



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

LOURIVAL TAVARES DE LIMA NETO

**(DES) HUMANIZAÇÃO EM TELA: A TRISTE VIVÊNCIA E
DOLOROSA PARTIDA DOS SERTANEJOS EM *VIDAS SECAS*
(1963)**

**CAJAZEIRAS
2022**

LOURIVAL TAVARES DE LIMA NETO

**(DES) HUMANIZAÇÃO EM TELA: A TRISTE VIVÊNCIA E
DOLOROSA PARTIDA DOS SERTANEJOS EM *VIDAS SECAS*
(1963)**

Monografia apresentada à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção de nota.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Viviane Gomes de Ceballos.

CAJAZEIRAS
2022

L732d Lima Neto, Lourival Tavares de.
(Des) humanização em tela: a triste vivência e dolorosa partida dos sertanejos em Vidas Secas (1963) / Lourival Tavares de Lima Neto. -
Cajazeiras, 2022.
90f.: il.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Gomes de Ceballos.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2022.

1. Sertanejo. 2. Vidas Secas - filme. 3. Retirantes. 4. Humanização. 5. Identidade. 6. Ramos, Graciliano. I. Ceballos, Viviane Gomes de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS CDU - 791

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

LOURIVAL TAVARES DE LIMA NETO

**(DES) HUMANIZAÇÃO EM TELA: A TRISTE VIVÊNCIA E
DOLOROSA PARTIDA DOS SERTANEJOS EM *VIDAS SECAS*
(1963)**

Aprovado em: ___/___/_____.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Viviane Gomes de Ceballos. (Presidente)
Universidade Federal de Campinha Grande

Prof. Dr. Rodrigo Ceballos.(Titular)
Universidade Federal de Campinha Grande

Prof.^a Ms. Nadja Claudinale da Costa Claudino. (Titular)
Secretaria de Educação do Estado da Paraíba

Prof. Ms. Isamarc Gonçalves Lobo (Suplente)
Universidade Federal de Campinha Grande

CAJAZEIRAS
2022

Por todo o incentivo, dedico à minha mãe
VeraLúcia Tavares Pereira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe VeraLúcia Tavares Pereira pela vida, educação dada, toda motivação, influência e dedicação ao longo da minha jornada. Também sou grato ao meu pai, Vander Luiz Leite que, à sua maneira, contribui para formação da pessoa que sou hoje.

À minha família, meus avós pela ajuda ao longo do curso e aos meus tios e tias, principalmente as professoras Vilma Leite, Eliana Leite, Claudiana Tavares e Laiana Tavares, vocês são fonte de inspiração e exemplo mais próximo de luta pela educação de qualidade e lúdica.

À minha orientadora, Viviane Gomes de Ceballos, pela disponibilidade, indicações, ideias pontuadas durante a pesquisa e, principalmente, pela paciência. Agradeço imensamente pelas contribuições nesta Monografia, te admiro bastante como professora e pesquisadora.

Aos meus professores Osmar, Rodrigo Ceballos, Neto, Laércio Teodoro, Isamarc Lôbo e Rubismar Galvão – sou grato por todos os momentos e conhecimento compartilhados em sala de aula na turma 2016.1. Também deixo aqui a minha gratidão aos demais professores da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais (UACS) e seus servidores administrativos e terceirizados, por todo o empenho em construir um espaço público impessoal e de qualidade.

Com muito carinho, também sou grato pelos vínculos estabelecidos ao longo de quatro anos de Curso ao lado dos queridos colegas historiadores, principalmente com os meus amigos: Vitória Souza, por me ensinar a importância da luta feminista e a força da mulher negra; Didier Júnior, pelo apoio e parcerias acadêmicas/sociais; José Neto, pelas trocas de ideias ao longo do Curso sobre cultura, arte e música; Rodrigo, pelos momentos de *nerdolas*, Dalua por me educar e fazer entender outros olhares sobre a *masculinidade*, e por último, e não menos importante, Aline Moura pela amizade, conversas e angústias compartilhadas ao longo da escrita desta monografia e Darlysson Sousa que agradeço pela amizade, conselhos e a relação de camaradagem em meio as dificuldades acadêmicas e pessoais vividas ao longo desta jornada.

Agradeço aos meus amigos, Matheus Benedito, só nos *compiuter* vencendo; Cássia Manuelle, pela prontidão e disposição; Kelly Dias, pela alegria contagiante, Bruna Abreu e Lumenna Thayná, pelas conversas filosóficas, sociais e políticas que com certeza corroboraram nas escolhas desta pesquisa. Enfim, agradeço a todos pela amizade de longa data, pelas conversas na *praça da santa*, por me arrancarem de casa e compartilhar momentos animados – *somos mais que amigos somos F.r.i.e.n.d.s.*

Também tenho imensa gratidão aos meus colegas e preceptores do subprojeto *Residência Pedagógica* realizado entre 2018-2020 na Escola Estadual de Ensino Fundamental

Médio Dom Moisés Coêlho, em especial, os professores de História Nadja Claudino e Jefferson, aos companheiros residentes Wellington, Samira e com muita saudade de meu amigo Mário Pedoni (*In Memoriam*) – as atividades realizadas na referida escola e o companheirismo de todos vocês foram essenciais na construção do meu perfil docente.

Não poderia deixar de agradecer aos meus colegas de trabalho no projeto *Círculo de Aprendizagem* realizado pela Prefeitura de Monte-Horebe, aos meus coordenadores, à gestão escolar e aos meus alunos – sintam-se todos abraçados. Também agradeço aos profissionais frente à Secretaria de Cultura, sem as ações realizadas no *I Festival de Arte e Cultura* as ideias emergidas nesta monografia não teriam sido refletidas.

*Amo o povo e não renuncio a esta paixão.
Nelson Pereira dos Santos, 1987.*

RESUMO

Nesta monografia proponho analisar a construção da imagem do sertanejo ligada à migração e ao processo de humanização e desumanização da identidade por meio do filme *Vidas Secas* (1963), a fim de compreender as intenções e o cânone estético por trás das temáticas regionalistas. Adaptado da obra literária do escritor Graciliano Ramos, esse longa-metragem foi incumbido por implantar uma nova concepção de produção, estilo e estética que inquietou pesquisadores de diversas vertentes. Logo, este estudo busca elucidar a imagem produzida pela película fílmica sobre os personagens do longa, especificamente o retirante Fabiano e a relação dessa figura com o debate histórico, cultural, com a questão da migração e as nuances que corroboraram para construção de um padrão de representação do homem sertanejo. Essa exposição argumentativa será desenvolvida a partir da análise da imagem cinematográfica, sobretudo por meio da técnica de captura de tela (*screenshot*). Neste ínterim, a argumentação deste trabalho será formulada a partir do campo da História Cultural, tendo como aporte teórico os autores Albuquerque Júnior (2011) e Tolentino (2001) que foram fundamentais para estabelecer balizas entre a exposição fílmica e o debate historiográfico.

Palavras-chave: Retirantes; humanização; desumanização; identidade.

ABSTRACT

In this monograph I propose to analyze the construction of the image of the farmer man connected to migration and the process of humanization and dehumanization of identity through the film *Vidas Secas* (1963), in order to understand the intentions and the aesthetic canon behind the regionalist themes. Adapted from the literary work of writer Graciliano Ramos, this feature film was charged with implementing a new conception of production, style, and aesthetics that has unsettled researchers from various Fields. Therefore, this study seeks to elucidate the image produced by the film about the characters in the feature film, specifically the migrant Fabiano and the relationship of this figure with the historical and cultural debate, with the migration issue, and the nuances that corroborated the construction of a representation pattern of the country man. This argumentative exposition will be developed from the analysis of the cinematographic image, especially through the technique of screen capture (screenshot). In the meantime, the argumentation of this work will be formulated from the field of Cultural History, having as theoretical support the authors Albuquerque Júnior (2011) and Tolentino (2001), who were fundamental to establish boundaries between the filmic exhibition and the historiographic debate.

Keywords: Retirantes; humanization; dehumanization; identity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Família de retirantes no sertão de Vidas Secas.	36
Imagem 2 - Caminhada no rio seco.	37
Imagem 3 - Filho do casal sobre o sol	39
Imagem 4 - "Menino mais velho" observando a paisagem seca.....	39
Imagem 5 - Casa onde a família residia na propriedade do coronel.....	40
Imagem 6 - Animais no sertão seco.....	40
Imagem 7 -Cena final: Sinhá Vitória espiando pela janela o sertão seco e sem esperança.	42
Imagem 8 - Fabiano procurando comida em meio à caatinga seca.	44
Imagem 9 - Chegada do coronel a sua propriedade invadida	48
Imagem 10 - Fabiano implorando para ficar na propriedade.	48
Imagem 11 - Fabiano domando o gado do patrão.	50
Imagem 12 - Fabiano e outro vaqueiro ferrando o gado do patrão.	50
Imagem 13 - Fabiano e sua família em direção a Vila	55
Imagem 14 - Fabiano se afastando da multidão com os sapatos à mão	56
Imagem 15 - Fabiano na cadeia após ser agredido pelo Soldado Amarelo.	57
Imagem 16 - Partida dos personagens em busca da humanização.	59
Imagem 17 - Os Retirantes.	62
Imagem 18 - Família de retirantes em Vidas Secas.....	62
Imagem 19 - Manuel cuidando do gado em pleno sertão.	65
Imagem 20 - Rosa, Manuel e a mãe do vaqueiro.	66
Imagem 21 - Manuel enfrentando o patrão.....	66
Imagem 22 - Manuel e Rosa em fuga no sertão.	68
Imagem 23 - Abertura do filme Os Fuzis (1963).	68
Imagem 24 - Sertanejos entre os fuzis.	69
Imagem 25 - Rostos em destaque.	70
Imagem 26 - Cartaz do filme Vidas Secas, 1963.....	83
Imagem 27 - Cartaz do Filme Deus e o Diabo da Terra do Sol, 1964.....	84
Imagem 28 - Cartaz do filme “Os Fuzis” (1963).....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I - CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA (1944-1963): O ESTRANGEIRISMO E A BUSCA PELO AUTÊNTICO NACIONAL	18
1.1 MODERNIZAÇÃO, CINEMA ESTÚDIO E A CRISE DE IDENTIDADE NO CINEMA BRASILEIRO	18
1.2 A PROCURA DOS NOSSOS <i>COSTUMES ORIGINAIS</i> : O <i>CINEMA NOVO</i> E O BRASIL ALÉM DOS ESTÚDIOS	25
1.3 DE <i>ARUANDA A VIDAS SECAS</i> : NACIONALIDADE E O REGIONALISMO NAS TELAS	28
CAPÍTULO II – ESPAÇOS DE RETIRADAS E A DESUMANIZAÇÃO EM <i>VIDAS SECAS</i> (1963)	34
2.1 TERRA E IMAGEM: NOTAS SOBRE O SERTÃO DE VIDAS SECAS (1963)	34
2.2 O HOMEM BICHO EM TELA: DESUMANIZAÇÃO DO SERTANEJO NO SERTÃO INFERNAL	42
2.3 OS CAMINHOS ANÁLOGOS DA IDENTIDADE PELO TRABALHO: A “ <i>HUMANIZAÇÃO</i> ” E O DEBATE DE CLASSE.	47
2.3.1 ESTRUTURAS DE PODER NO SERTÃO DE <i>VIDAS SECAS</i> E DOMÍNIO DO PATRÃO SOBRE O <i>HOMEM BICHO</i>	52
2.4 <i>HOMEM BICHO SEM LUGAR</i> : ESTADO, MODERNIDADE E EXCLUSÃO EM QUESTÃO NA PEQUENA VILA	54
CAPÍTULO III - ALÉM DAS LENTES DE <i>VIDAS SECAS</i>: DIFERENTES OLHARES SOBRE AS TRAJETÓRIAS DOS RETIRANTES	60
3.1 MIGRANTES NO PINCEL E NA ARTE DE PORTINARI	61
3.2 MIGRANTES NA TRÍADE DO CINEMA NOVO	64
3.3 <i>UMA VOLTA A MAIS NO PARAFUSO</i> : A TRISTE PARTIDA DOS MIGRANTES NA MÚSICA	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	77
ANEXOS	82
Anexo A	83
Anexo B	85

INTRODUÇÃO

Minha relação com a sétima arte começou em 2017, ao participar de uma oficina de cinema e de uma produção local no *I Festival de Arte e Cultura*, desenvolvido pela Secretaria de Cultura de Monte-Horebe-PB. Nessa oficina, tive a oportunidade de ver de perto o desenvolvimento da película por trás das câmeras, conhecer a diversidade de produções realizadas na nossa região e as pessoas engajadas em realizar algo que décadas atrás era centrado apenas nas metrópoles.

Planos, flames, contra planos, cenas, ação/corta e sequência dentre outros conceitos cinematográficos, aprendidos nessa oficina, foram sementes plantadas que começaram a me inquietar, principalmente após participar de rodas de conversas com outros produtores culturais em eventos locais, tais como: *IV Festissauro de Cinema* e a *III Mostra Centro Cultural do Banco Nordeste do Cinema Paraibano* – ambos em Sousa-PB. Nesses eventos, após assistir diversas produções locais e observar os debates sobre a produção cinematográfica em pleno sertão paraibano, algumas questões surgiram latentes, precipuamente sobre a construção e caracterização da nossa gente.

Surgindo um grande apreço sobre as produções paraibanas e os empecilhos para se realizar produções e incentivar a nova geração, entre os debates elencados, algo que me preocupou foi o cânone de produção e de estética dita regionalista que nos considera apenas objetos cinematográficos resultado das secas, do sofrimento e da ignorância. Inicialmente, pela experiência vivida na oficina, tive bastante apreço pelo cinema local, ou seja, das produções independentes paraibanas.

Entretanto, sem aporte teórico e visual acessível em decorrência das barreiras sanitárias vividas no contexto da pandemia da Covid-19, entre 2020 e 2021, a pesquisa em torno do cinema paraibano não foi possível ser realizada. Todavia, graças a esses descaminhos, pude realizar estudos sobre o Cinema Nacional, especificamente sobre os longas realizados na I Fase do Cinema Novo, onde esbarrei-me com os retirantes de *Vidas Secas*¹ – produção essa que carrega um grande aporte simbólico e imagético que me instigou a pesquisar e problematizar

¹ A obra literária foi publicada originalmente em 1938. Tratou-se de uma literatura que retratou os problemas políticos e assistencialistas da região Nordeste.

algumas questões – especificamente sobre a figura do vaqueiro e a sua relação com o sertão desenvolvidos nas telas.

Vidas Secas (1963) tratou-se de um projeto bastante ambicioso e de uma estética avessa às grandes produções realizadas até o início do século XX – sendo exposto em diversos festivais, esse longa foi o primeiro do Cinema Novo a ganhar um prêmio internacional no Festival de Cannes, na França, em 1964. Produzido em 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e adaptado fielmente a obra literária do escritor Graciliano Ramos², esse filme trata-se de um objeto que permite compreender a imagem produzida pela cinematografia brasileira sobre o sertanejo no ciclo pela sobrevivência em um sertão desolado.

Fazendo o espectador questionar a realidade projetada, o longa *Vidas Secas (1963)* retrata a trajetória do vaqueiro Fabiano e da sua família³ em pleno sertão durante o período de estiagem no semiárido nordestino. A história desses retirantes se desenvolve a partir da relação dessas figuras com o mundo rústico sertanejo, ou seja, com a seca, a miséria, o coronelismo, o abandono, a opressão e a falta de assistência estatal – onde a narrativa fílmica expõe os personagens em um contexto de desumanização e transformação identitária fruto das condições climáticas, políticas e exploratórias.

Sendo quase sessenta anos que separam da escrita desta monografia do lançamento do filme, para a análise também foram tomadas cautelas metodológicas⁴, pois, como defende Napolitano (2001) em *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)* o audiovisual, assim como outras fontes históricas, também pode ser cercado de perigos, manipulações e de discursos parciais que, além de distorcer, podem ferir o lugar epistêmico de diversos grupos. Além disso, o autor elenca que um filme é uma forma de expressão da realidade que, apesar do teor ficcional, pode apresentar questões relevantes sobre um contexto histórico e a sua influência sobre as razões e inspirações que engajaram os produtores.

Refletindo sobre essa inquietação, especificamente acerca do sertanejo enquanto sujeito/objeto nas produções sobre o sertão, oriundas ou não de autores nordestinos, a principal

² Nelson Pereira não mudou substancialmente a fábula, mas a utilizou em outra mídia e em outro contexto, como meio para transmitir uma mensagem moral e político. Realizada em um momento em que *borbulhava* o golpe militar de 1964, essa adaptação modificou antigas estrutura de linguagem e enredo ao avançar sobre temas delicados e restrições técnicas/estética. (FREITAS, 2007)

³ Além de Fabiano, essa família é formada por Sinhá Vitória e as suas proles (dois filhos) chamados de “mais velho” e “mais novo”, além do bichinho de estimação baleia (cachorra) e o papagaio.

⁴ Graças a graduação do Curso de História, a investigação pode também encontrar norteamento teórico a partir das conversas e avaliações propostas nas disciplinas de *Projeto de Pesquisa (I, II, III e IV)* e *Tópicos Especiais da História do Nordeste*.

proposta de investigação desta monografia foi identificar – por meio da análise fílmica – as representações que a obra cinematográfica constrói sobre os sertanejos enquanto retirantes, a partir do longa-metragem *Vidas Secas* (1963), apontando por meio do debate historiográfico e da leitura da estética (des)humanizada. Destarte, o período entre 1950 e 1964 será nossa rota de investigação, pois trata-se de um momento em que a migração estava em causa, visto que ocorria a ruptura do exclusivismo econômico agrário e o acirrado conflito entre intelectuais nacionalistas na busca da essência do *povo brasileiro* (RIDENTI, 2014).

Refletindo acerca destes apontamentos e inquietações, para estudar a imagem fílmica e estabelecer conexão entre o conteúdo do longa *Vidas Secas* (1963) com a historiografia, algumas questões, reflexões e problemas acerca da temática foram norteadoras e bases para o debate e desenvolvimento deste trabalho, tais como: De fato, existe uma indústria cultural que se aproveita dessa estética? O que é o sertão e os sertanejos tratada nesse longa-metragem? O que eles representam? Como podemos ler e refletir os personagens de *Vidas Secas* (1963)? Quais representações sobre esses personagens são perpetuadas em outras narrativas acerca da vida de migrante? Existe, de fato, um cânone estético e técnico de representação sobre o homem do sertão?

Logo, para responder a estas questões, esse longa-metragem foi trabalhado a partir da problematização sobre identidade e regionalismo no cinema nacional desenvolvido por Albuquerque Júnior no livro *A invenção do Nordeste* (2011). Para o autor, a construção do sertanejo é fruto de uma cultura cosmopolita formada por códigos de sociabilidades e influências de diferentes discursos que contribuíram para uma invenção cultural, expressadas por diversas vertentes historiográficas, sociais e artísticas, incluindo o cinema.

Se apoiando nas contribuições da autora Tolentino (2001), no livro *O rural no Cinema Brasileiro* buscaremos entender a busca pelo sumo da brasilidade apoiadas nos sertanejos/retirantes. Além disso, os apontamentos da autora serão relevantes também para a análise de imagem (*screenshot*) do filme em estudo e, assim, estabelecer sincronia com os debates historiográficos.

Dada as inquietações, a problemática, os apontamentos teóricos e a metodologia que será aplicada nesta monografia e tendo como aporte a mobilização de autores como: Fressato (2009), Lianza (2007), Bernardet & Galvão (1983) e de filmes como *O Cangaceiro* (1953), *Aruanda* (1959), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Os Fuzis* (1964), o referido trabalho de conclusão de curso, será dividido da seguinte forma:

A primeira sessão, intitulada *Cinematografia Brasileira e a busca pelo autêntico nacional* teve como objetivo refletir sobre a *Indústria Cultural*⁵ no cinema brasileiro, a influência do estrangeirismo e o teor ideológico das principais produções antecedentes ao longa *Vidas Secas*. Logo, nesta sessão foram apontadas as conexões do cinema estúdio com a produção da identidade sertaneja, a busca pela identidade da nação calcada no regionalismo e a forma como ela foi amplamente refletida como *original e autêntica* por uma classe intelectual erudita, principalmente na gênese do Cinema Novo. Além disso, também foram frisados os debates e as condições do contexto histórico que alimentaram as ideias dos realizadores do filme em estudo – indicando fatores históricos, políticos e estéticos que inspiraram a referida obra.

Apontadas que as produções sobre o sertanejo não são inocentes, na segunda parte desta monografia intitulada *Espaços de retiradas e a desumanização em Vidas Secas (1963)*, foi estudada a caracterização do sertanejo, alinhada à imagem dos retirantes no sertão sofrido pela seca, observando as transformações suportadas pelos personagens frente à exclusão, exploração e a (des)humanização na narrativa fílmica.

Através deste estudo, compreendemos por meio da estética; da narrativa fílmica; dos signos e fatores ideológicos que inspiraram a produção deste longa, tendo como norte metodológico uma análise crítica sobre a película, por meio da extração de imagens para o debate historiográfico. Esta sessão foi o ponto de ignição deste trabalho, visto que foi responsável por esmiuçar o longa em análise, subdividido em quatro tópicos: 1) A relação do vaqueiro Fabiano com o espaço e o cenário construído pelo longa-metragem; 2) O processo de *zoormorfização* do retirante Fabiano em meio ao *sertão infernal* 3) A vida de vaqueiro, a *humanização* por meio do trabalho e as questões de classe e 4) Fabiano e os resquícios da modernidade apresentada no filme.

Na última sessão, nomeada **Para Além das Lentes de *Vidas Secas: Diferentes olhares sobre as trajetórias dos retirantes***, teve como foco demonstrar as contribuições das artes, manifestações culturais do filme e, conseqüentemente, sobre os migrantes apresentados em tela. Neste ínterim, foram elucidado a imagem perpetuada, a partir da leitura do quadro *Os*

⁵ Para Horkheimer e Adorno, a *Indústria Cultural* serviria como um escape para civilização que seguia em direção ao caminho de obediência e do trabalho, ou seja, além de oprimir as massas no chão da fábrica, a indústria estava disposta a inserir os indivíduos em uma condição de submissão cultural a partir dos interesses do mercado e do consumismo. Nesse sentido, para os Frankfurtianos, a cultura de mercado fez com que as identidades/subjetividades das massas fossem resumidas pela satisfação de ter posse de bens, ato de compra e consumir sem refletir sobre a barbárie em torno dessas produções. MOGENDORFF (2012)

*Retirantes*⁶ (1944), das demais produções da I Fase do Ciclo do Cinema Novo⁷, especificamente dos filmes *Os Fuzis* (1964) e o aclamado *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), identificando, assim como em *Vidas Secas* (1963), as inspirações e induções do cânone da estética dramatizada sobre o sertanejo aliado à vida de retiradas e fugas. E, para finalizar, não há como não pensar a contribuição da música sobre a imagem dos retirantes – em um momento histórico dominado pela presença do rádio –, que também fomentou a construção de um homem sertanejo fruto da seca, das fugas e narrativas dramatizada, seletiva e parcial.

⁶ Autoria do modernista Portinari;

⁷ Cartazes no Anexo A.

CAPÍTULO I - CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA (1944-1963): O ESTRANGEIRISMO E A BUSCA PELO AUTÊNTICO NACIONAL

Distribuído pela Sino Filmes, o filme *Vidas Secas* (1963), assim como o livro de Graciliano Ramos, foi marcado por uma narrativa que aborda diferentes problemáticas, políticas e econômicas presentes no cenário rural do sertão nordestino, tendo como drama os problemas sofridos por uma família de retirantes que insistia em buscar condições melhores na região seca e sem esperança. Entretanto, antes de estudar os aspectos do longa-metragem e a sua contribuição historiográfica, se faz importante compreender as rotas de debates constituídas sobre a persistência em *mostrar o real Brasil*.

Ademais, nesta sessão, foram elencados os aspectos sociais, políticos e ideológicos que constituíram o cinema brasileiro, passando pelas chanchadas, o cinema importado paulistano e a I fase do Cinema Novo até chegar em *Vidas Secas*, a fim de entender as estéticas constituídas entorno do miserabilismo e as alusões que percorrem o debate cinematográfico da metade do século XX.

1.1 MODERNIZAÇÃO, CINEMA ESTÚDIO E A CRISE DE IDENTIDADE NO CINEMA BRASILEIRO

O século XX foi marcado por diversas transformações na vida cotidiana das pessoas ao redor do globo, incentivadas por ideologias desenvolvimentistas e econômicas, que estimularam o rápido processo de industrialização e urbanização da América Latina. O Brasil, inspirando-se nesses segmentos, investiu – por meio da imprensa e da cultura –, nessas ideologias que incentivaram o crescimento, a modernização urbana e a criação de novas formas de viver, de lazer e de trabalho – à moda, principalmente, dos países do hemisfério norte (RIDENTI, 2014).

Moreira (1998) discorre que o *nacionalismo*⁸ também foi grande influente do desenvolvimentismo, especificamente a ideia de soberania estatal, que possibilitou as

⁸ Para Guimarães (2008. P. 145), o nacionalismo seria o: “[...] desejo de afirmação e de independência política diante de um Estado estrangeiro opressor ou, quando o Estado já se tornou independente, o desejo de assegurar em seu território [...]”. Além disso, os movimentos nacionalistas, do ponto de vista político e cultural, significam também a confirmação da identidade étnica, linguísticas e pertencimento, tendo como base raízes históricas ou uma determinada organização política, cujo o principal objetivo seriam a conservação das estruturas – especificamente ao qual pertence. (*idem*).

economias emergentes angariar incentivos e principalmente sua emancipação econômica por meio da modernização. Nesse processo, as cidades se transformaram em signo do progresso, prosperidade e terreno para projetos culturais, artísticos e intelectuais que tinham como função a difusão dos princípios da modernidade.

No caso do Brasil, em meados dos anos de 1950, a região sudeste já se destacava pelas grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, que se tornaram exemplos em termos de modernidade, urbanização e progresso à moda estrangeira. Difundindo ideias de viés desenvolvimentista, essas cidades logo se tornaram “*espelhos*” que deveriam ser seguidos pelos demais Estados (FRESSATO, 2009).

Não ficando inerente apenas ao progresso urbano e industrial, as classes intelectuais e abastadas começaram a investir na difusão cultural, norteadas essencialmente na propagação dos benefícios da vida urbana e da moral metropolitana ocidental. Rapidamente, artes e manifestações culturais de diversas vertentes como o teatro, a música, o rádio e os clubes literários – em sua maioria importadas – foram se tornando “*outdoors*” de divulgação da vida metropolitana e de lazer “*adequado*” para uma recém classe média urbana que exaltava qualquer produto, expressão e cultura importada (RIDENTI, 2014).

O cinema, por exemplo, advindo desse processo *desenvolvimentista e imperialista cultural* despertou a atenção, apesar de seletivo e escasso para as massas, da classe média emergente das grandes cidades da época. Nesse contexto, os recursos cinematográficos gradualmente se acentuavam ao gosto dessas classes urbanas, elegendo como expressão cultural tão relevante como qualquer outra produção já difundida amplamente. Segundo Fressato (2009) o cinema foi:

colocado em pé de igualdade com outras artes tradicionalmente respeitadas como o teatro e a literatura e também considerado digno de investimentos por parte da burguesia. Na realidade, a burguesia, com uma visão ampla, percebeu o potencial do cinema em vincular uma determinada visão do mundo, uma determinada ideologia para um grande número de pessoas (FRESSATO, 2009, p. 123).

Nessa conjuntura de modernização e urbanização do Brasil, basicamente todas as produções brasileiras eram dominadas por duas companhias cinematográficas da região Sudeste: a carioca *Atlântida Companhia Cinematográfica do Brasil S.A (1941-1951)* como público de segmentos mais populares/suburbanos e a paulista *Vera Cruz (1949-1954)*, a qual o material fílmico apostava em produções com uma estética estrangeira e tinha como consumidores os telespectadores mais seletivos e exigentes (NAPOLITANO, 2001).

Ilustrando com mais detalhes, a carioca *Atlântida Companhia cinematográfica do Brasil* apostava nas chanchadas⁹ como garantia de sucesso, pois essas produções tinham como principal função fazer o público rir através da sátira sobre as condições sociais e o cotidiano. Esse estilo rendeu uma grande aceitação e identificação com os espectadores, principalmente com o público jovem, pois revelavam superficialmente os problemas sociais por meio do divertido e caricato, onde os espectadores:

se projetariam sobre os personagens grotescos destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público. Povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade (BERNARDET, 1979, p. 82).

Apesar do sucesso, esses filmes, eram alvo de críticas *ácidas* da alta sociedade erudita – especificamente da seletiva classe intelectual paulistana. Para os paulistas, críticos ferrenhos das chanchadas, era necessária uma atualização no repertório cinematográfico nacional que atendesse às suas necessidades, ou seja, de sociedade moderna, de economia hegemônica e disseminadora cultural de um estilo de vida que os demais Estados deveriam se inspirar. (LIANZA, 2007)

Destarte, para a nata culta paulista, ou seja, intelectual e progressista, as chanchadas além de não representar culturalmente o padrão de vida na cidade, também não tinha valor artístico e cultural digno para alavancar o cinema nacional aos padrões estrangeiros, especificamente aos da Europa e Estados Unidos (*idem*). Acerca dessa necessidade de estabelecer uma indústria nacional “*mais civilizada*”, percebe-se que:

Os filmes carnavalescos da Atlântida simbolizavam um padrão que as elites *cultas* não queriam ver nas telas, pois além de não atender um padrão estético internacional também não demonstravam a “face mais civilizada e educada do povo brasileiro” (FREZZATO, 2009, p. 122 *apud* NAPOLITANO, 2001).

E, em resposta ao cinema realizado pelos cariocas na *Atlântida Companhia Cinematográfica*, entre 1949-1950 na cidade de São Paulo, foram fundadas mais de quatro companhias cinematográficas, valendo destacar: a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Inspirada pelo modelo *Hollywoodiano* e contrário às produções cariocas, esse estúdio tinha

⁹ Parafrazeando Lyra (2007), as chanchadas se constituíam como uma coletânea de gêneros já reconhecida, no contexto dos anos de 1950/1960, pela a maioria dos espectadores brasileiros e seu gênero pautava-se em mesclar melodrama, drama romântico, aventura, policial e, sobretudo, musicais e comédia.

como objetivo desenvolver uma “*indústria séria*” nacional de cinema e de colocar o cinema nacional nos trilhos das produções cinematográficas comerciais (FRESSATO, 2009), almejando principalmente:

implantar um modelo do mundo “desenvolvido”, uma “Hollywood Brasileira”. Alberto Cavalcanti, nomeado o produtor geral, foi pessoalmente à Europa escolher os técnicos especializados e equipamentos para a empresa. O objetivo era produzir filmes de padrão internacional, utilizando como modelo a estética hollywoodiana, dos grandes e caros estúdios. (FRESSATO, 2009, p. 123).

Porém, o sonho dos investidores da *Companhia Vera Cruz* de alavancar uma indústria e se implantar no cenário mundial da indústria de cinema, logo se depararam com a realidade nacional, ou seja, o descaso e a falta de assistencialismo das esferas estatais e privadas como incentivadores e investidores dessa arte – mesmo com a demanda das novas classes sociais urbanas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011)

Sem recursos para realizarem obras que pudessem minimamente competir no mercado, logo após três anos de atividade, já emergiram notícias das dificuldades referentes aos problemas financeiros da *Companhia Vera Cruz*, fruto dos empréstimos bancários, dificuldade de exportação das obras e os altos custos de produção sem lucro que resultaram falência da produtora no ano de 1954. (FRESSATO, 2009)

As condições de produção da *Atlântida Companhia Cinematográfica* também não eram fáceis. De acordo com Fressato (2009), instalada em um antigo prédio de boliche, a companhia tinha uma aparelhagem de gravação bastante rudimentar, além do quadro técnico e artístico (atores, diretores, técnicos e auxiliares) reduzido, despreparado e não qualificado para os trabalhos desejados.

Todas essas dificuldades (econômicas e administrativas) em produzir conteúdo cinematográfico nas condições nacionais, inclusive para quem estava disposto a investir ou promover a causa, partiram também principalmente da falta de arranjo do próprio Estado. Nesse sentido, faltava por parte dos órgãos competentes a criação/aplicação de uma legislação específica para as produtoras e cineastas, que tanto impulsionaram a criação de conteúdos nacionais como também especialização e formação dos jovens entusiasmados com o novo ramo advindo do desenvolvimentismo (BERNARDET, 1966).

Outro fator importante, elencado por Bernardet (1966), tratava-se da falta de comunicação/identificação com o público nacional e a persistência na promoção de paisagens de estética higienista. Para os investidores e produtoras, um bom filme deveria ser ao estilo

norte-americano, incluindo os espaços e feições dos atores, ou seja, com ambientes bem decorados, belas paisagens, atores majoritariamente brancos, de *traços delicados* e principalmente delimitado aos muros dos estúdios para evitar de mostrar a sujeira e a desorganização da rua (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Enquanto as produções, principalmente da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, tentavam imitar os filmes estrangeiros, o público seguia não se reconhecendo nas telas dos filmes categorizados como nacionais. Albuquerque Júnior (2011) expõe que os longas da *indústria séria*, ou seja, do *bang-bang*, das *tramas policiais e romances cômicos*, advindos de inspirações estadunidenses, não condiziam com a identidade do grande público espectador brasileiro, que não se reconhecia nas tramas e muito menos na imagem estúdio criada desse cinema *importado*. Ainda, o autor explana que o cinema nacional não passava de:

uma cópia mal-feita e de mau gosto do cinema estrangeiro. Convencidos de que cinema era apenas diversão, qualquer realismo com seu verismo provocava uma reação estranhamento e rejeição na plateia. Desacostumado a se ver na tela, o espectador brasileiro não se identificava com os personagens que pretendiam ser a expressão de seu próprio rosto; não se viam nestes personagens (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 295).

Encontrando no padrão internacional a única maneira de se manter no mercado e cobrir os custos de produção, de acordo com Albuquerque Júnior (2011), os diretores e as produtoras, inspirados pela *fórmula do sucesso americano*, reproduziram tudo que era produzido fora, ou seja, a maneira de andar, de falar, a linguagem, as cores, a luz e os modelos de estúdio como tentativa de lucrar com algo distante da realidade do público. Esse distanciamento se refletia também nos próprios aspectos da indústria cultural¹⁰, visto que, para enfrentarem os grandes empreendimentos internacionais, especificamente os hollywoodianos, as produtoras – pressionadas pelos investidores – não tinham liberdades e possibilidades artísticas.

Porém, esses segmentos de longas inspirados na indústria de cinema norte-americano, logo se deparou com críticas ferrenhas que acusavam de cosmopolitismo e subserviência aos anseios estrangeiros. Para os críticos, principalmente da *Fundamentos: Revista de Cultura*

¹⁰ Para Horkheimer e Adorno, a Indústria Cultural serviria como um escape para civilização que seguia em direção ao caminho de obediência e do trabalho, ou seja, além de oprimir as massas no chão da fábrica, a indústria estava disposta a inserir os indivíduos em uma condição de submissão cultural a partir dos interesses do mercado e do consumismo. Nesse sentido, para os Frankfurtianos, a cultura de mercado fez com que as identidades/subjetividades das massas fossem resumidas pela satisfação de ter posse de bens, do ato de comprar e consumir sem refletir sobre a barbárie em torno dessas produções (MOGENDORFF, 2012).

*Moderna*¹¹, as produtoras não faziam um cinema genuinamente brasileiro, pois não davam sentidos à nossa cultura – quando raramente nossos temas eram abordados, ou quando se tentavam, eram demais padronizados nos níveis estrangeiros, o que tornava as produções distantes da realidade social – sem autenticidade e “*brasilidade*” (TOLENTINO, 2001).

Para se ter uma base das produções realizadas entre 1944-1954 e do norte ideológico e estético defendido pelas produtoras, tanto da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* como das chanchadas cariocas da produtora *Atlântida*, vale observar na seguinte tabela, com os principais longas realizados pelas produtoras nesse período:

Tabela 1- Amostra dos filmes produzidos na década de 1944 a 1954.

ANO DE LANÇAMENTO	FILME	DIREÇÃO	GÊNERO	PRODUTORA
1944	<i>Gente Honesta</i>	Moacir Fenelon	Comédia	Atlântida Companhia Cinematográfica
	<i>Tristezas Não Pagam Dívidas</i>	José Carlos Burle	Comédia musical	Atlântida Companhia Cinematográfica
1945	<i>Não Adianta Chorar</i>	Watson Macedo	Comédia musical	Atlântida Companhia Cinematográfica
1946	<i>Segura Esta Mulher</i>	Watson Macedo	Comédia musical	Atlântida Companhia Cinematográfica
	<i>Fantasma por Acaso</i>	Moacir Fenelon	Comédia	Atlântida Companhia Cinematográfica
1947	<i>Este Mundo é um Pandeiro</i>	Watson Macedo	Comédia; Musical	Atlântida Companhia Cinematográfica
	<i>Luz dos Meus Olhos</i>	José Carlos Burle	Drama	Atlântida
1948	<i>Sinhá Moça</i>	Tom Payne	Aventura	Companhia cinematográfica Vera Cruz
1949	<i>É Proibido Beijar</i>	Ugo Lombardi	Comédia	Companhia Cinematográfica Vera Cruz
	<i>Carnaval no Fogo</i>	Watson Macedo	Comédia; Musical	Atlântida Companhia Cinematográfica
1950	<i>Carnaval Atlântida</i>	José Carlos Burle	Comédia; Musical	Atlântida Companhia Cinematográfica

¹¹ Ligada politicamente com o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e criada em 1948, essa revista introduziu importantes discussões sobre o cinema brasileiro, pontuando críticas em defesa da elaboração de uma arte cinematográfica mais ligada ao nacional e a cultura popular. (SANTOS, 2013)

	<i>Caiçara</i>	Adolfo Celi	Drama	Companhia cinematográfica Vera Cruz
1951	<i>O Gato de Madame (Mazzaropi)</i>	Eurides Ramos	Comédia	Companhia cinematográfica Vera Cruz
	<i>Terra é sempre terra</i>	Tom Payne	Drama	Companhia cinematográfica Vera Cruz
1952	<i>Tico-tico no Fubá</i>	Adolfo Celi	Drama; Biografia	Companhia cinematográfica Vera Cruz
	<i>Amei um Bicheiro</i>	Jorge Ileli e Paulo Wanderley	Policial	Atlântida Companhia Cinematográfica
1953	<i>A Dupla do Barulho</i>	Carlos Manga	Comédia	Atlântida Companhia Cinematográfica
	<i>A Família Lero-Lero</i>	Alberto Pieralise e Gustavo Nonnemberg	Comédia	Cinematográfica Vera Cruz
	<i>O cangaceiro</i>	Lima Barreto	Faroeste	Cinematográfica Vera Cruz
1954	<i>Nem Sansão Nem Dalila</i>	Carlos Manga	Comédia	Atlântida Companhia Cinematográfica
	<i>Matar ou Correr</i>	Carlos Manga	Comédia	Atlântida Companhia Cinematográfica
	<i>São Paulo em festa</i>	Lima Barreto	Documentário	Cinematográfica Vera Cruz

Fonte 1 – Filmografia Brasileira do Acervo da Cinemateca.

Observa-se que, apesar dos títulos cuidadosamente selecionados pelos diretores para enfatizar nossa nacionalidade, para os críticos, boa parte dessas produções deformavam o real, pois eram realizadas em estúdios e longe da “*face feia*” do nosso país. Para Salles Gomes (1980), as produções filmicas, realizadas entre 1940 e 1950, priorizavam o lucro em curto prazo, resultando em uma estética simples e sem grande interesse no desenvolvimento de reflexões profundas acerca das questões sociais e da gênese dessas condições. Vale salientar, que faltava para esses produtores amparo técnico e estético, pois como já visto, no contexto da década de 1940/1950, era quase inevitável se distanciar do padrão estrangeiro de produção, visto que até mesmo a mão de obra era operada por imigrantes – principalmente por portugueses e italianos.

Entretanto, essa “*crise*” de identidade, inquietou críticos, intelectuais e jovens cineastas que semearam novas perspectivas sobre a nossa nacionalidade a partir de uma esfera crítica,

política e social. Conhecido como o *Ciclo do Cinema Novo* (1960-1970), esses jovens, inspirados esteticamente no Cinema Russo e no *Neorealismo italiano*, estabeleceram novos horizontes sobre os nossos valores, tradições e cultura brasileira – que permitiu a reunião, o confronto e a construção de diversos discursos e padrões de identidade –, especificamente aqueles que valorizavam os costumes *originais* do Brasil idealizados nas comunidades rurais e indígenas (BERNARDET & GALVÃO, 1983).

1.2 A PROCURA DOS NOSSOS *COSTUMES ORIGINAIS*: O *CINEMA NOVO* E O BRASIL ALÉM DOS ESTÚDIOS

A segunda metade do século XX foi marcada por um desejo libertário de luta contra as opressões, inspiradas principalmente por ideários socialistas e o papel do homem do campo nos levantes anti-imperialistas¹². Idealizando a cultura e pensando a revolução para além das armas, a esquerda que sonhava com melhorias sociais e políticas, passou a ver as manifestações artísticas como um instrumento de mobilização das esferas públicas e trabalhista s que fossem possíveis atender desde do campo até o chão da fábrica – incluindo aqueles limitados pelo analfabetismo. Nesse contexto, o cinema sendo um instrumento visual e sonoro significante, logo se tornou um meio para esses jovens se aproximarem da cultura e dos costumes populares, a fim de transformar a sociedade por meio da expressão artística, reflexiva e crítica sobre as políticas e ideologias vigentes (RIDENTI, 2014).

Nessa conjuntura tortuosa de lutas políticas, culturais e ideológicas da década de 1960, ocorreu a comunhão entre artistas e intelectuais de diversas esferas que se tornou condição necessária para a gênese do *Ciclo do Cinema Novo*. Considerado majoritariamente de esquerda e definido como *Romantismo Revolucionário* por Ridenti (2014), o Cinema Novo partia da constatação da dependência cultural estrangeira imposta pelo contexto da modernização, da busca pela compreensão das nossas raízes por meio da exposição das mazelas e de um espírito revolucionário que visava a construção de uma estética típica brasileira e distante dos discursos progressista, higienista e modernista (LIANZA, 2007).

Em contramão ao que se propuseram tanto a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* como também as produções cinematográficas populares da carioca *Atlântida*, o *Ciclo do*

¹² Revolução Cubana (1959), A luta da independência da Argélia (1962), Guerra do Vietnã e as luta anticoloniais da África (RIDENTI, 2014).

Cinema Novo tinha como norte evidenciar uma parte “*real*” da história/cotidiano que a classe política dominante e o cinema industrial negligenciaram. Produto dos jovens cinéfilos e intelectuais¹³ que desejavam mudar a dinâmica de produção cinematográfica industrial, esse movimento almejava refletir sobre as questões nacionais, buscando essencialmente dialogar com a cultura popular e vertentes artísticas que já eram engajadas com as causas sociais do Brasil, ou seja, a literatura, a música popular, a arte e o teatro.

Entre esses cinéfilos e intelectuais, Fressato (2009) aponta que:

No final de 1961 e início de 1962, com a explosão do Cinema Novo, jornalistas e críticos consideraram como cinema-novista um amplo leque de cineastas. Mas, seria Glauber Rocha quem delimitaria os verdadeiros ‘herdeiros’ do movimento: Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Roberto Pires, Miguel Torres, Mário Carneiro, Miguel Borges, MARCOS Farias, Ely Azeredo, David Neves e o próprio Glauber (FRESSATO, 2009, p. 129).

Fora dos estúdios¹⁴, esses intelectuais inverteram o enfoque disseminado até então. Amparados pelo *Neorealismo*, pela cultura popular, pelo debate nacionalista e de classe, os cineastas começaram a focar no Brasil trigueiro – face ao qual o cinema estúdio se envergonhava. Nesse sentido, nessa nova fase buscou-se o homem do campo, o favelado e a classe trabalhadora em meio aos cenários violentos, opressores e seletivos. (FRESSATO, 2009 *apud* XAVIER, 2006).

De forma unânime, essas produções do Cinema Novo se tornaram avessas ao cinema industrial e às comédias cariocas. Tendo como filmes precursores, de acordo com Ramos (1987), os longas-metragens: *Rio, 40 graus* (1955), *O Grande Momento* (1957), *Arraial do Cabo* (1959) e o paraibano *Aruanda* (1959) que foram os responsáveis por edificar o padrão estético que acolheu as problemáticas das classes desfavorecidas.

¹³ Para Silva Júnior (2014), o Cinema Novo foi desenvolvido por pessoas que tinha consciência das conjunturas políticas tendo como principais produtores, em sua maioria, homens letrados e admiradores das ideologias de cunho marxistas, que desejavam construir por meio desses ideais, um cinema de linguagem anti-imperialista, militante e revolucionário.

¹⁴ Implantadas e entendidas como questões nacionais e não mais como história (s) que deveriam ser silenciadas, as câmeras saíram dos estúdios e ocuparam os espaços onde a realidade não poderia ser *maquiada*. Ou seja, que nesse momento, notou a transformação do cinema estúdio, urbano e higienista em terras distantes, místicas ou marginalizadas, com personagens vivendo em condições precárias e não possuidores de uma cultura própria, em seu universo ficcional preferido para a classe intelectual (FRESSATO, 2009).

Boa parte dos filmes do Ciclo do Cinema Novo, foram realizados por meio de um *negócio coletivo* (sistema de cotas) que era pautado em um modelo de produção distante dos grandes estúdios e de caráter precário. Considerado como um sistema inovador de produção para a época, esse mecanismo possibilitou liberdade aos diretores e roteiristas em abordar temáticas além das paredes dos estúdios a um custo acessível aos intelectuais. *Rio, 40 graus* (1955), primeiro longa de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, foi realizado por meio do sistema de cotas, onde amigos, técnicos e artistas se voluntariaram em prol da ideia do diretor (SILVA JÚNIOR, 2014).

O grande momento (1957), de produção de Nelson Pereira dos Santos e direção de Roberto Santos, também foi realizado no esquema de coletividade, cuja obra teve como característica a produção precária, a temática nacional-popular e a estética inspirada no movimento do *Neorealismo italiano*. Já o filme *Arraial do Cabo* (1959), direção de Paulo César Saraceni, foi o primeiro filme do Cinema Novo premiado internacionalmente (Festival de Bilbao, Florença e Santa Margueirta) onde a temática abordava a vida dos trabalhadores em meio a atividade de pesca (*Idem*).

Todos esses filmes se transformaram em pilares estéticos e ideológicos para o novo leque de produções que surgiram posteriormente, destacando o paraibano *Aruanda* (1959), documentário realizado por Linduarte Noronha¹⁵, que abordou a vida rural em uma comunidade de quilombolas¹⁶ no sertão do Estado. Essa obra além de superar antigos paradigmas higienistas do cinema industrial, inspirou grandes obras cinematográficas da I Fase do Cinema Novo, incluindo *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, que será discutida com mais profundidade ao longo dos próximos capítulos.

Apesar da relevância dessas obras pioneiras na consolidação do movimento cinemanovista, somente em 1960, que os rumos do Cinema Nacional foram delimitados, especificamente na cidade São Paulo durante a I *Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*¹⁷ idealizada por Paulo Emílio Salles Gomes. Essa convenção, permitiu a

¹⁵ Nascido em João Pessoa em 1930, Linduarte Noronha ao dirigir *Aruanda* (1959), foi responsável por desencadear uma nova estética, linguagem e processo de produções cinematográficas que influenciaram grandes diretores cinemanovista. (MARINHO, 1998)

¹⁶ “Com a libertação dos escravos, veio a luta pela sobrevivência. Os negros saíram das fazendas e engenhos e procuraram localizar-se dentro de um espaço que pudessem permanecer trabalhando e mantendo suas famílias. Em busca de terras devolutas, rejeitadas pelos proprietários, por serem consideradas improdutivas, nelas se instalavam, formando os quilombos e as pequenas comunidades negras” (MARINHO, 1998, p. 147).

¹⁷ “Nessa Primeira Convenção, estavam reunidos praticamente toda a crítica brasileira em atividade na época, críticos de diferentes gerações e de vários estados brasileiros. Presentes ao evento somam um total de 100

sistematização dos parâmetros estéticos, técnicos e conceituais do movimento que foi fundamentado no distanciamento do cinema comercial, do modelo norte-americano e principalmente dos padrões propostos tanto pelas *chanchadas* e a produtora Vera Cruz (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Para Fressato (2009, p. 129-130 *apud* Ramos, 1987), nesse cenário, o Cinema Novo, já tinha condições para delimitar sua estrutura, produção, linguagem, mas principalmente da ética que “seria o compromisso com a ‘verdade’ e a ‘realidade’, porém essa realidade-verdade não deveriam ser colocadas de forma a chocar o espectador, mas de uma maneira que o levasse, por seu próprio esforço, a descobrir essa verdade.”

Em síntese, podemos considerar que o Cinema Novo foi resultado de um caldeirão de culturas, expressões artísticas e políticas que tinham como objetivo resgatar o *Brasil autêntico* que parecia se dissipar com a penetração das ideologias desenvolvimentistas estrangeiras, o crescimento econômico e as mudanças políticas. Além disso, a procura por nossas raízes possibilitou a remição por meio da música popular, da literatura, do teatro e do rádio de uma parte do país que eram ocultadas e desconsideradas, ou seja, possibilitando que temáticas marginalizadas fossem abordadas – inclusive o regionalismo, a vida rural e o sertanejo como foi realizado em *Vidas Secas* (1963).

1.3 DE *ARUANDA A VIDAS SECAS*: NACIONALIDADE E O REGIONALISMO NAS TELAS

Nas primeiras décadas do século passado, quando o cinema começava a cair no gosto da classe média urbana, já era possível observar uma preocupação com as questões nacionais, principalmente no meio artístico. Essa inquietação, almejada por esses intelectuais, procurava especificamente identificar quais eram as nossas “*raízes*” e aquilo que nos definia como “*povo brasileiro*” (RIDENTI, 2014).

Sabe-se, que a busca e sistematização da nossa “*nacionalidade*” já era uma voz que ecoava desde o século XIX, especificamente com a criação em 1838 do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), que marcou o início da tentativa de organização historiográfica da nossa formação social e cultural. Até então, era propagada a visão hegemônica clássica da

participantes, se fazendo representar os seguintes estados: Goiás; Ceará; Paraíba; Paraná; Rio Grande do Sul; Pernambuco; Bahia; Minas Gerais e, em grande maioria, São Paulo. Durante o evento, Paulo Emílio Salles Gomes apresentou a comunicação ‘A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico’” (BRUM, 2011, p. 270-271).

formação do Brasil com base no tríptico das raças (negra, branca e indígena). Elaborada por Von Martius, esse olhar sobre a nossa realidade se perpetuou por muitas décadas e estabeleceu uma imagem idealizada sobre o “*povo brasileiro*” (EVERTON, 2013).

No século XX, essa preocupação com a “*nossa identidade*” ganhou novos olhares, principalmente por parte dos intelectuais do *Movimento Modernista* que tinham como princípios o redescobrimto do Brasil. Nessa redescoberta, uma série de produções das mais distintas áreas do conhecimento começaram paulatinamente a ser desenvolvidas, principalmente sobre o Nordeste, que passou a ser reconfigurado em termos geográficos, culturais e sociais dignos de serem a essência do ser brasileiro (COELHO, 2012).

Para Albuquerque Júnior (2001) ocorreu-se no contexto a comunhão entre diversas camadas da sociedade letrada (políticos, jornalistas, escritores, poetas, pintores, historiadores, sociólogos, folcloristas) que articularam:

[...] toda uma produção cultural em torno desta ideia de Nordeste, tornando este espaço visível e dizível, tornado designação um conceito em torno do qual se articulam demandas econômicas e políticas e se elabora um conjunto de narrativas e de símbolos que o vão definir. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 81)

Avesso a essa ideia de nação desenvolvida pelos *modernistas*, os *Regionalistas*¹⁸ imbuídos por ideias separatistas também foram fundamentais no processo de redescoberta, estabelecendo balizas sobre *o ser nordestino*. Esse movimento foi encabeçado pela classe dominante letrada do Nordeste, destacando-se pela atuação o sociólogo Gilberto Freyre. Na visão desse intelectual, o “*ser nordestino*” seria concentrado pelo olhar estabelecido em dois livros, sendo o primeiro em face o livro *Nordeste* da coleção *Documentos Brasileiros*¹⁹ que tem um debate centrado na caracterização da região por meio dos engenhos de açúcar da época colonial, da sociedade escravocrata e paternalista e o segundo livro *O outro Nordeste* do Djacir Menezes que traz a seca, o coronelismo, o cangaço e o messianismo como imagem da região (COELHO, 2012).

¹⁸ O movimento pensou o Nordeste a partir de uma rejeição ao mundo moderno que se implantava, de uma repulsa à sociedade burguesa, urbana e industrial. (COELHO, 2012)

¹⁹ Uma coleção organizada pela Livraria José Olympio e que teve como diretor Gilberto Freyre – autor consagrado pela *Casa Grande e Senzala*. A coleção tinha como objetivo revelar um material rico sobre a história do Brasil para melhor compreensão do passado do país e suas especificidades. (COELHO, 2012)

Toda a bagagem modernista e regionalista se tornou fonte para as produções cinematográficas dos anos de 1960 e 1964, principalmente daqueles ligados ao movimento *Cinema Novo*. Pautados pela valorização, idealização e memória popular sobre as comunidades indígenas e a vida no campo, as leituras modernistas e regionalistas foram bases para pensar o Nordeste e o seu espaço rural nas lentes dos cinemanovista, que se apropriaram não somente do debate intelectual, mas a evocação do árido, da cultura, do cotidiano, do sofrimento e da violência como forma de narração que seria autêntica brasileira (LIANZA, 2007).

Entre as obras literárias que expressavam a vida sertaneja no Nordeste e foram inspiração para os jovens entusiastas do *Cinema Novo*, é relevante elencar: Euclides da Cunha, *Os sertões (1938)*; Raquel de Queiroz, *O quinze (1930)*; José Lins do Rego, *Menino de engenho (1932)*; e, também o livro que inspirou o filme desse estudo *Vidas Secas (1938)* de Graciliano Ramos. Essas obras de vanguarda serviram de base para os roteiristas, diretores e produtores que confiscaram o espaço sertanejo, sobretudo para estabelecer balizas entre a película fílmica com a autenticidade da nação brasileira e processo da nossa descolonização (LIANZA 2007 *apud* CUNHA 1982).

De acordo com Lianza *apud* Galvão e Bernardet, o nacional, vinculado ao popular, apareceu explicitamente no cinema brasileiro antes mesmo do *Cinema Novo*, especificamente no final da década de 1940, com a produção do filme *O Cangaceiro*²⁰ — um dos maiores sucessos de temática regional. Para o diretor Lima Barreto, o longa *O cangaceiro* simbolizava “[...] o verdadeiro retrato do Brasil, pois o que havia de *original e bonito* estaria da Bahia pra cima. O Sul, ao contrário, dizia já se havia contaminado de hábitos, da mentalidade e feições alienígenas” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 116).

Por outro lado, o historiador Albuquerque Júnior (2011) afirma que esse filme teve como marca a introdução de imagens clichês sobre o Nordeste²¹, do chão rachado, dos cactos e crânios de animais. Tolentino (2001) ressalta também que a própria narrativa desse longa-metragem era insuficiente, visto a estrutura e a linguagem superficial utilizada, antes da

²⁰ *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, foi um dos primeiros filmes nacionais de temática regionalista a ter sucesso no exterior. Buscando no *arcaico* as inspirações para a produção de identidade nacional, essa produção almejou demonstrar o Brasil no seu *estado original*, longe dos centros urbanos e próximo das tradições e culturas nordestina (TOLENTINO, 2001).

²¹ Sobre a relação desse filme com o *Western*, Albuquerque Júnior (2011) cita que este “filme se esmera em mostrar a distância existente entre o homem da cidade e o homem do sertão, entre o civilizado e o primitivo. É o Nordeste visto a partir da estética do *western* estética voltada para mostrar o distanciamento entre estes dois pólos da sociedade americana: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial, e o da barbárie representado pelo Oeste.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 300).

inclusão dos elementos nacionais, almejava copiar o tom aventuroso do *Western*²². Porém, não se pode negar que apesar das inspirações estéticas e os estereótipos implantados, a utilização do Cangaço como fonte de inspiração garantiu a sobrevivência, nesse contexto, do Cinema Nacional em um espaço em que existia pouco investimento – inclusive inquietando produtores do ciclo do Cinema Novo.

Acerca da representação do Nordeste na I Fase do Cinema Novo, observou-se a região ganhando ainda mais atenção dos cineastas, sendo representada a partir de um espaço eminentemente brasileiro – ou seja, a partir das narrativas elaboradas pelos intelectuais (modernistas, regionalistas e desenvolvimentistas). Elaborado como lugar mais *arcaico* e “*original*” de nossa nacionalidade, o *Cinema Novo*, viria para reforçar o que o filme *O Cangaceiro* iniciou, ou seja, as “[...] imagens da terra seca como representação de todo Nordeste, apesar de, na verdade, essa característica ser específica de parte da região como normalidade num certo período do ano” (LIANZA, 2007, p. 17)

Entre os precursores da onda do Cinema Novo, já citados no tópico anterior, vale comentar um pouco mais sobre o documentário *Aruanda (1959)*, realizado no sertão do Estado da Paraíba, especificamente no alto da Serra Talhada. Esse longa-metragem foi responsável por inaugurar uma estética fílmica que marcou a década de 1960, ao renascer bandeiras e lutas de críticas ao desenvolvimentismo tendo como base a figuras/condições dos sertanejos.

Além disso, a estética de *Aruanda (1959)*, inquietou a crítica brasileira²³ ao demonstrar uma visão mais autêntica do real não ligada aos grandes estúdios e à indústria cinematográfica. Para Marinho (1998), esse filme apresenta a realidade a partir de uma estética rústica, sem maquiagem e de aparatos técnicos limitados, demonstrando os sertanejos em um mundo distante dos filmes comerciais produzidos em estúdios, ou seja, permeada por pobreza e pela luta constante pela sobrevivência em um sertão desértico e primitivo.

Para Lianza (2007) *apud* Galvão & Claude-Bernardet (1983), esse documentário provocou nos jovens produtores culturais reflexões sobre quais os novos caminhos para a linguagem e a estética que o cinema nacional poderia se apropriar e desenvolver, incluindo a ideia montada sobre *Vidas Secas (1963)* de Nelson Pereira dos Santos. Para esse diretor, o estilo

²² O *western* trata-se de um gênero cinematográfico norte-americano que tem como traço definidor o conflito entre a civilização e a selvageria (MARCONDES, 2009).

²³ Para os críticos do Jornal Diário do Pernambuco, o filme dos jovens paraibanos era permeado de conhecimento e qualidade técnica que serviu para demonstrar uma face do país até então desconhecida, ou seja, das terras estranhas e esquecidas, marcada por uma população advinda do processo pós-escravidão, dos quilombos, das casas de barro, das louceiras. (MARINHO, 1998)

nacional que deveria configurar no Brasil era a produção pautada no trabalho distante dos grandes estúdios, sem orçamentos colossais e equipamentos sofisticados demais que produzissem imagens *falsas* do espaço (rebatedores, luz, refletores). *idem*

Nesse cenário, Nelson Pereira dos Santos e os demais diretores – ao privilegiar essa paisagem vinculada ao estado “*bruto*” da realidade, recorreram às memórias mais feridas da nossa história, ou seja, do messianismo; da fome; da seca; da opressão política; coronelismo; do cangaço e entre outras diversas mazelas e problemas sociopolíticos difundidos tanto pelos literários e folcloristas, como pela imprensa. Nesse prisma, se por um lado a fotografia emancipava o sertão como lugar doloroso e peculiar, por outro, também inferiorizava os interioranos ao transformarem em humanos de valores questionáveis, *bichos do mato* e tão rudimentares quando a terra elaborada pela cinematografia. Lianza (2007) aponta o seguinte argumento sobre esse espaço seco e as relações socioespaciais no filme:

A caracterização da região nordestina como seca, com relações pré-capitalistas, técnicas rudimentares, que tornam a produção dependendo dos ciclos da natureza, aparece muitas vezes na literatura e na cinematografia brasileira como denúncia das condições de subdesenvolvimento do país, da exploração e do abuso de poder dos coronéis, que utilizavam o fantasma da seca para transformar o trabalhador em agregado inteiramente dependente, sujeito a contas fraudulentas, à expulsão e à violência, impossibilitado de concretizar o mais simples dos sonhos (LIANZA, 2007, p. 25).

Vale ressaltar que a literatura se fez bastante presente na construção das paisagens e dos personagens do sertão no cinema – incluindo a adaptação de *Vidas Secas* (1963). Tendo como fonte de inspiração técnica o *Neorealismo Italiano* e, principalmente os cineastas do pós-II Guerra Mundial, esse longa-metragem em contramão aos filmes apontados na **lista 1**, teve como legado provar que produções cinematográficas poderiam ser realizadas com poucos recursos e, ao mesmo tempo, ser “*autêntico*”.

Porém, vale como crítica, que *Vidas Secas* – assim como no filme *O cangaceiro* – persiste em uma marca estética pautada no debate seletivo, imparcial e estereotipada sobre o Nordeste como lugar do arcaico e antimoderno, onde o roteiro insiste em justificar as mazelas pautadas nas condições climáticas e em um tipo de herança mística que o sertanejo tem com a terra seca e o sol *infernal*.

Frisamos ainda, que nem só de *Vidas Secas* (1963) sobreviveu a I Fase do ciclo do *Cinema Novo*. Outros filmes também abordaram as problemáticas socioespaciais da região Nordeste. Tendo como assinatura um sertão violento e um espaço de inquietação, filmes como

Os Fuzis (1964), de Ruy Guerra, e o aclamado *Deus e diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, também foram bastante relevantes na caracterização do *ser nordestino*²⁴.

Portanto, fica evidente que de *Aruanda* a *Vidas Secas* o Cinema Novo narrou, descreveu, discutiu, analisou e disseminou o tema fome: personagens comendo terra, fugindo, roubando, matando para comer em uma sociedade parada no tempo e faminta economicamente, socialmente e estruturalmente – conjunto esse que identificou, exibiu e promoveu o miserabilismo como nossa identidade (LIANZA *apud* ROCHA, 1981). Nesse prisma, para compreender a visão elaborada pelo *Cinema Novo* sobre o sertão e os sertanejos, especificamente sobre a vida de retiradas – a partir das lentes de *Vidas Secas* (1963) – a análise fílmica se faz pertinente e o próximo tópico será dedicado, exclusivamente, a esta leitura.

²⁴ Para mais informações, no capítulo três algumas pontuações foram elencadas sobre o *ser nordestino*, especificamente sobre o sertanejo em retirada nos referidos longa-metragem citados nessa sessão.

CAPÍTULO II – ESPAÇOS DE RETIRADAS E A DESUMANIZAÇÃO EM VIDAS SECAS (1963)

Levando em consideração a construção e a crítica elencadas pelo Cinema Novo sobre as políticas desenvolvimentistas, a arte comercial e importada – explanadas no primeiro capítulo desta monografia –, nesta sessão elucidaremos sobre a construção da imagem inventada sobre o homem sertanejo a partir da análise cinematográfica. Apontando a estética avessa ao cinema industrial, o debate nesta sessão percorrerá os caminhos da desumanização e humanização dos sertanejos por meio das relações estabelecidas entre o vaqueiro Fabiano com o espaço, com as relações de trabalho, a linguagem e os resquícios da modernidade tendo como ponto de ignição a problematização das condições estabelecidas pela dinâmica da estiagem e do desenvolvimentismo.

2.1 TERRA E IMAGEM: NOTAS SOBRE O SERTÃO DE VIDAS SECAS (1963)

Apresentando um lugar fabricado ao leitor, espectador ou admirador, é evidente que o espaço cinematográfico é seletivo, organizado e recheado de intenções que delimitam onde os personagens devem passar e quais vivências e experiências os envolvem. Para Rufino (2012), o cenário no cinema, enquanto lugar de construções cenas encenadas, é fundamental para compreender as propostas e o ritmo de fabricação das identidades propostas, visto que o espaço dita a fluidez de sentidos (visíveis ou invisíveis) em tela.

Sendo, portanto, fator definidor de identidade ao gosto ideológico, político e pessoal das pessoas como a *câmera na mão*, esse espaço age ativamente na formação identitária dos homens que ali são apresentados e de quem os sentidos são direcionados, visto que os cenários é onde “[...] as condições materiais ou espirituais em que se movimentam os personagens e se desenrolam os acontecimentos” (PROENÇA FILHO, 1992, p. 54).

Sobre a importância do espaço na construção dos personagens, Barbieri (2009) assevera que:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas a contextualização e pano de fundo para

os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o articulador da história (BARBIERI *et al.*, 2009, p. 105).

Logo, sabendo que o espaço não é apenas figuração passiva nas construções dos personagens e das suas ações, podemos assentar que o sertão desenvolvido em *Vidas Secas* (1963) também não foi uma construção imparcial, pura ou desprovida de intenções. Apoiando-se em todo o aparato já construído pelas fontes prévias, tais como a literatura, as artes e o cordel, o longa-metragem em análise se apegua à antigas marcas consolidadas, e por meio de movimentos, sons e ação dos recursos do cinema, expandiu o debate – estabelecendo uma imagem do que seria o sertão, os sertanejos e a condição do migrante que ecoam até hoje em diversas mídias.

Vale salientar que, apesar de expandir uma ideia tradicional sobre o Nordeste e o “*ser nordestino*”, o sertão desenvolvido por Nelson Pereira dos Santos tinha também objetivos expressivos em relação à causa social, incluindo o ato de provocar – por meio de uma arte avessa aos padrões realizados –, as elites urbanas defensoras do progresso/desenvolvimentismo à moda estrangeira utilizando de imagens distantes dos estúdios e dos aspectos comerciais da cultura de massa.

Diante disso, utilizando recursos não tradicionais no contexto, o cinema realizado por Nelson Pereira dos Santos ambicionava chegar à “*originalidade*”²⁵ tão debatida pelos cineastas adeptos aos *Cinema Novo*, utilizando de diversos mecanismos estéticos e de narrativa para enfatizar o lado rústico, tradicional e sofrido da vivência com as estiagens como forma de denunciar o outro lado do desenvolvimentismo, ou pelo menos o lado ignorado pela elite urbana.

Um bom exemplo, desse desejo por “*originalidade*” de técnica e estética, foram os repetidos adiamentos das gravações de *Vidas Secas* (1963) em decorrência do clima chuvoso na Bahia dos anos de 1960 que impossibilitou o desenvolvimento do filme²⁶ – em virtude da drástica modificação da paisagem desejada pelos produtores. (FREITAS, 2017)

Retornada a produção em 1962 em Alagoas e escolhida a paisagem ‘*perfeita*’, os produtores aproveitaram a grande estiagem para realizar a construção do recorte imagético

²⁵ Em entrevista, em fevereiro de 1973, Glauber Rocha (cineasta responsável por encabeçar o movimento *Cinema Novo*) inquieto com a descaracterização e a introdução dos costumes *não originais* nos diversos espaços sociais e culturais, elucidou que a “nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (*apud* AVELLAR, 1995, p.77) como confronto a uma realidade ignorada.

²⁶ Em meio ao contratempo, a equipe decidiu realizar outro longa-metragem chamado *Mandacaru Vermelho*, um longa-metragem sobre uma moça prometida que apaixonar por outro por homem. (FREITAS, 2007)

filmico, tendo como ênfase principalmente a escolha de imagens *originais* do cenário, ou seja, o solo seco, o calor do clima semiárido e vegetação rasteira preenchida por mandacarus, xiquexiques e qualquer outra espécie de folhas atrofiadas para evidenciar o estado degradante e desesperador desejada pelo diretor (FERREIRA, 2014).

Já sabendo que os produtores tinham intenções delimitadas sobre o espaço e, que essa ambientação é um agente ativo na construção das personas e personalidades desenvolvidas no longa, vejamos as seguintes sequências de capturas retiradas da introdução do filme:

Imagem 1- Família de retirantes no sertão de Vidas Secas.



Fonte 1- Vidas Secas (SANTOS, 1963)

Imagem 2 - Caminhada no rio seco.**Fonte 2** - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Ao observar esses *screenshots*, é possível então elencar que os aparatos técnicos utilizados nas imagens são exageradamente iluminados, advindo de um “*erro técnico*” de superexposição por meio da abertura do diafragma do equipamento filmico. De modo geral, essa técnica permitia a maior entrada de luz e, assim o aumento da luminosidade da película (luz estourada) que acompanhado pela falta de filtros especiais geram sensibilidade, desconforto e estranhamento ao espectador a partir da sensação de secura e de alta temperatura escaldante por meio da experiência sensorial²⁷.

Em entrevista para o Jornal Estadão, ao relembrar a produção e a repercussão do longa na historiografia do cinema nacional, o diretor de fotografia, Luiz Carlos Barreto, ressaltou que a imagem do filme *Vidas Secas* deveria ser coerente com a dramaturgia elaborada por Nelson Pereira e Graciliano Ramos. “Ou seja, deveria espelhar a dramaticidade do clima, do calor exorbitante, era preciso sentir esse calor olhando para a fotografia²⁸.”

Considerada como uma estética inovadora²⁹, os artificios técnicos e estéticos utilizados por Nelson Pereira e Luiz Carlos Barreto, além de gerar desconforto por meio do estado desolador e dramatizado, também objetivaram arrancar debates inquietantes das profundezas da consciência do espectador, tais como a questão agrária, fome, abandono, falta de assistência

²⁷ Inclusive essa mesma técnica também foi utilizada no *Aruanda* (1959) discutida no capítulo I.

²⁸ <https://www.estadao.com.br/infograficos/brasil,cinema-era-preciso-sentir-o-calor-olhando-para-a-fotografia-do-filme-conta-barreto,911961>

²⁹ Em relação aos tradicionais filmes “*americanizados*” e de estúdios descritos na primeira sessão.

estatal, as consequências do coronelismo e a opressão vivida pelo camponês (TOLENTINO, 2001).

Atuando como crítico de cinema na já citada *Revista Fundamentos*, o próprio diretor Nelson Pereira dos Santos sustentou que a leitura cinematográfica de *Vidas Secas* (1963) tinha como função agitar o espectador sobre os problemas e desafios vividos por milhares de retirantes – através de um conteúdo extraído da cultural popular, tradições e das histórias *essencialmente nacionais* (QUEIROZ, 2019).

Destarte, para Nelson Pereira dos Santos, o Cinema Brasileiro seria aquele que reproduz em suas telas, as histórias, lutas e aspirações da nossa gente, do litoral ou do interior. (QUEIROZ, 2019 *apud* SANTOS, 1951). Entretanto, vale elencar que a estética de *Vidas Secas* (1963) integralizou – em conjunto com o grande acervo folclorista, artístico e cultural categorizados nacionais e regionalistas – uma imagem cristalizada da vida sertaneja, onde tudo é resultado da ação da natureza (estiagens) e de uma herança mística ou hereditária do sertanejo com a terra seca e de lutas constantes (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Outro fator interessante sobre o espaço de *Vidas Secas* (1963), persistentes tanto na técnica quanto na estética, é que a construção dessa paisagem não marcou somente a película fílmica, mas também os personagens e a construção de identidades. O cenário, além de corroborar para a ambientação dos atores e espectadores, também situou as condições de vivência – que no caso dos sertanejos – foram simplesmente sintetizadas em figuras que carregam o fardo de persistir, sobreviver e se humanizar no sertão marcado pela fome, opressão e falta de oportunidades (BIZARRIA *et al.*, 2016).

O filme de modo geral, ao longo da apresentação do espaço, enfatiza constantemente que esses homens estão fadados à situação desesperadora de conviver em um *sertão infernal* (RAMOS, 1979; WALCINE GALVÃO, 1986). O espaço do longa, como observamos na **imagem 3**, retrata que a marca estética da referida produção – e que se repete em diversas outras obras ao longo da *I Fase do Cinema Novo* – demonstra que essas pessoas são castigadas tanto pelo sol escaldante como também pela fome e carência. Uma condição de vida dolorosa que não somente enfatiza a escassez de comida, mas também de propriedade, qualificação, instrumentos, direitos e humanização – os sertanejos são *bichos* que mal têm sequer o direito de um lugar na sombra.

Imagem 3 - Filho do casal sobre o sol



Fonte 3 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Para exemplificar que as técnicas e estéticas são determinantes no desenvolvimento dos personagens, vejamos a seguinte sequência de imagens, temporariamente localizada quando o *filho mais velho* questiona aos pais sobre a palavra “*inferno*”³⁰:

Imagem 4 - "Menino mais velho" observando a paisagem seca.



Fonte 4 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

³⁰ Esse questionamento surgiu em uma cena em que a rezadeira estava curando as feridas do vaqueiro Fabiano, após ser repreendido pela figura da autoridade estatal – soldado amarelo.

Por meio do uso da câmera subjetiva (ponto de vista do personagem) intercalando com a sonoridade, principalmente na fala do menino que repete a palavra “*inferno*” é “*lugar ruim*” diversas vezes ao observar o espaço elaborado pela trama, fica evidente um clima de tensões entre homem/ambiente e meio-social. Nesse cenário *infernal*, observa-se ainda, por meio das lentes representada pelo o olhar do garoto, que as palavras profetizadas se remetem ao próprio lugar – marcado pela paisagem seca, a residência precária, o gado subnutrido, galhos ressecados da vegetação e o calor que é passado pela experiência sensorial e visual de submundo (**Imagem 5 e 6**). (TOLENTINO; PEREIRA, 2012).

Imagem 5 - Casa onde a família residia na propriedade do coronel.



Fonte 5 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Imagem 6 - Animais no sertão seco.



Fonte 6 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Ao aproveitar das técnicas fílmicas e estéticas para desenvolver ligações entre as dúvidas do garoto³¹– o diretor deixa evidente ao espectador que esse sertão é marcado, assim como “*inferno*”, pela falta de esperança, harmonia e prosperidade. Utilizando-se de uma linguagem cinematográfica bastante eficiente, as cenas fílmicas – a partir do olhar do espectador – torna-se *sufocante* a visualização a cada *frame*, visto a condição sofrida sem fim apresentada que marcam a labuta dos bichos como dos homens que vivencia a situação de estiagem. (TOLENTINO, 2001)

Baseando-se na tese de Pereira (2001), o sertão elaborado pelo filme nos dá a noção de vida pautada em ciclos fechados. Obedecendo ao fenômeno natural das estiagens, ao longo do filme, a seca é o agente que dita os inícios e os fins que são sempre marcados pelo sofrimento, fome, opressões, tristes partidas e a decisão de migrar³². Nessa lógica, é como se os personagens migrassem de um lugar para outro e sem chegar em lugar nenhum em um eixo fechado e *infernal* da caatinga marcado pela fome, sede, pelo calor e sem saber para onde ir ou chegar nesse espaço.

Na seca idealizada por *Vidas Secas* (1963) a selvageria por sobrevivência domina a tela. Um bom exemplo é quando Sinhá Vitória espia da janela o horizonte seco (**Imagem 7**), marcado pela a batalhas dos bichos por um poço de água e comida cada vez mais escassa. Nesse cenário, a personagem – marcada por poucas falas – conclui que: “*o sertão vai pegar fogo*”. E, enquanto queima, a estiagem *infernal* do longa-metragem cobra tudo... O resto da água dos bebedouros, a existência dos animais e o lugar do *bicho homem* que em resposta ver a migração como solução dos problemas.

³¹ Sem respostas coerentes, às conclusões sobre a ideia da palavra são relacionadas ao mundo físico, ou seja, com a própria caatinga.

³² Para Pereira (2001, p.18), “[...] a travessia na qual Fabiano se lança parece não terminar nunca, entretanto ele se arrisca, aventura-se, fugindo do que conhece e buscando o que desconhece. Almeja chegar em outro lugar, encontrar outras possibilidades de vida, trabalho, realização, divertimento e emancipação.”

Imagem 7-Cena final: Sinhá Vitória espiando pela janela o sertão seco e sem esperança.



Fonte 7- Vidas Secas (SANTOS, 1963).

2.2 O HOMEM BICHO EM TELA: DESUMANIZAÇÃO DO SERTANEJO NO SERTÃO INFERNAL

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

(O Bicho, Manuel Bandeira)

Observado que as narrativas construídas sobre o espaço têm intencionalidades construtivas, sociais, dramáticas e de estética no desenvolvimento da atmosfera dramatizada sobre os personagens e suas ações e diálogos, *Vidas Secas* (1963) também faz o papel de relacionar a interação entre o homem e esse ambiente para além dos artifícios técnicos. Fruto das inquietações tanto do autor literário como do diretor, podemos elencar que essa estética

sobre o cenário também trouxe um debate bastante reflexivo sobre a identidade sertaneja, especificamente sobre o processo de *desumanização* desses indivíduos em meio a esse espaço inventado e as opressões advindas da própria relação entre indivíduo apresentados.

Protagonizando o sofrimento, a pobreza de Fabiano e da sua família, assim como o poema de Manuel Bandeira, essas pessoas são apresentadas em tela como famintos e tão parecidos com bichos que espantam qualquer espectador. Nessa desfiguração da identidade, aproveitando-se da paisagem, esse longa-metragem traz questões pertinentes sobre a *zoomorfização* – ou seja, da perda identitária como humano³³ por meio do processo de animalização dos retirantes através da estética e da narrativa fílmica.

Sobre esse processo, Silva (2009, p. 43) explica que “A *zoomorfização* pode ser observada em qualquer sujeito que tenha comportamentos semelhantes aos de animais...”, assim como agia o retirante Fabiano e a sua família, condição essa, fruto principalmente do histórico sofrido e dos percalços enfrentados pelo vaqueiro para sobreviver a fome e a miséria – que faz sentir-se um sujeito inferior aos demais e sem expectativas frente às condições vividas (SILVA, 2009)

Sabendo que esse estado de inferiorização e de pobreza em *Vidas Secas (1963)*, não somente mina os sonhos, mas também desfigura a capacidade de se sentir humano – vale citar, alguns aspectos desse processo de desfragmentação³⁴. Visto que, em praticamente todo o filme – a família de retirantes – mal estabelece diálogos e convive mais com os animais do que com outros homens, para entender essas condições e costumes gerados pela *zoomorfização*, será fundamental entender dois caminhos apresentados no longa, que são: *Comportamentos animalescos* e *o domínio da palavra*.

Em relação ao *comportamento animalesco*, observa-se que as feridas de conviver com a seca, humilhação e opressão marcam também as ações, principalmente do retirante Fabiano, que praticamente se identifica mais com os animais da fazenda do que com os outros homens que aparecem em tela.

Ao realizar a leitura da **imagem 8**, podemos notar uma dramaturgia que enfatiza o desenho bestializado do homem sertanejo, colocando sempre imitando ou envolvido com outros bichos ao “beber água onde eles bebiam, cavava o chão com as unhas como estes fazem,

³³ Pois, como se sabe: o homem se difere dos demais animais é o uso da razão pela sua capacidade de dominar instintos, conviver, estabelecer alianças, princípios e principalmente criar zonas de socialização. No caso dos sertanejos, essas competências são minadas, restando a vivência com as mazelas advinda de uma sociedade *selvagem* e “humanos” injustos. (SILVA, 2019).

³⁴ Especificamente em torno comportamento, vocabulário e a sociabilização.

debruçava-se na terra” (SILVA, 2019, p.43). Além disso, não somente vivem como bicho, mas também são apresentados como igualmente brutos, rústicos, instintivos, fortes, endurecidos e principalmente dependente das forças desse ambiente – fonte da sua sobrevivência como também da bestelização (SILVA; RAMOS 2019).

Imagem 8 - Fabiano procurando comida em meio à caatinga seca.



Fonte 8 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Assumindo a irracionalidade e tendo suas vontades reduzido em instintos, o processo de *zoomorfixação* ocorrida no filme rebaixa todos os retirantes à condição animal. No caso do Fabiano, é visto que esse processo advém das condições de despossuído e da relação com o espaço, seja quando a seca assola ou na própria dependência dos ciclos da natureza para sobrevivência mínima, especialmente quando chove, pois, a água significa à volta da vegetação, da paz e do trabalho.

Sobre isso, Tolentino advoga que:

Num raro momento de descontração, embalado pelo som da chuva no telhado, Sinhá Vitória comenta que a casa onde se abrigam é forte, o pasto é bom e que a família toda deverá engordar. [...] Engordar como os animais pode significar esperança e, até alguma felicidade (TOLENTINO, 2001, p. 154-155).

Evidentemente, sabendo que quando a chuva chega o trabalho e a humanização é certa, quando a seca emerge o início do processo de *zoomorfixação* adentra na sua etapa mais agressiva, pois assim como animais – a “*pastagem*” disponível passa a não cobrir mais as

despesas mínimas para sobreviver. E, jogados ao acaso da chegada do inverno, Fabiano também passa a ser um peso “*morto*”, entregando-se à própria sorte e sobrevivência no *sertão infernal* e sem amparos. O sertanejo, não sabendo de nada, não tendo o que fazer na propriedade, agora também espera pelo retorno da chuva e da prosperidade como os outros bichos.

É a sua condição de despossuídos que o torna vulnerável aos ciclos naturais e aos interesses dos proprietários rurais da região. Ele e sua família não chegam a compreender essa situação, mas sabem que estão muito próximos de se equipararem aos bichos, já que vivem escondidos no mato pela primitividade do trabalho que exercem, além de excluídos das muitas coisas que a humanidade já alcançara. (TOLENTINO, 2001, p. 150).

Vale frisar, que a forma como Fabiano e outros sertanejos são retratados na película não apenas fica restrito ao processo de *zoomorfização* no que diz respeito ao comportamento ou a relação desse homem com o *sertão infernal*. Nesse sentido, com relação ao item 2: *domínio da palavra*, sabendo que Fabiano vivia constantemente junto à natureza e com os demais bichos³⁵, depreende que esses personagens também têm histórias feridas sobre as suas relações sociais e linguísticas – causadas principalmente por aqueles que se aproveitam de sua ingenuidade. Logo, acerca dessa narrativa filmica ferida, sobre o “*domínio da palavra*”, vejamos essa rara passagem de diálogo do filme:

Patrão: Sua paga está aí. Não tem mais nada pra receber.

Fabiano: Isso num tá certo. Sô nego não.

Patrão: Nego num tem nenhum aqui. Taí seu dinheiro. E se num quiser vai procura emprego noutra lugar. Cabra insolente num trabalha comigo.

Fabiano: Bem... bem... não é preciso barulho. Foi palavra à-toa. Me desculpe... foi culpa da mulhé, patrão. Eu não sei lê.

A partir da leitura da conversa entre o patrão e Fabiano durante o acerto de contas, percebe-se que a comunicação de Fabiano é carente, vocabulário esse, que lhe restringe, especificamente quando é ludibriado em circunstâncias em que a palavra era requerida. Vale ressaltar que, quando falamos no *domínio da palavra*, não estamos simplesmente elencando que suas palavras têm desvios de padrões de linguagem, mas fatores que impossibilitam do vaqueiro coordenar palavras e organizar pensamentos, ideias e ações – evitando as “*palavras à-toa*”, ou sem contextos e significantes. (TOLENTINO, 2001).

³⁵ Ver imagem 5.

Fabiano, como “*bicho do mato*”; oprimido pelos outros homens, tinha como uma das maiores frustrações não ter posse sobre o *domínio das palavras*, pois na narrativa fílmica observamos que o vaqueiro tem noção plena de que é vítima de um sistema opressivo³⁶, especificamente quando fala “*Isso num tá certo. Sô nego não*”. Comparado sua vivência ao trabalho escravo, como não tem o domínio sobre as *palavras* fica mais exposto as ladroeiras e ao trabalho exaustivo. (*idem*)

Percebe-se também, que o longa-metragem ao falar do direito à palavra, expressa as vivências da migração de trabalhadores rurais no contexto político dos anos de 1940-1960. Nada além de poucos pertences, a história fílmica foi vivida por muitos retirantes que não tiveram direito a palavras – ou seja, sem linguística, esses homens sertanejos ficavam expostos a todo tipo de trapaça. Isso foi expresso no filme quando o vaqueiro Fabiano tem suas falas reduzidos a um balbúcio linguístico e sons monossilábicos como parte da intenção do longa em exprimir o estado de miséria desse personagem e sua família (PEREIRA, 2011).

Essas condições ficam evidentes no próprio estado de miséria em que a família vive, que diminui seus sonhos e o seu vocabulário – uma escassez não é apenas de comida e dignidade, faltam-lhes as palavras – ou seja, amparo institucional em nível educacional.

De acordo com Souza *et al* (2010) a taxa de analfabetismo dos Estados nordestinos em meados da década de 1950 chegava a 70% da população acima dos 10 anos de idade, enquanto no Sudeste essa taxa representava 45%. Ficando evidente, nesses dados, o óbice do letramento e o quanto linguagem era algo raro no contexto, é incontestável na película fílmica – expressada pelo personagem Fabiano – a consonância com a realidade de milhares de migrantes que vivenciaram a situação que a palavra é algo era imprescindível, seletivo e singular, pois o poder advindo da posse das letras e das palavras falada poderiam lhe abrir novos horizontes – principalmente de percepção e conhecimento do mundo moderno e abstrato (HOLANDA, 1992; JÉSSICA, 2019).

Falar sobre a desumanização nesse filme também revela que a opressão e o empobrecimento agem nas vidas das pessoas causando a perda de sua identidade, sobretudo suas características enquanto “*pessoa*” por meio do processo de coisificação. Além disso,

³⁶ Nesse sentido possuir o domínio sobre as palavras e como utiliza-las também é uma forma de se defender das opressões sociais e dos insultos alheios que “[...] sofre no convívio com indivíduos de classes sociais mais elevadas, como os coronéis, os proprietários das fazendas e os representantes do Estado, com o soldado amarelo”. Holanda (1992, p. 27).

Fabiano, enquanto sertanejo, vaqueiro e retirante, não existe como homem, logo não é agente *histórico* e muito menos dono do seu destino – apenas um bicho sem trabalho, nenhuma voz e articulações sociais.

Toda essa condição traduz uma realidade que intercala com real, ao evidenciar:

Experiências opressivas e desumanizadoras, aliada como a instabilidade meteorológica, falta de moradia e perda de território, marcam negativamente a imagem e o sentimento que o sujeito tem de si e, conseqüentemente, a relação que estabelecem com as demais pessoas (SILVA, 2019, p. 48).

Essas experiências exemplificam as situações de conflito entre o indivíduo em relação ao espaço e a falta da palavra, na qual mesmo fortemente interligados pelos códigos sociais vigentes nesse cenário, exclui, o coisifica e o inferioriza os sertanejos. Sobre o olhar de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas (1963)* é um longa que mina tudo, até mesmo a existência do homem sertanejo como humano, tendo sensação de pertencimento e de indivíduo somente quando existe trabalho, posses ou qualquer meio de subsistência – mesmo que isso seja acompanhado da humilhação, opressão e do sofrimento.

2.3 OS CAMINHOS ANÁLOGOS DA IDENTIDADE PELO TRABALHO: A “HUMANIZAÇÃO” E O DEBATE DE CLASSE.

Até aqui, já percebemos que *Vidas Secas (1963)* é uma produção cinematográfica ao qual é possível extrair diversos debates sobre as identidades nordestina e sertaneja. No entanto, nesse trajeto no *sertão infernal*, o debate não percorre apenas o processo de desumanização do personagem Fabiano por meio da sua relação com os animais ou pela falta de “*palavras*” provinda dessa relação, mas também sobre a sua *humanização* por meio do trabalho e da busca por conquistas básicas inerentes à sobrevivência mínima.

Após as primeiras cenas de apresentação dos planos com ênfase na paisagem³⁷ e da condição de retirante no sertão *inventado*, a situação passa por uma reviravolta, quando os retirantes visualizam uma casinha onde poderiam se alojar – um momento de esperança, de ser humanizar e criar expectativa de ter um lugar. Agraciados também pela chegada do inverno, um repetindo momento de felicidade ao longo das quase duas horas de filme, esse momento

³⁷ Imagens 1 e 2.

também é marcado com a chegada do senhor da terra (**Imagem 9**) e do início do processo de *humanização* por meio do trabalho, apesar de toda a carga de dependência, desvantagens e opressão oriunda dessa relação coronel/retirante (PEREIRA, 2011).

Imagem 9 - Chegada do coronel a sua propriedade invadida



Fonte 9 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Imagem 10 - Fabiano implorando para ficar na propriedade.



Fonte 10 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Esse primeiro encontro foi marcado pela forma como Fabiano implora pela permanência na propriedade alheia (**Imagem 10**). Mesmo sendo personagem marcado pela falta de diálogo³⁸,

³⁸ Causadas principalmente pela falta de instrução e convívio com outros homens como descrito no tópico anterior.

o desespero de voltar a caminhar sobre o *sertão infernal* e sem esperanças se mostrou mais temível do que encarar o coronel que cobra suas posses e lhe expulsa. Fabiano, organiza suas falas, oferece a sua mão de obra ao proprietário e tenta não voltar as incertezas da migração. Nesse diálogo abaixo, podemos notar a preocupação do retirante em permanecer em algum lugar, prestando-se para qualquer trabalho:

[00:21:00 00:21:59]

Coronel:

- Pode pegar seus *picuar* e fazer caminho de volta.
- Não quero ninguém aqui.(...)
- Já não disse para ir embora! E é pra já!

Fabiano:

- Sou bom vaqueiro, eu sim.
- Sou bom vaqueiro. Sirvo pra tudo. Talvez...

De acordo com Andrade & Freire (2007) *apud* Johnson (2003), essa relação estabelecida entre o dono da fazenda e o retirante é marcado principalmente por ambivalências, pois:

[...] se por um lado ele permite que a família tenha a oportunidade de se instalar na propriedade e com isso conseguir um trabalho, por outro ele não oferece nenhum tipo de estabilidade para o grupo. Na verdade, a sua única preocupação está voltada para os possíveis lucros que obterá com o trabalho do vaqueiro. Esse contrato entre eles favorece apenas o lado do contratante, pois o fazendeiro paga pouco por muito trabalho e ainda cobra juros exorbitantes para os empréstimos concedidos a Fabiano. (ANDRADE; FREIRE, 2017, p. 76)

Portanto, para além da função de vaqueiro e da força de trabalho, Fabiano estava oferecendo também a sua lealdade como troca pela sua permanência. Porém, convencer o fazendeiro de sua permanência e da sua família, lhe expôs a um acordo unilateral, marcado de desvantagens e opressão³⁹. Nesse sentido, o processo de “*humanização*” por meio do trabalho, apesar das desvantagens, desse personagem é marcado por uma estrutura de poder e labuta constante inerente à sobrevivência que lhe fornece *proteção* das incertezas da vida de retirante, como discorre Ferreira (2014):

³⁹ Trata-se de um trabalho que permite ao patrão enriquecer, acumular riquezas e acentuar ainda mais os desníveis sociais, porque o trabalhador, em si, continuava a viver na miséria. (FERREIRA, 2014; BIZARRIA; TAVARES; BRASIL; TASSIGNY; OLIVEIRA, 2016).

Essas personagens, excluídas da sociedade, empurradas para sua margem, precisam, como qualquer ser humano, trabalhar para sobreviver, para matar a fome e vencer o processo de pauperização e desumanização. Entretanto, o trabalho não existia ou quando existia era marcado por formas extremas de exploração, isto é, não garante o suficiente para se sustentarem, pois se recebia um pagamento insuficiente para adquirir os meios de produção necessários e ainda manter o sustento da família (FERREIRA, 2014, p. 14).

Vejamos as seguintes capturas do ofício de vaquejar de Fabiano:

Imagem 11- Fabiano domando o gado do patrão.



Fonte 11- *Vidas Secas* (SANTOS, 1963).

Imagem 12 - Fabiano e outro vaqueiro ferrando o gado do patrão.



Fonte 12 - *Vidas Secas* (SANTOS, 1963).

Conferindo as imagens selecionadas, nota-se que o insuficiente trabalho de Fabiano de ser vaqueiro, ou seja, de aboiar, recolher, tanger, ferrar e cuidar da propriedade alheia como forma de sobrevivência é evidentemente muito bem apresentada pela película de *Vidas Secas* (1963). Utilizando técnicas e recortes com ênfase na disposição e laborioso esforço de Fabiano, a estética tem como missão evidenciar a servidão do vaqueiro ao desejo do coronel e a

necessidade de sobrevivência expressado pelo o trabalho tão árduo, esporádico, marginal e de benefícios unilaterais. E, nessa estrutura de desvantagens, levando em consideração que como retirante não pertencia a nenhum lugar, Fabiano nessa condição se sente:

[...] grato àquele coronel que o emprega temporariamente e, por não possuir nada, torna-se servidor de quem tem, portanto, tem o seu destino determinado pelo outro. O fazendeiro é o detentor dos poderes de vida e morte sobre os seus agregados e, é claro, é ele quem decide a forma de pagamento: Fabiano cuida do gado e recebe em espécie a quarta parte do bezerro que nascem (PEREIRA, 2011, p.19).

Recebendo muito pouco por um trabalho exaustivo, os serviços de Fabiano são tão insuficientes para sua existência quando ao seu sustento⁴⁰. Baseado em Tolentino (2001), essa situação de Fabiano é um espelho da própria sociedade sertaneja do filme e das disputas em torno do poder que resultam na dependência e descaracterização da identidade humana desses homens por meio da servidão e domínio. Enquanto isso, inversamente, o coronel lucra com as condições climáticas, minando as oportunidades, monopolizando a terra e os recursos, já Fabiano e outros sertanejos, vaqueiros e retirantes restam-lhe ficar à mercê do poder dos detentores de propriedades.

Agregado à fazenda, é como se tivesse sido acudido – pois a seca coloca famílias inteiras com braços disponíveis, às vezes em troca simplesmente de alimentação. Sente-se grato e devedor àquele que o emprega temporariamente e o dispensará assim que não precisa mais dele (TOLENTINO, 2001, p. 151).

Fica até a sugestão que Fabiano é integralmente passivo frente aos desejos do dono da terra, expressadas pela situação de dependência e o ofício de vaquejar em troca de sobrevivência mínima, porém, ao olhar com mais delicadeza percebemos que justamente a falta de instrução sobre os direitos humanos e das leis abstratas que realçam dessa situação de obediência. Esse sertanejo tem reconhecimento das artimanhas e do roubo do proprietário⁴¹ – mas não tem os recursos para agir contra essa tirania⁴², fruto do contexto e das condições espaciais, sociais e principalmente da ausência do amparo estatal.

⁴⁰ Fabiano recebe a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos, mas por não conseguir manter uma roça doméstica se desfaz dos bichos que seriam seus, a fim de comer da feira. Sem ter mais o que vender, endividava-se. (PACHECO, 2015).

⁴¹ Podemos perceber esse reconhecimento durante o acerto entre o vaqueiro e o seu patrão, quando Fabiano compara seus serviços ao regime de escravidão, ou seja, um trabalho feito “como negro (...) e (sem) carta de alforria.” (RAMOS, 1989, p. 51).

⁴² Existe também algo que Fabiano teme mais que trabalho árduo: o retorno a vida amarga, de incertas e de busca de sua humanização sertão desenvolvido no filme (TOLENTINO, 2001).

Portanto, todos esses aparatos desumanizadores evidenciam a condição de trabalho esgotante e a técnicas rudimentares do ofício prestado por Fabiano, ao qual são essenciais – sob a ótica do estilo da fotografia escolhida – em estabelecer uma marca identitária que inquietava as *bolhas* sociais urbanas e emergentes através de uma imagem *crua*, da indignação e da apresentação da vida além da cidade, das condições de trabalho rural e a desigualdade geradas pela falta de políticas assistencialistas.

2.3.1 ESTRUTURAS DE PODER NO SERTÃO DE *VIDAS SECAS* E DOMÍNIO DO PATRÃO SOBRE O *HOMEM BICHO*

Nessa situação configurada pelo filme, entre o proprietário e o retirante Fabiano, nota-se que o patrão é representado como uma figura “*invisível*”, visto que poucas vezes o vemos em tela, mas sabemos que – assim como o sistema econômico moderno - ele gerencia sua propriedade à distância, estando presente apenas na hora de expulsar/contratar ou acertar contas com os posseiros das terras. Acerca disto, Freitas (2017, p.15), sintetiza a seguinte ideia sobre a relação entre Fabiano e o patrão:

Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono (FREITAS, 2017, p. 15).

Nesse prisma, entende-se que o latifundiário seguia-se atualizando aos mecanismos de opressão, em contrapartida dos sertanejos apresentados no longa– assim como outros retirantes que já traçaram os sertões em busca da sua humanização – que sem acesso a política pública básica e de atuação direta, esses personagens estão à mercê da vontade alheia, seja ela da natureza e dos homens (FREITAS, 2017).

Para Pacheco (2015) essa relação além de expressar a adaptação da classe abastada rural aos ciclos das secas⁴³ também enfatiza que essa mesma elite se aproveitava dos emergentes códigos de ética de uma estrutura pré-capitalista para distorcer, enganar e abusar do trabalho

⁴³ Essa adaptação também poder ser situada a partir do conceito criado pelo jornalista Antônio Callado da “indústria da seca”, que seria justamente as constantes intervenções políticas, econômicas e sociais realizadas por grupos dominantes, cujo objetivo era obtenção de vantagens, adquiridas principalmente, às custas do sacrifício da comunidade minifundiária (BIZARRIA, TAVARES, *et al.*, 2016)

alheio somado ao Estado ausente⁴⁴, visto que tanto no longa-metragem quanto na obra literária, o governo também é um agente de opressão dos sertanejos desafortunados e carentes de políticas públicas. De acordo com Bizaria *et al.*, (2006) descrevem que esse Estado também era frágil em:

[...] recursos destinados a suprir as condições geradas pelas estiagens intensifica o nível de miserabilidade da população que, a despeito da assistência oferecida por programas governamentais que buscam sobrevivência da comunidade garantir o mínimo necessário à sobrevivência da comunidade carente, não são capazes de proporcionar ao sertanejo o pleno acesso ao consumo de água e alimentação adequadas, manifestando na comunidade regional a busca pelo êxodo rural (BIZARRIA *et al* 2016, p.4).

Nessa situação, principalmente da atmosfera desenvolvida em *Vidas Secas* (1963), não cabiam aos retirantes provocarem as estruturas de poder, mas apenas *caçar o trabalho* – condição essa – que resultaram na vida marginalizada, dependência as terras alheias e de uma relação de contrato unilateral com os fazendeiros. No caso de Fabiano, é retratado um sertanejo sem posses, que mora “*de favor*”, de forte tradição e força/vontade de trabalhar, aspectos esses, que são definidores do controle e da dependência do proprietário-coronel (PEREIRA, 2011). Tolentino (2001) exemplifica que essa relação entre trabalhador e empregador nas condições expressadas no filme tem certas especificidades:

É certo que nas regiões mais áridas do sertão a escassez que favorece maior proximidade, de um modo sutil, aumenta ainda mais o poder do proprietário, porque insere nessa relação de trabalho a chamada relação de lealdade, cuja a quebra adquire caráter de traição pessoal, resultando frequentemente em perseguição e morte. Em tempos de grandes secas, os homens despossuídos ficam ainda mais vulneráveis a esse sistema de relações, à custa de se converterem em retirantes e perderem este último elemento sob o qual se vinculam à terra e ao lugar de origem (TOLENTINO, 2001, p. 152).

Enfrentando a dependência, estiagens e a opressão advinda da relação trabalhador e empregador, o longa também expressa que, assim como seus personagens, as vivências de retiradas também eram marcadas pela inexistência dos amparos estatal ou dos representantes da mesma organização. Avesso ao gado do patrão que tinha proteção integral quando a seca assolava, as condições demonstradas no longa evidenciam que muitos retirantes – representado

⁴⁴ Acerca da fraqueza do Estado, principalmente durante as atuações, gerencia e controle dos recursos públicos durante as secas, Janotti (1981), pontua que: essa situação resultou em um espaço em que poucos usufruí dos recursos estatais, visto que os poderosos locais, representando pelo os cidadãos *tradicionais*, tomavam controle dos insumos e de todo corpo administrativo como forma de conservação de poder.

na película por Fabiano – além da condição de despossuídos também carregavam o fardo de desprotegidos, pois não haviam legislação, políticas públicas e proteção contra esse sistema que se aproveitam dos ciclos das estiagens para estabelecer estruturas de poder com a ausência do Estado (PEREIRA, 2011).

Portanto, a desqualificação máxima de suas atividades não é só causa do amargor vívido, mas também um modo de exploração que, no caso, rende ao desumanizar (PACHECO, 2015). Infelizmente, essa condição também é a forma mais próxima, nesse *sertão infernal*, de Fabiano se aproximar dos outros homens, visto que na vida de imigração de retirante não resta muitas oportunidades, exceto a dor, miséria e o sofrimento que lhe aproxima ainda mais da condição desumanizada e dos outros bichos.

2.4 *HOMEM BICHO SEM LUGAR*: ESTADO, MODERNIDADE E EXCLUSÃO EM QUESTÃO NA PEQUENA VILA

Apesar do filme apresentar que os sertanejos de *Vidas Secas* (1963) sobrevivem em um ciclo de sofrimento e violência desumanizadora em pleno cenário rural, partimos também da ideia de que a cidade, ou pelo menos a rápida experiência elaborada pelo longa, faz parte desse sistema opressor e tradicional que estabelece e assegura o ciclo de sofrimento e exclusão. Para Tolentino (2001), seria um grande equívoco imaginar que os ciclos da natureza são os que, unicamente, regem a permanência, identidade e sobrevivência da família de retirantes. Logo, nessa produção também se faz importante questionar o papel da pequena vila apresentada no longa, a projeção de modernidade até a ideia de migração para a cidade grande.

Oposto aos tradicionais filmes que trabalharam o rural em tela⁴⁵, tais como *Jeca Tatu*, *Candinho* ou *Mazarropi*, Tolentino (2001) aponta que a cidade de *Vidas Secas* (1963) não está totalmente em desconcerto de Fabiano e sua família, pois em seu “estado puro” e pré-capitalista, os “*citadinos*” dessa vila vivem em torno de diversos aspectos do universo “*rural*”, evidenciado por agentes típico da estrutura e da tradição rural, tais como a presença da figura do coronel; do mandonismo; da religiosidade intrínseca e exacerbada.

Apesar da semelhança entre a pequena vila e a estrutura de poder da sociedade agrária, vale citar que alguns ícones da modernidade já estavam presentes, inclusive causando incômodo

⁴⁵ Ver tabela 1;

e impropriedade aos sertanejos “*mais rústicos*” e “*puros*” como Fabiano – evidenciado pelo o estado de “*não pertencer*”. *Não pertencendo* a esse ensaio do “*novo mundo*” (vila), muitos aspectos vão ser definidores da identidade em relação à etiqueta urbana. Vejamos, como exemplo, os acontecimentos e as imagens da vila:

Imagem 13 - Fabiano e sua família em direção a Vila



Fonte 13 - Vidas Secas (SANTOS, 1963).

Um dos primeiros fatores de exclusão, com a modernidade na pequena vila, trata-se justamente do estranhamento/experiência com vestimentas à moda europeia (**imagem 13**). Utilizadas em raros momentos por Fabiano e os demais membros das famílias, as peças de roupas utilizadas para visitar a cidade eram causadoras de desconforto, enfatizado constantemente pelas expressões de dor e nas falas dos personagens, visto que os mancos tropeços e o incômodo dos saltos, gravatas e sapatos não são realidade diárias dos sertanejos⁴⁶, mas a sua utilização significava um caminho para “*ser gente*” (TOLENTINO, 2001).

Sobre essa incompreensão acerca dos mecanismos sociais, principalmente os elementos abstratos advindo do mundo moderno, Freitas (2007) cita que:

Em diversos momentos da obra *Vidas Secas* nota-se o desconforto de Fabiano, o protagonista, com aquele mundo da cidade, aquele ao qual ele não pertence, o universo da sociabilidade e da comunicação. Tampouco compreende o universo da abstração das leis, do estado, do poder, dos impostos, e de todos os adjuntos do aparelho político

⁴⁶ Vale ressaltar que a mesma elegância europeia insuportável sob o sol do sertão, era tolerados por muitos outros homens adeptos à modernização ao seu gosto, como o prefeito e o coronel. (TOLENTINO, 2001)

institucional de um governo ausente, ainda que, este se faça personificado naqueles que possuem propriedades... (FREITAS, 2007, p. 2).

Imagem 14 - Fabiano se afastando da multidão com os sapatos à mão



Fonte 14- Vidas Secas (Santos, 1963)

Apesar de inseridos e tentarem se comportar como as pessoas da cidade, a relação entre Fabiano e as pessoas da vila é de exclusão – iniciada com a estranheza com a multidão de pessoas visitando o local, tendo como primeira ação justamente se afastar de tanta gente e caminhar em direção aos bares com o sapato à mão que lhe incomodava (imagem 14). No bar, é enganado⁴⁷ em um jogo de sorte e, novamente passa por um momento de exclusão, agora advinda do Estado, ao ser agredido e preso por um agente (Soldado Amarelo).

⁴⁷ No bar, recebe o convite de um amarelo para jogar cartas por parte de amarelo e no final do jogo de cartas, Fabiano se perde nas regras e aposta os poucos recursos que tem por não entender, a dinâmica do jogo e os esquemas realizado pelo o amarelo para obter vantagens indevidas, sai do jogo aturdido (TOLENTINO, 2001).

Imagem 15 - Fabiano na cadeia após ser agredido pelo Soldado Amarelo.



Fonte 15 -Vidas Secas (Santos, 1963)

Na prisão, fica evidente que tanto a agressão como a exclusão dessa cena (**imagem 15**), demonstram que além do próprio dinamismo da cidade, do rural pela presença do coronelismo, o Estado também favorece esse ambiente de desintegração⁴⁸, que isolam aqueles que não entendem as dinâmicas abstratas sociais, em vez de educar e consequentemente fornecer meios de integralização (TOLENTINO, 2001). Para Tolentino (2001), o único direito oferecido pela detenção e violação é o simples ato de ouvir a festa, cantigas e danças folclóricas realizadas aos incluídos e privilegiados dessa sociedade pautada no *mandonismo*, tais como o prefeito e coronel.

Vale salientar, que entendemos que a seca é a zona central do debate do diretor e a forma pela qual os conflitos máximos da existência dessas pessoas se explicitam, como muito já foi escrito, expressado e dialogado em outras narrativas – inclusive, enfatizando o processo de desumanização, apresentado até agora. Porém, avesso aos tradicionais filmes antecedentes a *I Fase do Cinema Novo*⁴⁹ em que a terra é realçada como um elemento intrínseco na vida de um homem do sertão —, *Vidas Secas* (1963) deixa sustentado a existência de uma força de vontade dos personagens de mudança, ruptura e esperança, mesmo que isso signifique o desvinculo com

⁴⁸ Além disso, o Estado no filme também é mantenedor do *status quo* de domínio do coronel ou de qualquer liderança que se aproveita da falta de políticas assertivas e direcionadas as problemáticas advindas não somente das estiagens, mas da estrutura que se aproveita de fenômeno natural para enriquecer e oprimir os desamparados. (FREITAS, 2017)

⁴⁹ Tais como Cangaceiro, Aruanda e Mazzaropi (ver tabela 1).

a terra. Logo, a questão fundamental é perceber que – especificamente nos últimos minutos da trama – o filme deixa *pistas* de que existem outros lugares para esses despossuídos. Nessa idealização de *lugar melhor*, haveria finalmente trabalho humanizado onde permitisse que comessem, se sentissem “*gente*”, parte da humanidade e do direito de identidade – esse lugar seria o último estágio dessa fuga contínua.

Percebe-se que na seguinte interlocução – um dos poucos diálogos estabelecidos entres os personagens do filme – realizado durante a fuga desses retirantes da propriedade seca do patrão, especificamente na fala da Sinhá Vitória, que a migração não acontece como resultado de uma decisão pessoal, como uma vontade subjacente de se deslocar de um espaço para outro, mas como fuga motivada pelas adversidades e pela esperança de encontrar um lugar melhor.

[01:34:32 – 01:34:53]

Sinha Vitória: Talvez nós vamo encontrar um lugar melhor do que todos. Como não havemo de ser gente um dia?

Gente que dorme em cama de couro...

Por que havemo de ser sempre desgraçado, fugindo no mato que nem bicho? Podemo viver como sempre?

Fugindo? Que nem bicho? (Ela para, olha para Fabiano, que interrompeu a caminhada a fim de verificar as alpercatas.)

Nesse prisma, fica evidente, que os personagens já questionavam o *status quo* da vida de retirante, ou seja, da opressão e do sofrimento das velhas engrenagens desse *sertão “infernal”* (OLIVEIRA, 2013). Nesse final, o olhar dos personagens já explana outros horizontes⁵⁰ para além da vida cercada de sofrimento e fuga, já que vislumbram uma preocupação em ter melhores condições de trabalho, salário, moradia, alimentação, enfim, a possibilidade de humanização pelo simples ato de ter um lugar. Na estrada, como já observamos⁵¹, são somente famintos em busca de qualquer meio de sobrevivência disposto até mesmo a enfrentar a humilhação, o desprezo e o abuso para sentir parte de algo, de um lugar ou de um trabalho (TOLENTINO, 2001)

Para Bizarria *et al* (2016) esses personagens, expressa que as pessoas que foram forçadas a migrar não se resumem em apenas ao sofrimento vivido, mas também humanos com desejos e sonhos:

⁵⁰ Mesmo no cenário desolador de seca, condições sub-humanas de vida, que pareciam esquecidas por Deus, existia a possibilidade de sonhar com dias melhores. São sonhos que marcam a trajetória dos personagens e os impulsionam a buscar a sobrevivência no sertão. (BIZARRIA *et al.*, 2016).

⁵¹ Podemos verificar também no diálogo, que existe um constante com os processos de humanização e desumanização tratada nos inícios desse capítulo, pois percebe-se já o início de uma racionalização e expressão dos pensamentos por meio das palavras dos no diálogo entre os personagens.

O maior desejo da família de Fabiano e de todo homem sertanejo seria ter uma forma digna para sobreviver em meio ao sol escaldante, que o clima e a vegetação do semiárido propiciavam. Situação que perdura até hoje para milhões de brasileiros que, após inúmeras tentativas de permanecer em suas raízes e na sua terra, partem em direção a novas perspectivas para o Sul do país. (BIZARRIA *et al* 2016, p. 178-179).

De novo na estrada (**Imagem 16**) – ao fechar o ciclo estabelecido pelo diretor – Fabiano e sua família se depara novamente com a natureza inclemente e onde nada pode ser previsto com certeza. Nesse jogo do destino, é tudo apostado, incluindo a ideia de aliança, lugar e proteção oferecida em *bons tempos* pelo patrão em troca das incertezas de um dia ter condições existenciais dignas (PEREIRA, 2011). E, enquanto a roda do destino de muitas pessoas que vivenciaram as partidas girava, se estabeleceram leituras, imagens e representações pré-definidas que atendiam as necessidades culturais e de expressão artística de uma classe emergente que almejava identificar nossas raízes.

Imagem 16 - Partida dos personagens em busca da humanização.



Fonte 16 - Vidas Secas (SANTOS, 1993).

CAPÍTULO III - ALÉM DAS LENTES DE *VIDAS SECAS*: DIFERENTES OLHARES SOBRE AS TRAJETÓRIAS DOS RETIRANTES

A partir dos anos de 1930, a arte de maneira decorativa ou funcional já começava a inquietar artistas e intelectuais do ramo, especificamente a respeito da necessidade que a arte fosse mais engajada socialmente (LUSTOSA, 2012). Com os acontecimentos ao redor do mundo, principalmente no contexto de guerra (I e II Guerra Mundial), as inquietações – em torno da função da arte – se aprofundaram com o medo que se transformou em inspiração para artistas de todo o globo.

Gerando debate, o conceito de arte conhecido até então – acompanhada pelas feridas da guerra – mudaram de perspectiva, invertendo-se de algo belo e figurativo para uma arte social, de denúncia e provocação acerca das realidades sociais. Categorizada com *Arte Engajada*⁵² ou *social* os trabalhos desenvolvidos nesse contexto tendiam a expressar questões humanas fundamentais, ou seja, de problemas sociais e políticos, de relações humanas, de sonhos, medos, perguntas e inquietações, fatos históricos e manifestações culturais a fim de inquietar o público sobre determinado problema (BRASIL, 1998).

Expondo a realidade ao averso, de estilo realista, engajado e acompanhado pelo discurso nacionalista⁵³, muitos artistas nacionais utilizaram a arte para expressar suas angústias, indignação e a realidade desenvolvimentista frente às mazelas camufladas pela grande mídia. Nesse contexto, para além das cenas do filme *Vidas Secas* (1963), vejamos nesta sessão, como os sertanejos, especificamente, a figura dos retirantes foram retratados em outras narrativas, e a sua relação com o filme analisado até então, tendo como aporte as pinturas do Portinari, os filmes *da I Fase do Cinema Novo* e a música.

⁵² “Para Adorno, Arte Engajada é a arte das minorias. É nela que as minorias encontram seu espaço, onde elas se afirmam. Esse processo permite que as minorias – mulher, negro, índio, homossexual e demais categorias consideradas à margem da sociedade brasileira – construam suas representações.”(ADORNO, 1999 apud SOARES, 2010, p. 112).

⁵³ Discurso pertinente do início do século, explicado no Capítulo I.

3.1 MIGRANTES NO PINCEL E NA ARTE DE PORTINARI

Inseridos e entusiasmados pelo contexto histórico de guerras e regimes ditatoriais no globo⁵⁴, mais especificamente no continente europeu, artistas do cenário nacional como Tarsila do Amaral, Lívio Abramo, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti buscaram inspiração “[...] nestes fatos históricos e produziam obras de artes engajadas cujo tema central era a preocupação social e a compaixão humana.” (LUSTOSA, 2012, p.12). Candido Portinari⁵⁵, como agente ativo desses grupos artísticos e intelectual, também sentiu a ausência de uma arte que refletisse sobre a realidade da época e começou a produzir obras que marcaram a posterioridade.

Entre os discursos pertinentes da época, o dilema em torno das questões agrárias, tradição popular, a opressão, a miséria e o sofrimento do povo nordestino se tornou assuntos intemorato no olhar de muitos artistas, principalmente de Cândido Portinari, que utilizou das suas tintas e pincéis para expressar a realidade dos migrantes sertanejos em uma série de quadros intitulada de “*Os retirantes*”, sendo composta por três obras: “*Retirantes*” (1944), “*Criança Morta*” (1944) e “*Enterro na rede*” (1944) (LUSTOSA, 2012, p. 09).

Nesta sessão, para fins de recorte e simplificação do debate almejado, vamos nos limitar apenas sobre a obra mais famosa da série: “*Retirantes*” (1944), cujo trabalho emerge diversos sentimentos que podemos relacionar com o processo de *desumanização* tratado no capítulo anterior, tais como: dor da vivência com o espaço infernal e os aspectos físicos calejados pela opressão vivida no sertão.

Analisando a referida pintura (**Imagem 17**), observamos a partir da obra cinematográfica *Vidas Secas* (1963), que em ambas abordam a questão da migração a partir de um núcleo familiar composto por pessoas famintas, desesperadas e que caminham para algum lugar pelo sertão à dentro. Trazendo o desespero no olhar, na arte é apresentado nove personagens, tendo uma mãe que segura um bebê no braço e a trouxa de roupas, o pai – de olhos assustados –, segurando a mão de um dos meninos, um velho e outras crianças apavoradas, carregando doenças ou outro membro familiar.

⁵⁴ Vale citar também o momento da pintura do mural mexicano que exerceu uma grande influência sobre os pintores ao redor do globo e do Brasil, visto que representava uma arte pública capaz de falar e engajar as massas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011)

⁵⁵ Cândido Portinari, filho de imigrantes italianos, nasceu em Brodósqui, interior de São Paulo, em 29 de dezembro de 1903. Desde cedo demonstrou interesse pela pintura. Em 1948 o artista começa a ser reconhecido como pintor social, por retratar a realidade do povo brasileiro, especialmente dos retirantes nordestinos.” (LUSTOSA, 2012).

Enquanto ao filme *Vidas Secas* (1963), revela se desenhar a mesma história contada no quadro – porém por meios dos recursos audiovisuais. Saindo da pintura e se transformou em arte viva, o longa-metragem também é carregado dos mesmos aspectos do fardo da vivência no semiárido, ou seja, da fome e das doenças proveniente do *status quo* dos castigos do sertão, vejamos ambas as imagens:

Imagem 17 - Os Retirantes.



Fonte 17: Portinari (1944).

Imagem 18 - Família de retirantes em *Vidas Secas*.



Fonte 18 - *Vidas Secas* (SANTOS, 1963).

Até o espaço de *Vidas Secas* (1963) relembra a paisagem do clássico quadro de Portinari. Norteadada pela ideia de submundo, é visível que em ambas as obras o lugar desértico, sem esperança, parada no tempo e lugar onde nada vive ou sobrevive ficam evidentes. Também tons sombrios, a arte de Portinari, como descreve Ajzenberg (2012, p.31), também marca os respectivos nove membros da família que “vacila entre o cotidiano e o onírico.” Pucci (2021) *apud* Ajzenberg (2012), ainda descrevem que a natureza presente na paisagem da obra:

Se faz determinante na tela; um clima semiárido revestido de paisagem desértica, permeada de pedras e restos de ossos, dificultando ainda mais o duro caminhar dos pedestres, empurrando-os sempre pra frente, sem saber o destino. O ambiente é monótono e desolado: não há árvores, nem vegetação por onde passam e muito menos resquílios de água. Atrás deles o contorno de 39 uma montanha, já ultrapassada por eles, também ela árida, sem vida e a sensação de um longo caminho. O céu se mostra escuro e esvoaçado por aves negras, agourentas, talvez urubus, que espreitam os maltrapilhos caminantes, com expectativas de alguma recompensa próxima. Ainda no céu, à direita da tela, a imagem da lua cheia que ainda não desapareceu completamente à luz do dia. Vê-se ao solo, à esquerda, um grupo de aves negras atacando alguma presa (PUCCI, 2021, p. 38-39).

Posto isso sobre o espaço e os sertanejos apresentados na arte, percebe-se um diálogo piamente intercalado com a arte engajada, ou seja, que demonstra preocupação com as condições sociais, deslocando o olhar da classe intelectual para a desolação e aridez – ou melhor, para as pessoas que viviam nessas condições (esqueléticos, fantasmagórico, enrugados e miseráveis) como forma de expressar suas inquietações com a causa e protestar contra a desumanização dessas pessoas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Assim posto, para Ajzenberg (2012) os sertanejos do expressionismo serão homens:

(...) dizimado pela própria situação social, que não pode sobreviver na sua região ressequida, nem ser assimilado por outra “melhor” atendida. A situação de “despejado” do nordestino surge na tela do artista como um grito bem alto de protesto, contra uma situação histórico-social e por uma condição humana mais digna (AIZENBERG, 2012, p. 47).

Além do grito de protesto, baseando-se Albuquerque Júnior (p. 280), “[...] A deformação do desenho e da cor fala da deformação da própria sociedade e sua realidade perversa” que adquirem um teor dramatizado que não somente inquieta, mas que também consolida uma imagética nordestina padronizada, como vimos na literatura e em *Vidas Secas* (1963), qualificando como lugar/pessoas famintas, dos migrantes, da estiagem e de um mundo

coberto de penas de urubus esperando que alguém padeça até não ter mais nem direito da própria carne.

Logo, sendo um dos quadros mais famosos do acervo nacional, a série *Os Retirantes*, alcançou seus objetivos sociais e teve uma enorme repercussão, porém, vale pontuar que em conjunto com a disseminação dessa imagem, também se impregnou uma ideia cristalizada do Nordeste e dos nordestinos que serão inclusive utilizadas por outros meios artísticos ao longo do tempo, enfatizando aquilo que o público já esperava, ou seja:

Nordeste da morte pobre. Nordeste daqueles que só têm o céu para poderem clamar, pedir de joelhos. Pedintes e de joelhos, eis o povo nordestino, maltrapilho, sobre o qual parecem sempre pairar a desgraça, a morte, os urubus. Gente que só tem as próprias vidas e seus filhos para oferecer, a oferenda esquelética e trágica. Povo que chora compridas lágrimas, que tem expressões de miséria e dor estampadas no corpo e no rosto, e parecem ser os mesmos. Rostos construídos ou desconstruídos pelo pincel da fome e da seca. Região composta de quadros de horror que suscitam pena, solidariedade e até revolta, mas também causam repulsa, medo, estranhamento e preconceito (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 281).

Assim posto, consideramos que, paralelo ao filme trabalhado até então, na arte o nordestino “[...] é elevado à condição simbólica das injustiças sociais e da necessidade de construção de um novo mundo.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 279), onde se clama por um novo lugar com atuações políticas impessoais, justas e legais como argumenta.

Porém, vale questionar que apesar de retratar, interrogar e questionar as condições de milhares de retirantes do contexto, o realismo retratado na obra assentou a imagem dos *Nordestes* enraizada ao sofrimento e ao que, Albuquerque Júnior (2011, p. 271 -272) categoriza, como “cristalizações imagéticas prévias que ressoam estereótipos que o ecoam como fatos, reduzindo o desconhecido ao conhecido e o estranho ao comum.”

3.2 MIGRANTES NA TRÍADE DO CINEMA NOVO

Assim como *Vidas Secas* de Nelson P. dos Santos, outros filmes engajados da *I Fase do Cinema Novo* também abordam as problemáticas socioespaciais da região e a questão da migração. Tendo como assinatura um sertão violento e um espaço de inquietação, filmes como

Os Fuzis (1964) de Ruy Guerra e o aclamado *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha foram consolidados como trilogia do Nordeste⁵⁶ e agitaram também a causa da migração.

Encontrando no sertão nordestino o espaço ideal para interligar as necessidades de identidade nacional com as problemáticas da vida desumanizada de milhares de sertanejos/retirantes, acerca do longa *Deus e Diabo na Terra Sol* (1964), notamos que é emergido – assim como em *Vidas Secas* (1963) – uma ambientação de atmosfera mística, seca e castigada pelo sol (**imagem 19**). Gravado no sertão da Bahia, em Monte Santos, e inspirado na rica literatura regional, principalmente da imagem do livro *Os sertões* de Euclides da Cunha, o filme já inicia com o vaqueiro Manuel emergindo no sertão seco já bem familiarizado (QUEIROZ, 2019).

Imagem 19 - Manuel cuidando do gado em pleno sertão.



Fonte 19- Deus e o Diabo na Terra do Sol (ROCHA, 1964).

A história do filme se passa em torno do vaqueiro Manuel e de sua companheira Rosa, que assim como Fabiano e Sinhá Vitória estão inseridos em um mundo seco, sem perspectivas e violento, que os fazem migrar. Organizado em três camadas de fugas, o longa emerge a relação desses sertanejos com o roçado/trabalho, segundo com as aventuras com o messianismo e por último a entrega ao cangaço, tendo como marca dessas camadas a fuga/migração constante e a necessidade de ser algo, mesmo que significasse pertencer e dever lealdade absoluta numa relação unilateral com alguém.

⁵⁶ Vale salientar, que como *Vidas Secas* já foi debatido no tópico anterior, nessa sessão vamos delimitar apenas sobre as obras do Glauber e do Ruy Guerra.

Imagem 20 - Rosa, Manuel e a mãe do vaqueiro.



Fonte 20- Deus e o Diabo na Terra do Sol (ROCHA, 1964).

Para Xavier (2007), essas migrações e fugas começaram justamente quando Manuel foi vítima de roubo durante a partilha do gado que, inverso a Fabiano⁵⁷, assassinou o coronel – transformando o vaqueiro em um homem “*fora da lei*”, perseguido, sem trabalho e lugar. O assassinato de seu patrão, também fez Manuel se aprofundar nas demais amarras de sua viagem sem volta: o Cangaço e messianismo. E, nessa corrida entre o céu e o inferno em busca de sobrevivência, assim como *Vidas Secas* (1963), os sertanejos novamente são representados migrando e, nesse caso a fuga é contra a “*humanização*” acompanhada pelas garras da opressão, do coronelismo e do trabalho enfadonho. (TOLENTINO; PEREIRA, 2012).

Imagem 21- Manuel enfrentando o patrão.



Fonte 21 - Deus e o Diabo na Terra do Sol (ROCHA, 1964).

⁵⁷ Estudamos que Fabiano não agia contra os “roubos” do seu patrão, apesar de conhecedor dos furtos – ver capítulo II.

Podemos considerar, que o sertanejo apresentado pelo Glauber Rocha também faz parte de uma representação de *Fabianos* inquietos e coléricos com a situação de dependência. O vaqueiro Manuel, por exemplo, em contramão aos sertanejos desenvolvidos no filme *Vidas Secas* (1963), é um personagem marcado pela rebeldia e por avançar sobre antigos códigos e romper um ciclo, principalmente quando tira a vida do patrão ao ter sua honra ofendida pela exploração sobre a sua força de trabalho (QUEIROZ, 2019).

Porém, sem ou com proteção de um coronel, percebe-se que ambos os personagens, tanto Fabiano quanto Manuel, são personagens que buscam sertões adentro alguém para servir, seja pelo trabalho, messianismo ou cangaço, a fim de ter a mínima proteção, acesso aos serviços básicos e principalmente a sua *humanização* mesmo que isso significasse pertencer a um sistema de exploração.

Nesse sentido, visualiza-se que é possível encontrar como ponto de ligação entre os vaqueiros Manoel e Fabiano a relação trabalhador/empregador em meio a terra esturricada, do sol forte e de lugar infernal. Estético e tecnicamente, inspirado no longa-metragem do Nelson P. dos Santos, Xavier (2006) pontua que a ideia dos referidos filmes era:

denunciar a exploração do trabalho e expor as condições materiais de vida, ou seja, a mesma faina de todos os dias, também presente na vida de Fabiano, o vaqueiro de *Vidas Secas*. Em termos de estilo, tanto o realismo de Nelson Pereira quanto a alegoria de Glauber Rocha procuraram a representação da experiência limite de famílias isoladas no sertão, distantes da cidade; a filmagem em locação buscava produzir um sentimento de partilha, proximidade, no espectador (XAVIER, 2006, p. 30).

Porém, inverso a “*calmaria*” de *Vidas Secas* (1963), parafraseando Queiroz (2009), a *terra do sol* desenvolvida por Glauber Rocha é um ambiente de constante crise que deve ser compreendida não apenas como um cenário, mas como um lugar da revolta, onde a violência e a rebeldia são justificadas pela transformação iminente tendo como norte uma terra onde o sertão se transformará em mar, uma analogia a uma terra utópica e mística.

Imagem 22- Manuel e Rosa em fuga no sertão.



Fonte 7 - Deus e o Diabo na Terra do Sol (ROCHA, 1964).

Fechando a tríade do Cinema Novo, vale refletir também sobre as representações presentes sobre os migrantes no longa os *Fuzis* (1964) de direção do moçambicano Ruy Guerra⁵⁸, que começa – assim com os demais longa da tríade do Cinema Novo – com a imagem estourada pelo excesso de luz em um sertão seco e faminto de 1963. Tendo ao fundo uma procissão com ladainhas e rezas de sertanejos perambulando sem rumo, toda a narrativa do longa se passa na cidade de Milagre, cidade do interior baiano, que enfrenta – sem muita surpresa – uma grande estiagem e a fome causada pela escassez de alimentos (QUEIROZ, 2019).

Imagem 23 - Abertura do filme Os Fuzis (1963).



Fonte 23 - Os Fuzis (GUERRA, 1964).

⁵⁸ Por ser um intelectual-imigrante Ruy Guerra passou por diversos constrangimentos e polêmicas, porém não podemos negligenciar que o seu olhar abriu uma janela para compreender a questão da identidade sertaneja na I Fase do Cinema Novo (QUEIROZ, 2019).

Nesse sertão seco, faminto e dominado pela fome, inverso aos demais filmes da trilogia de ouro do Cinema Novo, se têm algumas peculiaridades que são importantes ressaltar. Primeiro, que o longa-metragem tem como centro da narrativa as armas e os soldados que tomam conta das cenas, esses homens armados, têm como função na narrativa manter a ordem e assegurar a proteção dos armazéns dos comerciantes locais da população faminta e abandonada (QUEIROZ, 2019).

Imagem 24 - Sertanejos entre os fuzis.



Fonte 24 - Os Fuzis (GUERRA, 1964).

Segundo o olhar desumanizador sobre os retirantes, ou seja, das pessoas sem lugar com os milhares de *Fabianos* e *Manueis* também tem uma mudança de abordagem – ao tornar essas figuras anônimas e inertes em meio ao drama dos soldados. Entretanto, apesar de letárgicos e longe do centro de atenção da narrativa principal, há uma dedicação por parte das câmeras em enfatizar os rostos sofridos e a necessidade de ter “*algum lugar*” ou ser “*propriedade de alguém*” que lhe ceda alimentação, vida digna ou pelo menos esperança de mudança de situação – no caso desse longa metragem essa necessidade é suprimida pelo “*boi santo*”⁵⁹.

Em *Os Fuzis* (1964), o olhar sobre a vida desamparada dos retirantes é realçado pelos rostos desamparados pela fome, ressaltado pelas câmeras com bastante ênfase durante as tramas entre armas, povo e a proteção dos armazéns. Segundo Queiroz (2019, p. 141) *apud* Levinas (1988, p. 77-78), a ênfase nos rostos dessas pessoas tem como função:

⁵⁹ Figura santificada criada pelos os moradores famintos do longa-metragem.

Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um ato de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar (QUEIROZ, 2019, p. 141 *apud* LEVINAS, 1988, p. 77-78).

Imagem 25- Rostos em destaque.



Fonte 25 - Os Fuzis (GUERRA, 1964).

Dessa forma, fica evidente que na trilogia de ouro do Cinema Novo, a situação dos migrantes e de fuga foram bastante enfatizadas, evidenciando – além dos objetivos em torno da nossa identidade – as estreitas necessidades de pertencer a algo, se humanizar e dos limites impostos e expressadas pelas as lentes da tríade dos filmes do referido movimento. Amparadas pelas histórias feridas de milhares retirantes do século passado, a migração apresentada, fruto da falta de política assistencialista e do sistema estruturado pela estiagem, caíram bem no debate da arte denúncia desejado no contexto – restando aos sertanejos migrar, mendigar ou esperar um milagre do céu.

3.3 *UMA VOLTA A MAIS NO PARAFUSO*: A TRISTE PARTIDA DOS MIGRANTES NA MÚSICA

Assim como o cinema, artes e a literatura – esse último, inclusive inspirou a produção do filme em análise –, a música também tomou parte na construção de identidades regionais e nacionais no Brasil da primeira parte do século XX. Incentivados por movimentos de

nacionalistas e folcloristas que elaboraram um intenso debate sobre a preservação das “*nossas raízes*”, as produções sonoras categorizadas regionais/nordestinas também foram bastante incentivadas por esse debate, expressando sobre as dificuldades e os sentimentalismos acerca do pertencimento, migração e perdas dos sertanejos (VISCONTI; FERREIRA, 2019).

Parafraseando Ventura (2021), as ideias reverberadas sobre o espaço e o nordestino pelas artes, pelo cinema e literatura⁶⁰ nas primeiras décadas do século XX conversavam diretamente também com as produções sonoras produzida no contexto, especificamente aquelas tidas como típicas que foram “[...]uma volta a mais no parafuso, isto é, uma faixa a mais de afeto na amarração da narrativa constituinte da ideia de uma territorialidade nordestina” (p.272).

Apesar do sofrimento imposto pelos longos períodos de seca, a música e a dança dominavam as festividades, sempre ligadas à religião e ao folclore que formulavam ritmos como baião, “*xamego*”, “*seridó e o “xaxado*”. Essas músicas, em sua maioria, abordavam o cotidiano cultural rural (acordar cedo, trabalhar no roçado, colher, rezar e fazer experiências), porém na década de 1960 ocorre – acompanhados pelo debate acerca da construção da identidade sertaneja e dos problemas sociais regionais – mudanças dessas zonas temáticas e algumas faixas que foram capazes de ir além da labuta cotidiana. E, entre os artistas⁶¹ que produziram o acervo fonográfico regional nessa década é indispensável citar Luiz Gonzaga⁶² que foi responsável por introduzir – apesar de comercial – a música popular nordestina ao cenário nacional.

Logo, dando mais uma volta nesse parafuso cultural figurativo expressada pela música sobre os retirantes, Gonzaga foi responsável por inquietar pesquisadores e artistas da música através de sua discografia produzida ao confirmar por meio da arte aspectos intrínsecos do cotidiano, da cultura e do sofrimento dos retirantes, ou melhor, dos “*nordestinos*”, ao estabelecer como lugar desse sujeito as:

⁶⁰ Em tudo aquilo que aparecerá após a década de 1930, ou seja, nas páginas de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, nas obras de Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, na escrita “etnográfica” de Mário de Andrade. (VENTURA, 2021)

⁶¹ Vale citar Noel Rosa, Dorival Vaymmi, Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro que representaram um marco na mudança de perspectiva do que era a música brasileira.

⁶² Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu na fazenda Caiçara PE, no dia 13 de dezembro de 1912, filho de Januário dos Santos (sanfoneiro e animava os forrós) e Ana Batista de Jesus.

sandálias de couro, arrastando nos bailes em chão de terra, cortado pelo canto seco do aboio, pelo grasnar das aves em fuga da seca, emulando as vozes gritantes dos próprios retirantes, agora já denominados “nordestinos”, com seus toques de pífanos, zabumba e triângulo, suas melopeias choradas em feiras e sambas, seu toque arrastado das violas; um paraíso sonoro-musical... (VENTURA, 2021, p. 282).

Vivendo e exaltando a simplicidade dos retirantes que *calejavam* o fardo da vida migrante, Luiz Gonzaga, por meio da música, da presença no rádio e das apresentações artísticas, interagiu com o movimento migratório do povo sertanejo, que saíam dos Estados nordestinos para sul do país. Reforçando, Gonzaga chegou inclusive a vivenciar a experiência, ao deixar o Estado de Pernambuco, que de certa forma estabeleceu semelhanças e afinidades com as histórias vividas por outros flagelados na hora da partida e como as lutas diárias na nova realidade urbana (VENTURA, 2021).

Tendo como embasamento os recorrentes problemas que assolam o sertão durante o período de estiagem, Gonzaga trabalhou em suas faixas não somente o cotidiano rural, mas também as dificuldades vividas nos sertões e a decisão da partida. Apoiando-se na perspectiva do saudosismo que, na visão do historiador Albuquerque Júnior (2011), seria uma viagem de natureza emotiva aos lugares marcados pelo afeto e da saudade de tudo ligado à terra, dos amores, dos animais e da tradição separada pelo ato limite de se apartar do lugar vivido. Rocha (2013) advoga que, o regionalismo utilizado nas músicas de Luiz Gonzaga:

foi pensada e estrategicamente elaborada com essa intenção de proporcionar aos retirantes e àqueles que ainda permaneciam no seu local de origem, o valor sentimental, pois quando ouviam retratar a sua vida, o seu labor dentro de uma música, ficavam felizes (ROCHA, 2013, p. 5).

E, entre o grande acervo musical do Rei do Baião com ênfase nos aspectos ligados ao saudosismo e a migração do povo sertanejo, podemos analisar a faixa *Triste Partida* (1965) do LP intitulado com o mesmo nome. Gravada no Rio de Janeiro em 1964, essa faixa remete, assim como no Filme *Vidas Secas* (1963), traços estreitos com a problemática da migração acarretada pelo convívio/fuga da estiagem, como é visível no trecho da música *Triste Partida*:

Sem chuva na terra /Descamba janeiro
Depois fevereiro /E o mesmo verão
(Meu Deus, meu Deus)

Entonce o nortista /Pensando consigo
Diz: Isso é castigo /Não chove mais não
(Ai, ai, ai, ai)

A seca terrível/ Que tudo devora
 Ai, lhe bota pra fora /Da terra Natal
 (Ai, ai, ai, ai)

Sendo uma releitura do cordel *A triste Partida*⁶³, Luiz Gonzaga encontrou nos versos compostos por Patativa do Assaré, a possibilidade de abordar questões latentes acerca da cultura nordestina e a identidade dos migrantes. De letra forte, essa faixa, tinha intenções de atender aos retirantes radicados no Sudeste por meio do saudosismo acerca da terra deixada – especificamente, o público de sertanejos que podiam ter acesso aos discos e ao rádio (SILVA, 2016).

Percorrendo os caminhos além da falta de chuva e as próprias mazelas geradas pela estiagem, a música retrata a luta e a busca por melhores condições de vida de mãos dadas ao saudosismo. De tom melódico, a construção da diáspora dos retirantes na música *Triste Partida (1965)* é formada por caminhos parecidos com a imagem retratada no longa *Vidas Secas (1963)* ao descrever: a retirada da terra, a preparação da viagem e a triste partida dos migrantes em direção ao sul do país, onde estariam a ascensão social e sua humanização (SILVA, 2016). Observamos essa passagem da faixa:

Em um caminhão/ Ele joga a família
 Chegou o triste dia /Já vai viajar
 (Meu Deus, meu Deus)

Nóis vamo à São Paulo/ Que a coisa tá feia
 Por terras alheias /Nóis vamo vagar
 (Meu Deus, meu Deus)

Logo, percebe-se que assim como *Vidas Secas (1963)*, a faixa remete a tristeza vivida em abandonar a “terra natal” e a ação de buscar por sobrevivência. Porém, vale ressaltar que essa partida não significa o desvinculo integral com o lugar vivido, mas um último ato em decorrência das condições sub-humanas apesar do apego à simplicidade da vida interiorana. Assim como diz a letra: *Distante da terra / Tão seca, mas boa*, o sertanejo ao chegar na cidade se depara com uma realidade inversa, onde vive – assim como *norte* –, apesar de tão forte e bravo, fica à mercê de um patrão e do trabalho tirano.

Nessa realidade urbana, Gonzaga – apoiando-se com a cultura popular – tornou-se uma ponte imaginária/abstrata sonora para os nordestinos radicados nas metrópoles ao ebulir

⁶³ Ver tabela no anexo b com o poema e música em estudo.

lembranças e um sentimentalismo de apego a cultura, as origens e ao cotidiano da terra distante por meio da melodia, que na visão de Silva (2016), traz significantes em relação a:

[...] ideia do que foi acometida a grande parte de população denominada nordestina, o sofrimento ocasionado pelas secas, que conseqüentemente o processo migratório dessas populações, suscitando a expropriação cultural, tornando possível o reconhecimento das pessoas que são identificadas enquanto pertencentes a mesma região, ao se deparar com o tema da melodia, proporcionando uma total entrega ao prazer de ouvir o som, sendo a música impregnada de um poder significativo, que ressalta a saudade (SILVA, 2016, p. 35).

Para Rocha (2013), toda essa identidade e os aspectos ligados ao sentimentalismo entorno da saudade desenvolvidas nas músicas regionais e, principalmente das de Luiz Gonzaga, tiveram intenções e foram pensadas estrategicamente para os grupos que migraram dos sertões que crescia com a intensificação da seca nos anos de 1950 e 1960. Esses migrantes, além dos objetos pessoais, carregavam consigo a lembrança do local de origem, sentimentalismo esse, que era sentido nas músicas do Luiz Gonzaga que retratam vida de partidas, o labor, saudosismo e as felicidades (ROCHA, 2013).

Portanto, sabendo dos aspectos acerca da identidade dos sertanejos; presente na música e das outras narrativas abordadas até então, para finalizar fica evidente que – no caso da música – a entonação musical não é apenas rítmica e para divertir, ela constrói sentidos e significantes sobre a cultura e pessoas nelas inseridas culturalmente, ainda mais quando se trata de um montante de retirantes que deixaram sua terra natal. O que Gonzaga realizou, apesar de todo o fator intencional, comercial e ideológico, foi o que os demais artistas, cineastas e poetas almejavam: evidenciar o agravante das condições de sobrevivência e desumanização dos retirantes e a falta de ação governamental eficientes frente à agravante da seca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Focado na figura dos retirantes, assim do imaginário nordestino e por extensão da ideia de brasilidade em meio ao debate de modernização e urbanização, esse trabalho teve como intuito refletir sobre, entre as diversas possibilidades/vertentes, a imagem produzida do homem sertanejo através da película do filme *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Percorrendo caminhos de debates como os cenários, cotidiano, trabalho e a questão das retiradas expressada pelo o filme em conjunto com os processos (des)humanização dos personagens, pontuamos como resultado dessa pesquisa as seguintes considerações:

Deslocando o olhar para o cinema, na primeira sessão, evidenciamos os (des)caminhos da produção cinematográfica nacional atravessando o cinema estúdio, as críticas, a crise de identidade nas telas até chegarmos a I fase do Cinema Novo (1960-1964). Nesse novo ciclo, consideramos que as expressões e modalidades de associar/criar passam por mudanças de perspectivas que mudaram na forma como os intelectuais – críticos do estrangeirismo – imaginaram nosso espaço, indivíduos e cultura na procura de formas de representações nacionais. Nessa busca, ao Nordeste restou no eixo de identidade embasado nas ideias de indivíduos *rústicos* e “*originais*” e no eixo político/econômico eram tradições e sociedade que deveriam ser superadas.

Ficando evidente, na primeira parte, que existe e foi desenvolvida uma imagem sobre o “*ser nordestino*” com intenções e propósitos, na segunda parte desta monografia, a análise destacou a maneira como os personagens são apresentados em tela, principalmente Fabiano, em meio a (des)humanização. Realçada por meio das técnicas quanto da estética, é incontestável que a análise de imagem da filmagem evidenciou experiências em tela e deram sentido ao “*ser nordestino*” e a migração como uma necessidade quase intrínseca a vida social – marcada pela seca e opressão em uma terra elaborada pela película do filme estudado.

Notavelmente, a pesquisa também não foi integralmente centrada na migração, visto que ao tratar da visão cinematográfica um leque de assunto, tais como questões sociais, políticas, culturais, trabalhista e o processo de modernização foram abordadas, pois ao falar sobre as escolhas realizadas por *Vidas Secas* (1963) – em denúncia aos milhares de retirantes – fez-se necessário elencar outros agentes que surgiram na superfície. Pensando no longa-metragem em consonância com esses construtores de narrativas e utilizando fronteiras e rotas temáticas pré-estabelecidas – além da questão da migração, o amparo desses outros temas foram

fundamentais para entender a ideia das, literalmente, vidas secas e retiradas elencadas pelo o filme. Inclusive, temas esses, que vez ou outra transpareceram caminhos possíveis para se aprofundar na questão ligada ao eixo da identidade sertaneja no cinema.

Pensando acerca das narrativas além das lentes do *Vidas Secas* (1963), na última parte deste trabalho, enfatizamos a relevância da arte de Portinari e a sua relação com o longa-metragem analisado; assim como também a música saudosista do Rei do Baião, que expressou as realidades de muitos sertanejos que vislumbrados e/ou foram obrigados a deixar o seu lugar para se aventurar nas recentes grandes cidades na promessa de prosperidade e vida, minimamente, mais humanas. Nessa última sessão, também elencamos as relações entre os demais filmes da *I Fase do Cinema Novo*, onde foi discutido que a imagem sobre o povo sertanejo e o espaço inventado não foram fruto de somente um lugar isolado, mas de diversas vertentes e manifestações culturais cinematográficas.

Como demonstramos ao longo da nossa pesquisa – em conjunto com trabalhos importantes –, fica indubitável também a existência canônica de uma estética de retiradas, de dependência aos ciclos da natureza e de um lugar reservado para cultura, o espaço e tradições do *ser nordestino*. Visão essa, que ecoou no tempo e leva – décadas depois – muitos brasileiros a imaginar que toda a região é constituída de secas constantes e de flagelados, reverbera do muitas vezes em xenofobia, que desconsideram a diversidade de paisagens naturais e o desenvolvimento tecnológico, científico e social incentivados na última década.

Destarte, ressaltamos que o objetivo deste trabalho não foi simplesmente descartar e/ou anular as mazelas sociais ainda vividas pelos períodos de estiagens no semiárido nordestino, mas provocar, por meio do recorte histórico, escolhas, metodologias trabalhadas, que foram promovidos intencionalmente um lugar, um retrato e realidade/situações aos nordestinos.

Por último, almejamos que esta monografia corrobore com as pesquisas no âmbito da historiografia e da análise fílmica – ficando disponível a todos os debates e críticas e que, inclusive, possa ajudar outros pesquisadores em termos estruturais e de cunho metodológico. Realçamos ainda que, apesar do árduo trabalho, é evidente que o tema ainda há lacunas, apesar daqueles que consideram que o debate historiográfico sobre o “*ser nordestino*” já esteja contemplado e finalizado. Aos interessados, em nossa rica região, garanto que ainda há muito a se descobrir sobre as terras e a cultura, ficando aqui o convite - a quem deseja - viajar nas palavras da história dos sertões.

REFERÊNCIAS

- AJZENBERG, E. **PORTINARI: três momentos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Maria Bevenuta Sales de; FREIRE, Manoel. **Espaço e Personagens em Vidas Secas: Influências e Condicionamentos**. Revista Uniabeu, 2017, p. 71-85. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/2895>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- BARBIERI, Cláudia; BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. **Arquitetura literária: sob a composição do espaço narrativo**. São Carlos, São Paulo: Claraluz, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Cia das Letras, 1966.
- BIZARRIA, Fabiana Pinto de Almeida; TAVARES, Jessie Coutinho de Souza; BRASIL, Marcus Vinicius de Oliveira; TASSIGNY, Mônica Mota; OLIVEIRA, Artur Gomes de. **O Sertão Semiárido, Políticas Públicas e as relações de poder em "Vidas Secas"**. Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional, 2016, p. 164-187. Disponível em: <https://www.rbgdr.net/revista/index.php/rbgdr/article/view/2610>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- BRUM, Alessandra. **De Hiroshima a Marienbad: breve percurso da crítica brasileira**. XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, 2011, p. 270-276. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/brum.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- COELHO, Tiago da Silva. **Migração Nordestina no Brasil Vargas: Diferentes olhares sobre a Trajetória dos retirantes**. Dissertação (Mestrado em História), Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2425>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- EVERTON, Sthênio de Sousa. **Renovação na Historiografia: Martius a voz que clama no deserto**. XXVII Simpósio Nacional de História, Natal, 22 Junho 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364654039_ARQUIVO_Sthenio-Trabalhocompleto.pdf. Acesso em: 18 nov. 2021.
- FERREIRA, Juliana Cristina. **Sociedade, Cultura e Identidade em Vidas Secas, de Glaciliano Ramos e os Magros, de Euclides Neto**. Dissertação (Mestrado em Linguística), Catalão: Universidade Federal do Goiás, 2014. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4585>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- FREITAS, Rodrigo Inácio. **A estética da seca: a transcrição cinematográfica de Vidas Secas**. XVIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e IV Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano (SLHM), 2007, p. 1-17.

Disponível em: <http://www.seminariolhm.com.br/2018/simposios/07/simp07art02.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2021.

FREITAS, Rodrigo Inácio. **A estética da seca: a transcrição cinematográfica de Vidas Secas**, Cascavel, 2017.

FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10240>. Acesso em: 28 ago. 2020.

GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. **Nação, nacionalismo, Estado**. Estudos Avançados, v. 22, n. 62, 2008, p. 145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10325>. Acesso em: 28 ago. 2020.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

JANOTTI, M. de L. M. **O Coronelismo: Uma Política de Compromissos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2029595/mod_resource/content/2/Adapta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 28 ago. 2020.

LANGER, Johnni. **Metodologia para análise de estereótipos em filmes históricos**. Revista História Hoje, n. 5, 2004. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=16. Acesso em: 28 ago. 2020.

LIANZA, Rossana de Sousa Sorrentino. **Cinema e História: Uma imagem do Nordeste**. Dissertação (Mestrado em História) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=93816. Acesso em: 28 ago. 2020.

LUSTOSA, Andreia Borges. **O Engajamento Social de Candido Portinari exposto na série “Os retirantes” de 1944**. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 2012. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/5641>. Acesso em: 08 dez. 2021.

LYRA, Bernadette. **A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas**. Conexão - Comunicação e Cultura (UCS), 2007, p. 141-159. Disponível em: <http://ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197/188#>. Acesso em: 08 dez. 2021.

MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)**. Niterói: EdUFF, 1998.

MOGENDORFF, Janine Regina. **A Escola de Frankfurt e seu legado**. Verso e Reverso, v. 26, n. 63, 2012, p. 152-159. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2012.26.63.05>. Acesso em: 08 dez. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 2001, p. 103-124. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>. Acesso em: 28 ago. 2020.

OLIVEIRA, Ailton Monteiro de. **A construção da personagem sinha Vitória na tradução de Vidas secas para as telas**. Dissertação (Mestrado em Letras), Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8121>. Acesso em: 28 ago. 2020.

ORTEGA, Guilherme de Castro. **A cidade e o campo no filme Vidas Secas**. Revista Baleia na Rede, v. 1, n. 2, 2005. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1344>. Acesso em: 28 ago. 2020.

PACHECO, Ana Paula. **O vaqueiro e o procurado dos pobres: Vidas Secas**. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, n. 60, 2015, p. 34-54. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i60p34-54>. Acesso em: 28 ago. 2020.

PEREIRA, Odirlei Dias. **Fabiano: uma representação do homem pobre rural**. Revista Baleia na Rede, v. 1, n. 2, 2005, p. 18-20. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2005.v1n2.1341>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PUCCI, Bruno. **“Os Retirantes” de Portinari, de 1944, e seu diálogo crítico com os atuais retirantes, em condições de vulnerabilidade**. Teoria Crítica e o Colapso neoliberal: Política, Estética e Educação, São Carlos, 2021, p. 33-53. Disponível em: <https://pedrojoaoeditores.com.br/site/ensaios-esteticos-filosoficos-teoria-critica-e-educacao-vol-1/>. Acesso em: 06 dez. 2021.

QUEIROZ, José Antônio de Souza. **Imagens de um Brasil Profundo: Uma história revistada de Vidas Secas e o Diabo na Terra do Sol e Os Fuzis**. Dissertação (Mestrado em História), Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30036>. Acesso em: 06 dez. 2021.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Ítalo Gabriel Vieira da: **A identidade cultural nordestina na música de Luiz Gonzaga a partir dos níveis fonéticos**. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/19-Artigo-LuizGonzaga-Italo.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2021.

RUFINO, Raquel de Holanda. **Cultura Visual e Identidade: A encenação do Nordeste no cinema**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Recife: Universidade Federal de

Pernambuco, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11076>. Acesso em: 06 dez. 2021.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.

SANTOS, Igor David dos. **O nacional no cinema: a revista Fundamentos e as críticas às primeiras produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950**. XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social, Natal, junho 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364678600_ARQUIVO_TextoFINAL.pdf. Acesso em: 06 dez. 2021.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Caiçara: a negação do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revista Fundamentos, 1951.

SILVA, Josefa Jéssica da. **Um olhar sobre a zoomorfização dos personagens na obra Vidas Secas de Graciliano Ramos**. Monografia (Licenciatura em Letras), Garanhuns: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2019. Disponível em: https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/1007/1/tcc_josefaj%C3%A9ssicadasilva.pdf. Acesso em: 16 set. 2021.

SILVA, Walquiria da Cunha. **"Saudade o meu rémédio é cantar": uma análise da canção "A triste partida" (1964) e suas representações saudosistas da migração nordestina**. Monografia (Licenciatura em História), Guarabira: Universidade Estadual da Paraíba, 2016. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/11444>. Acesso em: 16 set. 2021.

SOUZA, Tarsio de. **Migrantes Nordestinas e Escolarização em Ituiutaba-Mg (Anos 1950-1960)**, Campinas, n. 40, 2010, p. 245-557. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639817>. Acesso em: 16 set. 2021.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira; PEREIRA, Odirlei Dias. **Três trajetórias e uma mesma estrada**. *Novos Rumos*, v. 49, n. 2, 2012, p. 135-148. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/114760?locale-attribute=es>. Acesso em: 16 set. 2021.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **A trama dos sons: a invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950)**. Tese (Doutorado em História), Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2021. Disponível em: https://sigaa.ufpe.br/sigaa/public/programa/noticias_desc.jsf?lc=es_ES&id=851¬icia=452279. Acesso em: 16 set. 2021.

VISCONTI, Eduardo de Lima; FERREIRA, Gustavo Alves Afonso. **Dossiê "Música popular nordestina e mercado (1950-2010)**. Música popular em Revista, 2019, p. 5-12. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13158>. Acesso em: 24 dez. 2021.

XAVIER, Ismail. **Os deuses e os mortos: maldição dos deuses ou maldição da história?**. Ilha do Desterro, n. 32, 2003, p. 45-76. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8436>. Acesso em: 16 set. 2021.

XAVIER, Ismail. Campo de migrações: Fabiano, **Manuel, Ranulfo e os anônimos do sertão**. Red Iberoamericana, n. 26, 2006. Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo1817154-campo-de-migra%C3%A7%C3%B5es-fabiano-manuel-ranulfo-e-os-an%C3%B4nimos-do-sert%C3%A3o. Acesso em: 16 set. 2021.

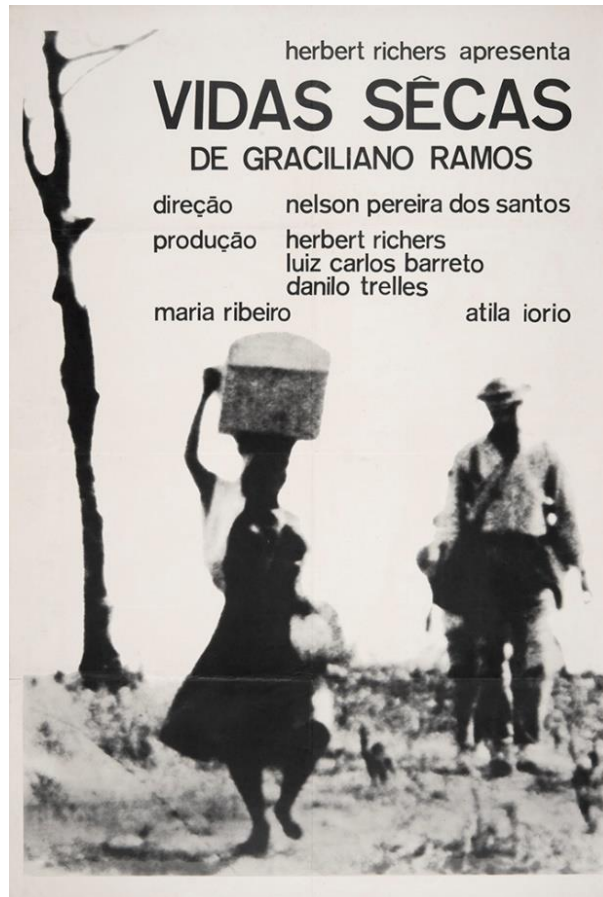
FICHA CATALOGRÁFICA DOS FILMES ANALISADOS

VIDAS SECAS. Ano: 1963. Direção e Roteiro [extraído do romance Vidas Secas]: Nelson Pereira dos Santos. Local: Palmeira dos Índios, em Alagoas. Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde. Técnico de som: Geraldo José. Produção: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas / Herbert Richers / Danilo Trelles / Sino Filmes. Tempo: 103 minutos. Cor: Preto e Branco. Elenco: Átila Ilório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima e Genivaldo Lima, cachorra Baleia.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Ano: 1964. Direção e Roteiro: Glauber Rocha. Local: rodado em Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché e Canudos. Produção: Luiz Augusto Mendes / Banco Nacional de Minas Gerais / Copacabana Filmes. Tempo: 119 minutos. Cor: Preto e Branco. Elenco: Antonio Pinto, Geraldo Del Rey, João Gama, Lídio Silva, Marron, Maurício do Valle, Milton Roda, Othon Bastos, Roque, Sônia dos Humildes, Yoná Magalhães.

OS FUZIS. Ano: 1964. Direção: Ruy Guerra. Local: Milagres, Bahia. Produção: Copacabana Filmes / Daga Filmes. Tempo: 123 minutos. Cor: Preto e Branco. Elenco: Maria Adélia, Joel Barcellos, Leonidas Bayer, Paulo Campos, Ivan Candido, Hugo Carvana, Billy Davis, Maria Gladys, Átila Ilório, Hugo Kusnetzoff, Maria Ligia, Mauricio Loyola, Paulo César Peréio, Antonio Pitanga, Ruy Polanah, Cecil Thiré, Nelson Xavier..

ANEXOS

Anexo A**Imagem 26-** Cartaz do filme Vidas Secas, 1963

Fonte 26 - fotográfica autoria desconhecida

Imagem 27- Cartaz do Filme Deus e o Diabo da Terra do Sol, 1964



Fonte 27 Fotográfica Autoria Desconhecida

Imagem 28- Cartaz do filme “Os Fuzis” (1963)



Fonte 28 - Ilustração de Ziraldo (Divulgação)

Anexo B

<i>A triste partida – Luiz Gonzaga</i>	<i>A Triste partida: Patativa do Assaré</i>
<p><i>Setembro passou Outubro e novembro Já tamo em dezembro Meu Deus, que é de nós (Meu Deus, meu Deus) Assim fala o pobre Do seco nordeste Com medo da peste Da fome feroz (Ai, ai, ai, ai)</i></p> <p><i>A treze do mês</i></p>	<p>Setembro passou outubro e novembro Já estamos em dezembro. Meu Deus, que é de nós? Assim fala o pobre Do seco Nordeste, Com medo da peste, Da fome feroz.</p> <p>A treze do mês</p>

*Ele fez experiência
Perdeu sua crença
Nas pedras de sal
(Meu Deus, meu Deus)
Mas noutra esperança
Com gosto se agarra
Pensando na barra
Do alegre Natal*

*(Ai, ai, ai, ai)
Rompeu-se o Natal
Porém barra não veio
O Sol bem vermeio
Nasceu muito além
(Meu Deus, meu Deus)
Na copa da mata
Buzina a cigarra
Ninguém vê a barra
Pois barra não tem
(Ai, ai, ai, ai)*

*Sem chuva na terra
Descamba janeiro
Depois fevereiro
E o mesmo verão
(Meu Deus, meu Deus)
Entonce o nortista
Pensando consigo
Diz "isso é castigo"
Não chove mais não
(Ai, ai, ai, ai)*

*Apela pra março
Que é o mês preferido
Do santo querido
Senhor São José
(Meu Deus, meu Deus)
Mas nada de chuva
"Tá tudo sem jeito
Lhe foge do peito
O resto da fé
(Ai, ai, ai, ai)
Agora pensando
Ele segue outra trilha
Chamando a família
Começa a dizer
(Meu Deus, meu Deus)
Eu vendo meu burro*

Ele fez experiência,
Perdeu sua crença
Nas pedras de sal.
Mas noutra experiência
Com gosto se agarra,
Pensando na barra
Do alegre Natal.

Rompeu-se o Natal,
Porém barra não veio,
O sol bem vermelho,
Nasceu muito além.
Na copa da mata,
Buzina a cigarra,
Ninguém vê a barra,
Pois a barra não tem.

Sem chuva na terra
Descamba janeiro,
Depois fevereiro
E o mesmo verão.
Entonce o roceiro
Pensando consigo,
Diz: "Isso é castigo!
Não chove mais não!"

Apela pra março,
Que é o mês preferido
Do santo querido.
Senhor São José.
Mas nada de chuva!
Tá tudo sem jeito,
Lhe foge do peito
O resto da fé.
Agora pensando
Seguir outra tria,
Chamando a família
Começa a dizer:
"Eu vendo meu burro,
Meu jegue e o cavalo,
Nós vamos a São Paulo
Viver ou morrer."

Meu jegue e o cavalo

*Nós vamo' a São Paulo
 Viver ou morrer
 (Ai, ai, ai, ai)
 Nós vamo' a São Paulo
 Que a coisa 'tá feia
 Por terras alheias
 Nós vamo' vagar
 (Meu Deus, meu Deus)
 Se o nosso destino
 Não for tão mesquinho
 Daí pro mesmo cantinho
 Nós torna a voltar
 (Ai, ai, ai, ai)*

*E vende seu burro
 Jumento e o cavalo
 Inté mesmo o galo
 Venderam também
 (Meu Deus, meu Deus)
 Pois logo aparece
 Feliz fazendeiro
 Por pouco dinheiro
 Lhe compra o que tem
 (Ai, ai, ai, ai)
 Em um caminhão
 Ele joga a família
 Chegou o triste dia
 Já vai viajar
 (Meu Deus, meu Deus)
 A seca terrível
 Que tudo devora
 Ai, lhe bota pra fora
 Da terra Natal
 (Ai, ai, ai, ai)*

*O carro já corre
 No topo da serra
 Olhando pra terra
 Seu berço, seu lar
 (Meu Deus, meu Deus)
 Aquele nortista
 Partido de pena
 De longe da cena
 Adeus meu lugar
 (Ai, ai, ai, ai)*

Nós vamos a São Paulo,
 Que a coisa está feia;
 Por terras alheias
 Nós vamos vagar.
 Se o nosso destino
 Não for tão mesquinho,
 Pro mesmo cantinho
 Nós torna a voltar.

E vende seu burro,
 Jumento e o cavalo,
 Até mesmo o galo
 Venderam também,
 Pois logo aparece
 Feliz fazendeiro,
 Por pouco dinheiro
 Lhe compra o que tem.
 Em cima do carro
 Se junta a família;
 Chegou o triste dia,
 Já vai viajar.
 A seca terrível,
 Que tudo devora,
 Lhe bota pra fora
 Da terra natal.

O carro já corre
 No topo da serra.
 Olhando pra terra,
 Seu berço, seu lar,
 Aquele nortista,
 Partido de pena,
 De longe acena:
 Adeus, Ceará!

No dia seguinte
 Já tudo enfadado
 E o carro embalado
 Veloz a correr
 (Meu Deus, meu Deus)
 Tão triste coitado
 Falando saudoso
 Um seu filho choroso
 Exclama a dizer
 (Ai, ai, ai, ai)
 De pena e saudade
 Papai sei que morro
 Meu pobre cachorro
 Quem dá de comer?
 (Meu Deus, meu Deus)
 Já outro pergunta
 Mãezinha, e meu gato?
 Com fome, sem trato
 Mimi vai morrer
 (Ai, ai, ai, ai)

E a linda pequena
 Tremendo de medo
 Mamãe, meus brinquedo
 Meu pé de fulô?
 (Meu Deus, meu Deus)
 Meu pé de roseira
 Coitado ele seca
 E minha boneca
 Também lá ficou
 (Ai, ai, ai, ai)

E assim vão deixando
 Com choro e gemido
 Do berço querido
 Céu lindo e azul
 (Meu Deus, meu Deus)
 O pai pesaroso
 Nos fio pensando
 E o carro rodando
 Na estrada do sul
 (Ai, ai, ai, ai)

Chegaram em São Paulo
 Sem cobre quebrado
 E o pobre acanhado
 Procura um patrão
 (Meu Deus, meu Deus)

No dia seguinte,
 Já tudo enfadado,
 E o carro embalado,
 Veloz a correr,
 Tão triste, coitado,
 Falando saudoso,
 O filho choroso
 Exclama a dizer:
 “De pena e saudade,
 Papai sei que morro!
 Meu pobre cachorro,
 Quem dá de comer?”
 Já outro pergunta:
 “Mãezinha, e meu gato?
 Com fome, sem trato,
 Mimi vai morrer!”

E a linda pequena,
 Tremendo de medo:
 “Mamãe, meus brinquedos!
 Meu pé de fulô!
 Meu pé de roseira,
 Coitado, ele seca!
 E a minha boneca
 Também lá ficou.”

E assim vão deixando,
 Com choro e gemido,
 Do berço querido
 O céu lindo azul.
 O pai pesaroso,
 Nos filhos pensando,
 E o carro rodando
 Na estrada do Sul.

Chegaram em São Paulo
 Sem cobre quebrado.
 O pobre acanhado,
 Procura um patrão.
 Só vê cara estranha,

*Só vê cara estranha
De estranha gente
Tudo é diferente
Do caro torrão
(Ai, ai, ai, ai)*

*Trabaia dois ano
Três ano e mais ano
E sempre nos prano
De um dia vorta
(Meu Deus, meu Deus)
Mas nunca ele pode
Só vive devendo
E assim vai sofrendo
É sofrer sem parar
(Ai, ai, ai, ai)*

*Se alguma notícia
Das banda do norte
Tem ele por sorte
O gosto de ouvir
(Meu Deus, meu Deus)
Lhe bate no peito
Saudade de móio
E as água nos zóio
Começa a cair
(Ai, ai, ai, ai)*

*Do mundo afastado
Ali vive preso
Sofrendo desprezo
Devendo ao patrão
(Meu Deus, meu Deus)
O tempo rolando
Vai dia e vem dia
E aquela famía
Não volta mais não
(Ai, ai, ai, ai)
Distante da terra
Tão seca, mas boa
Exposto à garoa
A lama e o baú
(Meu Deus, meu Deus)
Faz pena o nortista
Tão forte, tão bravo
Viver como escravo
No norte e no sul
(Ai, ai, ai, ai)*

Da mais feia gente,
Tudo é diferente
Do caro torrão.

Trabalha dois anos,
Três ano e mais ano,
E sempre nos planos
De um dia ainda vim.
Mas nunca ele pode,
Só vive devendo.
E assim vai sofrendo
Tormento sem fim.

Se alguma notícia
Das bandas do Norte
Tem ele por sorte
O gosto de ouvir,
Lhe bate no peito
Saudade lhe molho,
E as águas nos olhos
Começa a cair.

Do mundo afastado,
Sofrendo desprezo,
Ali vive preso,
Devendo ao patrão.
O tempo rolando,
Vai dia e vem dia,
E aquela família
Não volta mais não!

Distante da terra
Tão seca, mas boa,
Exposto à garoa,
A lama e o pau
Faz pena o nortista,
Tão forte, tão bravo
Viver como escravo
Nas terras do Sul.

<i>A Triste Partida</i> - composição: Luiz Gonzaga do Nascimento. Letra: Antônio Gonçalves da Silva	ASSARÉ, Patativa do. Cordéis e outros poemas. Fortaleza: [s. n], 2006.
--	---