, na fotografia do inglês Chick Fowle, ou na montagem do iugoslavo Oswald Hafenrichter, o que causa, inevitavelmente, um estranhamento. Não se pretende desenvolver aqui, quaisquer debates sociais (SILVA, 2020, p. 43), nem mesmo sobre o cangaço que, apesar da aparente importância, anunciada desde o título, é utilizado pelo diretor como um mero adereço em meio a paisagem fixa, como um pano de fundo, como uma forma fácil, para não dizer óbvia, de se adaptar os *cowboys* ao Brasil.

Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra (ROCHA, 1963, p. 91).

O interesse dos realizadores parece se limitar, portanto, a encenar os sertões através dos moldes do faroeste, como se isso fosse o suficiente. O que explica, quiçá, por que o filme, apesar de ter influenciado inúmeros outros, como fizemos questão de sublinhar acima, venha envelhecendo tão mal. A representação do sertão e dos sertanejos é assustadoramente problemática (PEREIRA, 2016, p. 289) aqui porque prioriza a fórmula diante da qual se ajoelha em detrimento da realidade sobre a qual se debruça.

Conclusão

A década de 1950 não só inaugurou a produção cinematográfica de caráter industrial no Brasil como introduziu o sertão nordestino ao cinema comercial. Nesse contexto, sobressai-se a experiência da *Vera Cruz* e a realização de *O cangaceiro*, projeto que deu origem a um subgênero abasileirado do *western* norte-americano, mais tarde chamado pela crítica de *nordestern*. Em conjunção com o modelo importado dos EUA, a representação sertaneja desse momento também foi bastante influenciada pela literatura de cordel e pelo fenômeno do cangaço, o que acabou pintando um Nordeste encantado, onde cavaleiros românticos, às vezes bandidos, às vezes heróis, mas geralmente

bestializados, bandeiam por terras exuberantes repletas de aventuras e de mazelas.

Isto posto, podemos concluir que a *Vera Cruz* pavimentou uma paisagem sertaneja imóvel que tem como chão a “incivilização”, um mal perverso que brutaliza os que ali vivem, como única forma de sobrevivência. Essa imagem dos interiores sertanejos e de seus sujeitos, apesar de não ter sido fecundada, foi difundida pela empreitada paulista em escalas jamais vistas até então, para, daí em diante, seja através do revisionismo do cinema novo, seja através do saudosismo de parte do cinema contemporâneo, voltar à tona para atormentar a nossa dignidade, destarte, é necessário confrontá-la.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez. 2001.

BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

O CANGACEIRO. Direção e roteiro: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Fotografia: Chick Fowle. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico e outros. Brasil: Vera Cruz, 1953. 1 DVD (105 min).

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1981.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis* (Nova Série), v. 31, n. 1, 2011.

MOREIRA, Gislene. *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*. Salvador: Eduneb; Edufba. 2018.

OLIVEIRA DIAS, Rosângela de. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1993.

PEREIRA, Rodrigo. O cangaceiro. In: SILVA, Paulo Henrique (org). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento. 2016.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1963.

SILVA, Antonio Luiz da. O sertão para além da estética da boniteza da dor: Reflexões a partir de Catingueira – PB. *InterEspaço*, Grajaú/MA v. 3, n. 9 p. 66-87 maio/ago 2017.

SILVA, José Luís de Oliveira e. (Re) configurações das imagens do sertão no cinema brasileiro. *VOZES, PRETÉRITO & DEVIR*, v. 11, p. 37-52, 2020.

TOLENTINO, Celia Aparecida. *O Rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP. 2001.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. *Letras*

De Hoje, 53(4), 517-525. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.29889>. 2018.

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