



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

JOERY PEREIRA DE OLIVEIRA

**DO IMAGINADO AO REAL:  
Imagem e representação do Sertão  
no Cinema Nacional contemporâneo**

JOÃO PESSOA

2025

JOERY PEREIRA DE OLIVEIRA

**DO IMAGINADO AO REAL: Imagem e representação do Sertão  
no Cinema Nacional contemporâneo**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado a Coordenação do Curso de  
Ciências Sociais da Universidade Federal  
da Paraíba, como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharelado em  
Ciências Sociais.

Orientação: Profa. Dra. Jórissa Danilla  
Nascimento Aguiar

JOÃO PESSOA

2025

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

048i Oliveira, Joery Pereira de.  
Do imaginado ao real: imagem e representação do  
sertão no cinema nacional contemporâneo / Joery Pereira  
de Oliveira. - João Pessoa, 2025.  
74 f. : il.

Orientador: Jorissa Danila Aguiar.  
TCC (Graduação) - Universidade Federal da  
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
2025.

1. Sertão; Estereótipos; Identidade Regional. 2.  
Estereótipos. 3. Identidade Regional. I. Aguiar,  
Jorissa Danila. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 304.2

**JOERY PEREIRA DE OLIVEIRA**

**DO IMAGINADO AO REAL: Imagem e representação do Sertão  
no Cinema Nacional contemporâneo**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado a Coordenação do Curso de  
Ciências Sociais da Universidade  
Federal da Paraíba como requisito  
parcial para obtenção do título de  
Bacharel em Ciências Sociais.

Aprovada em: 17 de Fevereiro de 2025.

**Banca Examinadora:**



Documento assinado digitalmente  
**JORISSA DANILLA NASCIMENTO AGUIAR**  
Data: 29/04/2025 18:47:13-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Jórissa Danilla Nascimento Aguiar**  
**ORIENTADOR(A)**



Documento assinado digitalmente  
**ELIANE DA CONCEICAO SILVA**  
Data: 30/04/2025 23:13:45-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Eliane da Conceição Silva**  
**MEMBRO DA COMISSÃO EXAMINADORA DO DCS**



Documento assinado digitalmente  
**NIVALTER AIRES DOS SANTOS**  
Data: 02/05/2025 18:45:33-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Nivalter Aires dos Santos**  
**MEMBRO EXTERNO DA COMISSÃO EXAMINADORA**



Dedico este trabalho a todos que me apoiaram ao longo da minha jornada, mas em especial a minha família que esteve comigo nos momentos bons e ruins.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, que trilharam um caminho árduo para proporcionar aos filhos o acesso à educação superior. São pessoas que me inspiram pela sua força de vontade: minha mãe, que lutou com unhas e dentes para realizar o seu sonho de ser professora e garantir uma vida digna para si e para sua família; e meu pai, que, na sua dura jornada de trabalho como oleiro, buscou sempre oferecer melhores condições para seus dois filhos. Sempre ensinaram a mim e ao meu irmão a sonhar grande e correr atrás desses sonhos. Agradeço imensamente ao meu irmão pelo suporte e pelas suas palavras de apoio. Aos meus amigos, que me apoiaram ao longo dessa jornada árdua na graduação e nunca me deixaram desistir. Fazer um curso superior sempre foi um sonho, mas nem sempre acreditei que seria possível realizá-lo. Devo muito à comunidade de Bodocó-PE pela ajuda nos momentos de dificuldade no início do curso. Mesmo muitas dessas pessoas não sendo próximas a mim ou à minha família, me apoiaram quando eu mais precisei e não me deixaram desistir de ingressar na universidade. A todos os meus ex-professores, que me inspiraram e mostraram os frutos que a educação pode trazer. Estou feliz por finalizar minha graduação com saúde e alegria, ao lado de pessoas que amo: meu pai, minha mãe, meu irmão e todos que me encheram de esperança de ter um futuro brilhante. Agradeço, ainda, à professora Jórisa Danilla, que me ajudou nesta árdua caminhada rumo à finalização do curso. Como disse o rapper Rapadura:

“Minhas irmãs, meus irmãos  
Se assumam como realmente são  
Não deixem que suas matrizes  
Que suas raízes morram por falta de irrigação  
Ser nortista e nordestino, meus conterrâneos  
Num é ser seco nem litorâneo  
É ter em nossas mãos um destino [...]”  
Rapadura - Norte Nordeste Me Veste

*“O processo social que se procura entender não é um objeto de investigação: é uma causa, uma paixão. [...] Não indaguei, pois, do surgimento da paixão: apaixonei-me apenas; e entrei na corrente, deixei o barco correr”.*

Chico de Oliveira  
Elegia para uma re(li)gião

## RESUMO

Este trabalho analisa como as representações do Sertão Nordestino influenciam o olhar sobre a região, explorando a construção dessa imagem ao longo do tempo. A pesquisa examina os impactos das transformações sociais e políticas da região nas narrativas cinematográficas, investigando como essas mudanças moldaram a representação do Sertão no cinema nacional, discutindo suas implicações para a identidade cultural e a percepção pública do Sertão. A partir de uma análise qualitativa, investigamos filmes como *O Auto da Compadecida* (2000), *Cine Holliúdy* (2012) e *Bacurau* (2019), além da influência do movimento Cinema Novo e da chamada "estética da fome" no cinema contemporâneo. Também abordamos a construção imagética do sertão, marcada historicamente pela aridez, pobreza e violência, contrapondo essa visão simplista à complexidade social, cultural e política da região. Como objetivos específicos, buscamos descrever as representações de sertão utilizadas nas produções cinematográficas, também compreender a relação entre as representações do sertão e a realidade a partir de discussões sobre desenvolvimento e desigualdade, e problematizamos a reprodução dos estereótipos nas representações nos filmes indicados. Conclui-se que o cinema é uma ferramenta crucial para moldar percepções sociais, sendo necessárias novas narrativas que valorizem a diversidade e a riqueza cultural do sertão, distantes dos vieses mercadológicos que frequentemente reduzem a complexidade da região a estereótipos.

**Palavras-Chave:** Sertão; Estereótipos; Identidade Regional;

## ABSTRACT

This paper analyzes how representations of the Northeastern Sertão influence the way people view the region, exploring the construction of this image over time. The research examines the impacts of the region's social and political transformations on cinematographic narratives, investigating how these changes shaped the representation of the Sertão in national cinema, discussing their implications for the cultural identity and public perception of the Sertão. Based on a qualitative analysis, we investigate films such as *O Auto da Compadecida* (2000), *Cine Holliúdy* (2012) and *Bacurau* (2019), in addition to the influence of the Cinema Novo movement and the so-called "aesthetics of hunger" in contemporary cinema. We also address the imagery of the sertão, historically marked by aridity, poverty and violence, contrasting this simplistic view with the social, cultural and political complexity of the region. As specific objectives, we seek to describe the representations of the sertão used in film productions, also to understand the relationship between the representations of the sertão and reality based on discussions about development and inequality, and to problematize the reproduction of stereotypes in the representations in the nominated films. We conclude that cinema is a crucial tool for shaping social perceptions, and that new narratives are needed that value the diversity and cultural richness of the sertão, far from the market biases that often reduce the complexity of the region to stereotypes.

**Keywords:** Sertão; Stereotypes; Regional Identity.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS OU IMAGENS OU ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1:</b> O Sertão segundo a Internet                                                                   | 18 |
| <b>Figura 2:</b> O Sertão segundo a Internet                                                                   | 18 |
| <b>Figura 3:</b> Milton Ribeiro e Alberto Ruschel (deitado) contracenam em “O Cangaceiro”                      | 21 |
| <b>Figura 4:</b> Em cena de “O Cangaceiro”, a partir da direita: Alberto Ruschel, Milton Ribeiro e Vanja Orico | 22 |
| <b>Figura 5:</b> A família de Zé Bento                                                                         | 23 |
| <b>Figura 6:</b> Vista da janela da casa de Zé Bento                                                           | 23 |
| <b>Figura 7:</b> Jornada até o barreiro                                                                        | 24 |
| <b>Figura 8:</b> Manoel e a figura do vaqueiro                                                                 | 25 |
| <b>Figura 9:</b> Morte e escassez                                                                              | 25 |
| <b>Figura 10:</b> Religiosidade e misticismo                                                                   | 26 |
| <b>Figura 11:</b> Vaqueiro (Manuel) e o Coronel                                                                | 26 |
| <b>Figura 12:</b> Chicó e João Grilo enfrentam as adversidades do Sertão                                       | 28 |
| <b>Figura 13:</b> Lendas e Histórias Fantásticas                                                               | 28 |
| <b>Figura 14:</b> Personagens Caricatos                                                                        | 29 |
| <b>Figura 15:</b> Corrupção e Desigualdade                                                                     | 30 |
| <b>Figura 16:</b> O bife da cachorra e a desigualdade social                                                   | 30 |
| <b>Figura 17:</b> Violência e Luta armada                                                                      | 31 |
| <b>Figura 18:</b> Sagrado e Profano                                                                            | 31 |
| <b>Figura 19:</b> Regionalismo e Ditadura                                                                      | 33 |
| <b>Figura 20:</b> Influência da estética hollywoodiana                                                         | 33 |
| <b>Figura 21:</b> Histórias Fantásticas e Tradição Oral                                                        | 34 |
| <b>Figura 22:</b> A busca por uma vida melhor                                                                  | 34 |
| <b>Figura 23:</b> O medo da modernidade                                                                        | 34 |
| <b>Figura 24:</b> Paisagem Árida                                                                               | 35 |
| <b>Figura 25:</b> Quem pode ver televisão?                                                                     | 35 |
| <b>Figura 26:</b> O Dono (Prefeito) da Cidade                                                                  | 36 |
| <b>Figura 27:</b> A Escola                                                                                     | 38 |
| <b>Figura 28:</b> O Museu                                                                                      | 38 |
| <b>Figura 29:</b> Orgulho dos seus                                                                             | 39 |
| <b>Figura 30:</b> O Repentista                                                                                 | 39 |
| <b>Figura 31:</b> O Conteúdo da mala vermelha                                                                  | 40 |

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 32:</b> Ritos Fúnebres                     | 40 |
| <b>Figura 33:</b> A Represa                          | 41 |
| <b>Figura 34:</b> O Futuro?                          | 41 |
| <b>Figura 35:</b> A Feira                            | 42 |
| <b>Figura 36:</b> O Bloqueio na Estrada              | 42 |
| <b>Figura 37:</b> Igreja ou Depósito?                | 43 |
| <b>Figura 38:</b> Lunga                              | 43 |
| <b>Figura 39:</b> O Prefeito                         | 44 |
| <b>Figura 40:</b> Quem são os bárbaros?              | 44 |
| <b>Figura 41:</b> A Redenção de Cam (1895)           | 50 |
| <b>Figura 42:</b> O urbano aos olhos de Linduarte I  | 59 |
| <b>Figura 43:</b> O urbano aos olhos de Linduarte II | 61 |

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

**ANCINE** - Agência Nacional do Cinema

**CEPAL** - Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe

**DNOCS** - Departamento Nacional de Obras Contra a Seca

**FSA** - Fundo Setorial do Audiovisual

**IBGE** - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

**IOCs** - Inspetoria de Obras Contra a Seca

**SUDENE** - Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste



## SUMÁRIO

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                              | <b>13</b> |
| <b>1 - REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO: Estéticas e Estereótipos no Cinema Nacional. 18</b> |           |
| <b>2 - REPRESENTAÇÃO E REALIDADE: Onde Nasce O Sertão?.....</b>                      | <b>47</b> |
| <b>3 - O SERTÃO NO CINEMA: Estereótipos e Comunidade Imaginada .....</b>             | <b>59</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                     | <b>66</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                              | <b>69</b> |
| <b>Bibliográficas .....</b>                                                          | <b>69</b> |
| <b>Blogs e Jornalísticos.....</b>                                                    | <b>70</b> |
| <b>Documentais .....</b>                                                             | <b>70</b> |
| <b>Filmográficas.....</b>                                                            | <b>71</b> |
| <b>Obras, Literatura e Musicais.....</b>                                             | <b>72</b> |
| <b>Sites .....</b>                                                                   | <b>72</b> |

## INTRODUÇÃO

O sertão e o sertanejo têm sido amplamente retratados nos jornais, na literatura e na música ao longo dos anos. Exemplos notáveis incluem as grandiosas obras *Os Sertões* (1902), *O Quinze* (1930) e *Vidas Secas* (1938), bem como o trabalho de artistas como Luiz Gonzaga e Dominguinhos, e a estética das histórias do cangaço. Essas representações contribuíram para a construção da imagem que temos sobre a região e seus personagens. Quando ouvimos a palavra “Sertão”, imediatamente visualizamos a paisagem, as pessoas e seu sotaque, frequentemente associando-o a uma estética de seca, fome e conflitos. Como dito por Alisson Gutemberg, professor de Cinema e Audiovisual

Pés descalços a caminhar, balde na cabeça, ambiente rural, roupas velhas e um semblante sofrido. O espaço, semelhante em calamidade, é composto por terra rachada, pouca vegetação, que geralmente se resume a caules e cactos, e um sol escaldante, abrasador. (Souza, 2016, p. 17)

No cinema nacional, o Sertão é frequentemente representado por meio de uma estética marcada pela aridez e pelo sofrimento. Partindo desta observação e inquietação, este trabalho se propõe a analisar como essas representações, consolidadas ao longo do tempo, contribuem para disseminar uma visão específica sobre o Sertão, muitas vezes desvinculada de suas complexidades reais.

Como dito pelo historiador Albuquerque Junior (2018), um recorte espacial passa a ser um espaço imaginário e afetivo, a partir da Invenção Histórica. Essa se dá por meio de um agregado sensível – símbolos e significados – em torno de uma ideia. Construindo, a partir de práticas discursivas e não-discursivas, uma realidade. Sendo assim, o Sertão Nordeste é amplamente difundido pela mídia como cenário de diversas narrativas de romance, cangaço, violência, pobreza, entre outros. Particularmente neste debate, iremos tratar como essas narrativas e suas representações, já conhecidas no cinema, nas telenovelas, músicas e noticiários nacionais influenciam a forma como vemos esse espaço.

Tendo em vista que, para além das narrativas, este espaço social é historicamente marcado por contradições e pela ausência de políticas públicas do Estado, além de uma desigualdade associada ao desenvolvimento das regiões Sul e Sudeste do país, condicionados por um processo desigual do capitalismo dependente (Santos, 2021). Esse processo estabelece uma relação antagônica entre Nordeste e Sul/Sudeste, onde o Nordeste é visto como atrasado e subalterno. Essas condições contribuíram para a construção de uma imagem do Nordeste que atravessa o tempo e é perpetuada por diversos meios de comunicação (Sobrinho e Pageú, 2023).

Na década de 1920, o sertão nordestino já tinha uma presença na mídia nacional em todos os ramos da arte, as suas histórias, seus personagens, os seus conflitos – o cangaço, chama a atenção pelas suas peculiaridades. É esse olhar curioso, “diferente” e exotizado que leva o sertão nordestino às telas do cinema. As histórias do cangaço, os conflitos, a resiliência e história do povo sertanejo que já faziam parte da literatura e das novelas adentraram o mundo do cinema ganhando ainda novos contornos. A construção dessas narrativas já conhecidas nesse período, fim do século XIX e início do século XX, sobre o sertão nordestino, por exemplo, se dão em locações em São Paulo e Minas Gerais, mesmo que estas histórias se passarem no meio do sertão nordestino.

Até então, “o Nordeste era um país desconhecido”, bem como o seu sertão, como dito por Maria do Rosário Caetano (2005). Mesmo o Sertão e o sertanejo estando presente em múltiplos filmes, canções, peças e romances, esse deslocamento ao sertão nordestino só irá ocorrer após o feito de Benjamin Abrahão, o primeiro a fazer filmagens de Lampião e o seu bando no ano de 1936.

A indústria cinematográfica vem a ter locações propriamente no sertão nordestino quando o cinema nacional se revigora pelas leis de incentivo à cultura em 1994. Neste cenário, o sertão é revisitado por cineastas e filmes que retratam o cangaço, a exemplo os cineastas Paulo Caldas e Lírrio Ferreira que refazem os passos de Abrahão. A ideia que conhecemos de sertão, a partir do senso comum, nasce da construção narrativa conduzida pela mídia que estabeleceu esse imaginário sobre um recorte espacial sem elementos que fazem parte do real, apenas baseado em referências literárias – *Os sertões* (1902), *O Quinze* (1930) e *Vidas Secas* (1938) - e musicais. Assim o sertão aparece em filmes, novelas e noticiários: trazendo em si o peso dessa construção imagética pré-existente.

Quando falamos em cinema lembramos das produções hollywoodianas, de filmes clássicos ou o vemos apenas como uma forma de lazer. Essa é apenas uma dimensão da imensidão que essa arte pode nos proporcionar, seja enquanto forma artística, cultural, ferramenta de controle e ou política (Benjamin, 1994).

A proposta desta pesquisa é desbravar uma dessas dimensões que compõem o cinema, analisando o seu potencial sociopolítico e o seu poder de representação da vida (Ranciere, 2005). Tendo em vista que o cinema se caracteriza como forma de transmissão de uma mensagem hegemônica e está diretamente ligado às relações humanas e sociais. Partimos do pressuposto que as obras cinematográficas fazem uso de um inventário de estereótipos – positivos e negativos - em relação ao clima, paisagem ou às pessoas desse

lugar. Essas representações contribuem para a construção de um lugar imaginário e real no mapa do Brasil (Albuquerque Junior, 2018).

A partir da modulação de imagens, o cinema forma um mapa ou conta uma história inserida em uma realidade palpável ou visível – baseada no mundo real – mas não semelhante. As histórias e realidades apresentadas no universo cinematográfico carregam em si a representação de uma dimensão do real, assim possibilitando o sentimento de identificação com os símbolos e significados ali presentes. As características presentes nessas narrativas e no imaginário nacional compõem uma estratégia de estereotipização que fomenta a construção dessa ideia de sertão (Albuquerque Junior, 2018).

Sendo o cinema nacional marcado por períodos de transições políticas, sociais e estruturais, as suas produções não saíam ilesas dessas transições. Um marco específico é deixado por essas transições, as especificidades utilizadas nas obras nacionais para representar o Brasil, a brasilidade e o seu povo. Como em *O Pagador de Promessas* (1962), *Central do Brasil* (1998), *O Auto da Compadecida* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *Bacurau* (2019) e outros. Mas o que chama atenção dentre essas representações é a forma como as produções nacionais fazem uso de uma mesma ideia de sertão. Algo que inclusive ficou marcado por produções do período do Cinema Novo<sup>1</sup> (Rocha, 1965). Mesmo com o passar do tempo não é deixado para trás. Ainda nos dias atuais vemos influências dessas construções de imagem (Foster, 2014), em filmes como *O Auto da Compadecida* (2000), *Bem-Vinda a Quixeramobim* (2022) ou ainda *Bacurau* (2019). Os gêneros fílmicos aqui trabalhados serão, *Nordestern* e o *Cômico*, gêneros que ajudaram a consolidar a visão do Sertão no Cinema Nacional (Caetano, 2005).

O *Nordestern* é um gênero cinematográfico brasileiro que adapta as convenções do western clássico (os filmes de faroeste) ao contexto cultural e geográfico do Nordeste do Brasil (Caetano, 2005). O termo, uma junção de "Nordeste" com "*western*", descreve narrativas ambientadas no Sertão, que exploram temas como justiça, vingança, luta pela sobrevivência e conflitos de poder, enquanto incorporam elementos típicos da cultura nordestina, como os cangaceiros, coronéis e jagunços. O gênero *Cômico* é uma categoria do cinema que tem como principal objetivo provocar o riso e entreter o público por meio do humor. Se caracteriza por situações engraçadas, diálogos espirituosos, personagens caricatos e enredos que, frequentemente, exploram o absurdo, o exagero ou o cotidiano sob uma

---

<sup>1</sup> Surgido nos anos 1950 e consolidado nos anos 1960, o Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que, através de uma linguagem inovadora e um olhar crítico, denunciava as mazelas sociais do país e buscava construir uma identidade cinematográfica nacional, valorizando a cultura e a história do Brasil.

perspectiva bem-humorada. No contexto do cinema brasileiro, especialmente quando ambientado no Sertão, o gênero *Cômico* utiliza elementos culturais e regionais para criar histórias que conectam o público com as tradições locais, mas sempre com uma abordagem leve e descontraída.

Seguindo esse recorte de gênero, os filmes que serão estudados nesta pesquisa são: *O Auto da Compadecida* (2000), uma adaptação da peça teatral de Ariano Suassuna que se destaca por seu humor regionalista e crítica à sociedade nordestina; *Cine Holliúdy* (2012), uma comédia que aborda o impacto da chegada do cinema em uma pequena cidade do Ceará, refletindo sobre a importância da cultura local e a resistência ao progresso; e *Bacurau* (2019), um filme que mistura elementos de sátira e ficção científica para apresentar uma crítica à realidade política e social brasileira, trazendo à tona questões sobre identidade e resistência.

A escolha desses filmes se fundamenta não apenas no fato de se enquadrarem nos gêneros em questão, mas também pelo impacto significativo de sua exibição em televisão aberta. Em comparação com os chamados filmes *cults*, que estão disponíveis apenas em plataformas de streaming e em cinemas, os filmes exibidos em TV aberta atingem diferentes faixas etárias e classes sociais, contribuindo para a democratização da cultura. A exibição em televisão aberta não só aumenta a visibilidade desses filmes, mas também promove uma maior inclusão cultural. Além disso, é importante destacar que, nessas produções, o sertão vai além de uma mera ambientação; ele se torna um verdadeiro personagem dentro da narrativa. Como aponta Nilson Xavier, escritor e pesquisador catarinense, o sertão é integrado à trama de maneira que contribui significativamente para a construção dos personagens e da história, refletindo aspectos culturais e sociais de forma profunda e significativa.

Nesse trabalho buscarei responder à seguinte questão: as representações do sertão no cinema nacional reforçam ou combatem os estereótipos acerca dessa região? Para isso, enquanto objetivo geral, analisaremos como essas representações do sertão no cinema nacional contemporâneo influenciam o olhar acerca dessa região. Como objetivos específicos, buscamos descrever as representações de sertão utilizadas nas produções cinematográficas, também compreender a relação entre as representações do sertão e a realidade a partir de discussões sobre desenvolvimento e desigualdade, e, finalizando os objetivos específicos, problematizamos a reprodução dos estereótipos nas representações nos filmes indicados.

Através de uma pesquisa qualitativa que se utiliza de análise bibliográfica, filmica e documental, construo esse trabalho de conclusão de curso. Para assim contribuir na construção do conhecimento sobre arte e sociedade, levando a academia a pensar sobre o papel social e político do cinema nacional. Já que o mesmo é uma das principais formas artísticas presentes na modernidade e produz conhecimento e crítica através do uso da imagem (Jameson, 2002).

## 1 - REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO: Estéticas e Estereótipos no Cinema Nacional

Mesmo nos dias atuais, a representação do sertão na internet e na mídia ainda é marcada por estereótipos. Ao buscar informações sobre o sertão, é comum encontrarmos imagens e informações que enfatizam aspectos reduzidos e muitas vezes distorcidos de uma realidade mais abrangente. Em uma pesquisa rápida no Google sobre o Sertão, essas foram as imagens apresentadas pela plataforma:

Figura 1: O Sertão segundo a Internet



Fonte: PrintScreen Google Imagens

Figura 2: O Sertão segundo a Internet



Fonte: PrintScreen Google Imagens

Nestas imagens temos um exemplo de como o sertão é geralmente representado como sendo uma região árida, pobre e de vida rural tradicional (Andrade, 2008). Partindo dessa perspectiva, iremos descrever como o sertão é representado nas produções cinematográficas nacionais.

Apesar dessas representações carregarem uma visão pejorativa e estereotipada, devemos destacar que as mesmas não podem ser entendidas apartadas dos contextos históricos, econômicos e políticos que impactaram profundamente o desenvolvimento da região. Consideramos que trata-se de uma história marcada por um desenvolvimento desigual em relação às outras regiões do Brasil e a falta de políticas públicas efetivas. As representações e narrativas acerca do sertão acabam sendo um reflexo dessas condições, mas também contribuem para a construção de estereótipos, ao focar apenas nas dificuldades e aridez, uma perspectiva reducionista (Albuquerque Junior, 2018; Debs, 2007).

A autora Sylvie Debs (2007), ao rerepresentar os chamados "textos fundadores": a *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500) e *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, destaca a forma como a região do sertão foi frequentemente descrita de maneira negativa e estigmatizada. Ela observa que, apesar da distância temporal que separa esses dois textos, há semelhanças na forma como ambos descrevem o sertão como uma região marcada por características como "selvagem", "bárbaro" e "primitivo". Estas descrições vão além de aspectos geográficos ou climáticos, abrangendo também a população local e sua cultura.

Ainda que ambas as obras tivessem o objetivo de descrever o lugar com exatidão e precisão de ordem histórica, os dois autores, Pero Vaz de Caminha (1500) e Euclides da Cunha (1902), partem de um olhar estrangeiro, exótico e de estranheza. O primeiro, ao descrever o Brasil recém-descoberto pelos portugueses, parte da perspectiva do Europeu; já o segundo, ao analisar a Guerra de Canudos e as condições do sertão, mesmo sendo brasileiro, o faz a partir de um ponto de vista urbano e "civilizado" (Debs, 2007).

É relevante trazer esses exemplos porque, apesar das diferenças temporais e contextuais, ambos os autores compartilham um olhar que, de certa forma, desumaniza ou inferioriza o sertão e seus habitantes, sendo este um ponto-chave no processo de construção da identidade brasileira e na forma como o sertão foi representado na literatura do séc. XIX, além de influenciar a forma como continua a ser retratado, especialmente no cinema nacional.

O século XIX foi um período marcado pela busca de desprendimento da influência cultural europeia, além de uma maior valorização das características locais e regionais, guiado por esse movimento e pelo anseio de construir uma identidade nacional. Os literatos do pós-30 fazem uso de elementos que remetem ao sertão nordestino na construção de suas narrativas. "Um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base para o estabelecimento da cultura nacional" (Albuquerque Junior, p. 67, 2018). Os



intelectuais da época viam o sertão nordestino como a maior representação da identidade nacional ou, como dito por Sylvie Debs: “O Sertanejo seria reconhecido como o habitante mais autenticamente brasileiro” (Debs, 2007, p. 244).

Foi através dos escritos de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Euclides da Cunha que as histórias de seca e cangaço se tornaram parte do imaginário nacional. Esses autores foram fundamentais para trazer a representação do sertão para a literatura, apresentando a vida na região e as condições da seca de maneira realista e crítica, usando suas obras como uma forma de denúncia das duras condições de vida enfrentadas pelos seus habitantes. Ao contrário do regionalismo de Gilberto Freyre, que, apesar de ter contribuído significativamente para a compreensão da formação da sociedade brasileira, apresenta uma abordagem muito ampla e uma visão romântica acerca da miscigenação no Brasil, como o exemplo do Engenho em sua obra *Casa-Grande & Senzala* (1933).

Na década de 1960, essas narrativas saem do papel e chegam às “telonas”, caracterizadas por imagens de forte apelo depreciativo e decadente. Desde então, o Sertão se faz presente no cinema nacional, seja como cenário ou na composição de narrativas. Podemos dizer que ele brilha nas telas até os dias atuais, como em: *O Cangaceiro* (1953), *Aruanda* (1960), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Mas, apesar da passagem do tempo, o Sertão permanece o mesmo? As referências e narrativas utilizadas no cinema nacional ainda condizem com a realidade atual do sertão?

Nas obras mencionadas acima, o Sertão é apresentado em uma posição de subalternidade, se utilizando da “evocação dos tempos bárbaros, da violência gratuita e banal [...]” (Caetano, 2005, p.70). A chamada “estética da fome” fez uso desses elementos na busca pela representação do real. Glauber Rocha (1965) propunha que o cinema novo fizesse uso dessa estética como ato revolucionário, uma forma de escancarar as desigualdades e a realidade do sertão. Para ele, mostrar essa realidade para o mundo, através do cinema, seria uma forma de viabilizar sua superação, já que a violência expressa em seus filmes funcionava tanto como um reflexo das condições de vida no Sertão quanto como um meio de provocar mudanças, ao passo que, ao torná-las visíveis ao público, mostrava também a necessidade de transformação.

Mas, antes de chegarmos ao cinema de Glauber Rocha e à sua representação do Sertão, é importante voltar no tempo e examinar as obras que inicialmente trouxeram o Sertão à luz no cinema. Estas obras, *O Cangaceiro* (1953) e *Aruanda* (1960), moldaram o imaginário sobre o Sertão e prepararam o terreno para o *Cinema Novo* de Glauber Rocha.

Dirigido por Lima Barreto, o filme *O Cangaceiro* (1953) é um marco do cinema nacional. Trouxe o sertão e seus dilemas para as telas, consolidando imagens que se tornaram amplamente reconhecidas e com repercussão internacional: A paisagem árida, a estética do cangaço, a música e a linguagem regional. A obra é conhecida por sua influência na cristalização da temática do cangaço no cinema brasileiro, através da sua representação dramática da vida no sertão. O filme estabeleceu o gênero cinematográfico conhecido como *Nordestern*, inspirado nos aclamados filmes de *western* norte-americanos.

Figura 3: Milton Ribeiro e Alberto Ruschel (deitado) contracenam em “O Cangaceiro”



Fonte: memorial da democracia

Milton Ribeiro faz uso de vestimentas e acessórios, como o chapéu decorado com bordados, estrelas e outros detalhes que indicavam status, além de cartucheiras para carregar munições, elementos que caracterizam o cangaceiro.

Figura 4: Em cena de “O Cangaceiro”, a partir da direita: Alberto Ruschel, Milton Ribeiro e Vanja Orico



Fonte: Memorial da Democracia

Aqui temos novamente os chapéus decorados, além de armas, cartucheiras, cinturões, sandálias e roupas de couro, bem como a expressão de hierarquia no cangaço através da disposição dos personagens na imagem. Como dito por Maria do Rosário Caetano (2005), o filme apresenta o Sertão “evocando tempos bárbaros, de violência gratuita e banal, sem a contextualização social e histórica da realidade” (Caetano, 2005, p. 70). Embora traga o discurso maniqueísta, expresso na dualidade entre o atraso do Sertão e o progresso do urbano, o diretor comete um erro sociológico ao retratar os cangaceiros a cavalo, algo incomum no contexto histórico real do cangaço, mas presente em filmes de Western no cinema hollywoodiano. A autora também destaca a visão hegemônica presente no filme, na qual o cangaço era “visto e tratado como questão penal, descartando-se os elementos sociológicos para o surgimento e manutenção da sua existência” (Idem), ignorando que o fenômeno era, em grande parte, reflexo da ausência do Estado no Sertão.

*O Cangaceiro* (1953) é um exemplo emblemático da influência do cinema norte-americano no Brasil, moldando a estética visual e a narrativa do filme. No entanto, essa influência não foi passiva. Ao mesmo tempo em que se apropriou de elementos estéticos e narrativos do cinema estadunidense, Lima Barreto buscou construir uma identidade nacional autêntica, mesmo que idealizada e romantizada. Os elementos do cangaço transformaram sua obra em um legado que inspira e desafia os cineastas e críticos até os dias de hoje.

Já *Aruanda* (1960), documentário produzido por Linduarte Noronha (Cineasta e Professor), apresenta as atividades econômicas desenvolvidas em um quilombo localizado

na Serra do Talhado, em pleno sertão paraibano. Essas atividades visavam à sobrevivência da comunidade, retratadas sob uma perspectiva de sofrimento e subsistência.

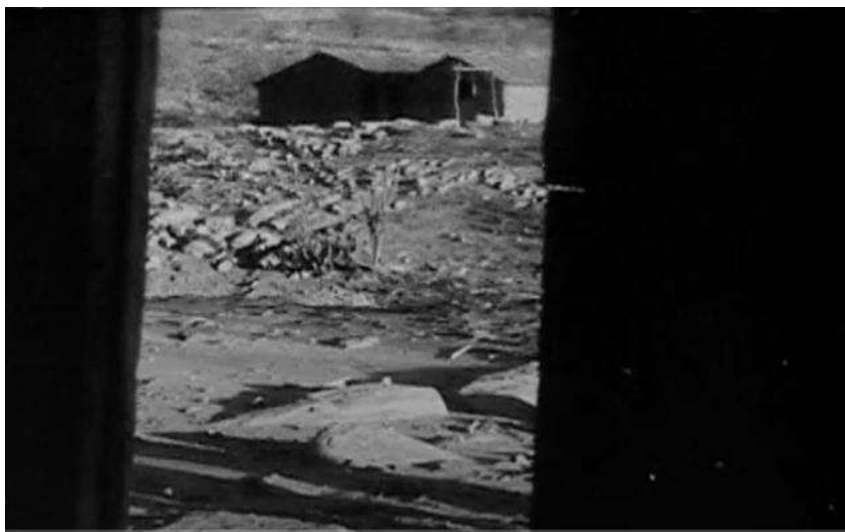
Figura 5: A família de Zé Bento



Fonte: Print Screen Aruanda (1960)

Na imagem acima, vemos que a família de Zé Bento se prepara para sair em busca de água, munidos de um burro e potes de barro.

Figura 6: Vista da janela da casa de Zé Bento



Fonte: Print Screen Aruanda (1960)

Da janela da casa de Zé Bento vemos uma casa vizinha, mas também há um destaque a vegetação do lugar, seco e desértico.

Figura 7: Jornada até o barreiro



Fonte: Print Screen *Aruanda* (1960)

Zé Bento e sua família seguem no caminho até o barreiro, fonte de água e barro, matéria prima para o trabalho das mulheres daquela localidade. Através das imagens, podemos ver que o documentário destaca elementos que evocam o discurso da seca: a paisagem árida, a falta de água, o trabalho manual e exaustivo, além do sofrimento físico e emocional da comunidade. A trilha sonora, com seus sons naturais e a ausência de diálogos em alguns momentos, intensifica a sensação de isolamento e dificuldade.

Linduarte Noronha nos mostra, através de uma estética realista, as dificuldades enfrentadas pela comunidade de *Aruanda* (1960), retratando a escassez de água e a dificuldade de encontrá-la, a produção de cerâmica e algodão – atividades essencialmente femininas. Além disso, o filme mostra as longas distâncias percorridas, seja do lar ao barreiro, seja até a feira ou cidade mais próxima, evidenciando a resiliência e a determinação dessa população na busca pela sobrevivência. É importante destacar que toda a geração de cineastas do Cinema Novo foi influenciada pelo trabalho do diretor, que trouxe para o cinema uma visão voltada para a realidade brasileira e comprometida com a denúncia das desigualdades sociais.

O movimento do Cinema Novo, liderado por Glauber Rocha, propôs uma profunda transformação na estética, narrativa e abordagem política do cinema brasileiro. Em vez de se limitar ao entretenimento, o Cinema Novo buscava retratar as duras contradições da sociedade brasileira, utilizando a chamada “estética da fome” para expor as realidades de miséria e desigualdade que muitas vezes eram ignoradas ou romantizadas. Essa estética, idealizada por Rocha, consistia em uma linguagem visual e narrativa crua e direta, que não

apenas representava a fome e a pobreza como temas, mas transformava esses elementos em símbolos de resistência e denúncia social. Como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), obra em que Glauber Rocha explora a dureza do Sertão como um reflexo do débito social brasileiro. A narrativa se desenvolve através da trajetória de Manuel e Rosa, personagens cujas vidas representam o dilema comumente associado ao sertanejo: miséria, desigualdade e busca por redenção. Manuel, na busca por justiça, acaba preso entre o fanatismo religioso e o cangaço, dois caminhos radicais que simbolizam a resistência desesperada do povo frente à opressão.

Figura 8: Manoel e a figura do vaqueiro



Fonte: Print Screen *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Na última figura, vemos Manoel vestindo seu gibão de couro e montando a cavalo faz referência ao vaqueiro, uma imagem emblemática do Sertão.

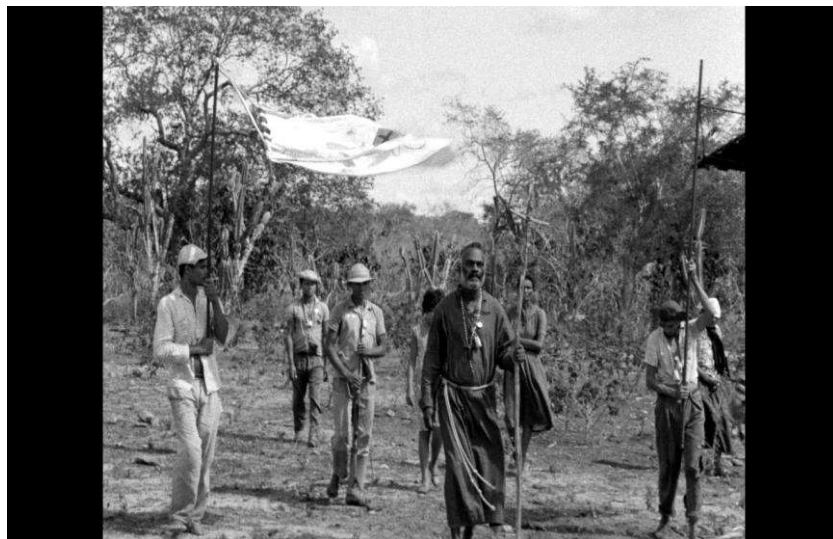
Figura 9: Morte e escassez



Fonte: Print Screen *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963)

Manuel encontra um animal morto na estrada, cena que reforça a ambientação do Sertão como um lugar de extrema aridez e escassez. O animal morto é uma representação visual da seca, uma das forças mais implacáveis que moldam a vida no Sertão nordestino.

Figura 10: Religiosidade e misticismo



Fonte: Print Screen Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

O misticismo e o fanatismo religioso são vistos como respostas ao sofrimento e à opressão vividos pelo povo sertanejo, expressos através do beato Sebastião e seus fiéis.

Figura 11: Vaqueiro (Manuel) e o Coronel



Fonte: Print Screen Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963)

Vemos os personagens Vaqueiro (Manuel) e o Coronel se encontrando na feira do gado. Essa cena simboliza as relações de poder e opressão que estruturam o Sertão, com o Coronel representando a exploração latifundiária e a desigualdade social.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), Glauber Rocha utiliza elementos icônicos como o cangaço, a paisagem árida, o misticismo e a desigualdade social para



intensificar a representação do Sertão como um espaço de luta, resistência e opressão. No filme, o cangaceiro Corisco é retratado como um “bandido social”, uma figura que surge da revolta contra a desigualdade, trazendo à tona o dilema entre a violência como resposta e o desejo de mudança.

A dita paisagem árida ambienta a luta pela sobrevivência, simbolizando a resistência natural e as condições extremas que moldam a vida e o caráter do sertanejo. A religiosidade, por sua vez, é uma resposta ao sofrimento e à falta de esperança, onde o misticismo se torna um mecanismo de sobrevivência e, ao mesmo tempo, uma prisão que envolve os personagens em promessas de salvação ou revolta.

A desigualdade social permeia toda a narrativa, expressa na jornada de Manuel e Rosa, que começa com um conflito sobre a terra e revela as faces da exploração e injustiça, terminando com a morte de Rosa e o destino incerto de Manuel. Glauber Rocha, através deste filme, critica o ciclo interminável de violência e sofrimento vivido pelo povo sertanejo, destacando a ausência de uma solução clara ou de uma figura redentora, seja a Igreja ou o Estado.

O manifesto *Uma Estética da Fome* (1965), escrito por Glauber Rocha, foi um marco para o cinema brasileiro especialmente no contexto do Cinema Novo, ao propor um cinema autenticamente nacional, afastado das influências hegemônicas do formato hollywoodiano e europeu. Esse manifesto promoveu uma maior valorização da realidade brasileira, incentivando a produção de narrativas que não apenas mostrassem as mazelas sociais do país, como fome, miséria e seca, mas que também dessem voz à riqueza cultural e à complexidade humana do Brasil.

Nesse período, o Sertão vivenciou o seu apogeu cinematográfico, uma vez que “cineastas de todo o país apontam suas câmeras para o Nordeste na tentativa de mostrar e dizer a região através do cinema” (Andrade, 2008, p. 41). Inspirados pela literatura e pela cultura sertaneja (Debs, 2007), os filmes passaram a explorar, além dos temas recorrentes de seca, fome e cangaço, outros elementos culturais marcantes, como a religiosidade, os conflitos familiares, as tensões políticas e as desigualdades sociais, compondo assim um universo multifacetado do Sertão nordestino.

Quase quatro décadas após a “estética da fome” de Glauber Rocha ganhar destaque no cinema brasileiro, *O auto da compadecida* (2000), de Guel Arraes, resgata e adapta esse olhar para uma narrativa que mistura humor, crítica social e tradição popular. A obra constrói um retrato do Sertão nordestino através de diversos elementos marcantes na jornada dos dois



personagens principais, Chicó e João Grilo. Jornada essa que transita entre o real e o fantástico, refletindo a complexidade cultural do Sertão nordestino, através de uma narrativa que combina elementos da cultura popular: o sertanejo, o folclore e suas histórias fantásticas, o cangaço, a religiosidade.

Figura 12: Chicó e João Grilo enfrentam as adversidades do Sertão



Fonte: Print Screen O Auto da Compadecida (2000)

*O auto da Compadecida* (2000) explora esse universo multifacetado mesclando comédia e drama, através de uma linguagem que dialoga com as tradições da oralidade popular e com os mitos e crenças enraizados na cultura nordestina e sertaneja. Ao adaptar a peça de Ariano Suassuna, Guel Arraes transforma a jornada de Chicó e João Grilo em uma metáfora sobre a luta constante pela dignidade e pela justiça vivenciadas pelo sertanejo.

Na figura acima temos os protagonistas representando o sertanejo que enfrenta as adversidades da vida na região como a seca, a pobreza e a fome.

Figura 13: Lendas e Histórias Fantásticas



Fonte: Print Screen O Auto da Compadecida (2000)

As histórias de Chicó fazem referência ao folclore e à tradição oral transmitida de geração em geração. Essas histórias refletem as crenças, medos e esperanças do sertanejo, ajudando a explicar fenômenos naturais ou reforçando valores como respeito à natureza e à religião.

Figura 14: Personagens Caricatos



Fonte: Print Screen O Auto da Compadecida (2000)

Os personagens são representações vivas de figuras típicas do Sertão nordestino, carregando traços e características que refletem o contexto cultural e social da região.

Figura 15: Corrupção e Desigualdade



Fonte: Print Screen O Auto da Compadecida (2000)

O filme aborda problemas sociais e políticos como a corrupção, desigualdade e a exploração dos mais pobres pelos poderosos.

Figura 16: O bife da cachorra e a desigualdade social



Fonte: Print Screen O Auto da Compadecida (2000)

A cena acima retrata que a cachorra do padreiro é alimentada com bife passado na manteiga é um exemplo marcante da desigualdade social e da exploração presentes na narrativa. Essa cena simboliza o contraste extremo entre as condições de vida da elite e a realidade da maioria do povo sertanejo.

Figura 17: Violência e Luta armada



Fonte: Print Screen O Auto da Compadecida (2000)

Severino, enquanto cangaceiro, simboliza a violência e a luta armada como resposta à opressão social e à falta de oportunidades. Ele representa o lado mais sombrio e brutal das relações de poder no Sertão. Inspirado nos cangaceiros históricos do Nordeste, ele é a personificação da resistência desesperada, que surge como uma resposta às injustiças perpetuadas por um sistema desigual e excludente.

Figura 18: Sagrado e Profano



Fonte: Print Screen O Auto da Compadecida (2000)

Vemos acima que a religiosidade nordestina, mesclando catolicismo e crenças populares, é elemento fundamental na trama. A presença da Compadecida (Nossa Senhora) e do Diabo ilustram essa dualidade, enquanto a fé simples dos personagens – especialmente de João Grilo e Chicó – revela o apego do povo sertanejo à religião como forma de enfrentamento das dificuldades.

Embora *O Auto da Compadecida* (2000) se enquadre no gênero de comédia, o filme não se limita a divertir. Nesta obra o humor se torna uma ferramenta de crítica e reflexão acerca de questões como pobreza e desigualdade social. Mesmo se utilizando de uma estética que, em certo sentido, reduz o Sertão a um lugar de seca e escassez, a obra se expressa de maneira crítica, tanto no discurso quanto na narrativa, abordando as desigualdades e as tensões sociais político-sociais presentes na região.

Através de falas e situações que ilustram as desigualdades e as questões sociais no Sertão nordestino, fazendo uso da comédia para transmitir reflexões profundas acerca da desigualdade social. Uma das frases emblemáticas que sintetiza a crítica social é: "O inferno vai acabar virando uma repartição pública, existe, mas não funciona.". Essa fala revela a visão cínica dos personagens sobre a ineficácia das instituições públicas, que existem, mas falham em cumprir seu papel de maneira eficaz.

Outra fala relevante é: "A esperteza é a coragem do pobre." João Grilo, um dos protagonistas, é o exemplo perfeito dessa "esperteza", usando sua astúcia para sobreviver em um mundo onde os recursos são escassos e as opções são limitadas e a revolta de lampião contra o sistema opressor é reflexo de uma vida repleta de miséria, violência e falta de perspectivas, a fala da *Compadecida* expressa o que Caetano (2005) chama de "banditismo social". A crítica à falta de dignidade para os mais pobres também é expressa quando Chicó fala que o seu amigo "não tem direito nem ao cemitério.". Expondo a cruel exclusão social, onde até mesmo a morte e o direito a um enterro digno são negados a população marginalizada. Além disso, o abandono por parte do Estado é evidenciado pela fala da *Compadecida*: "Esses pobres não têm ninguém por eles." Em meio a esse abandono, a busca por alguma forma de esperança se volta, muitas vezes, para a fé.

Essa é a forma como Guel Arraes representa o Sertão em sua adaptação de *O Auto da Compadecida* (1955), obra de Ariano Suassuna. A partir dessa adaptação, o Sertão é representado tanto como um espaço de dificuldades extremas — marcado pela seca, pobreza e escassez — quanto como um local de resistência e astúcia, onde os personagens encontram formas criativas de lidar com as adversidades da vida.

Já em *Cine Holliúdy* (2012), de Halder Gomes, apesar de abordar o Sertão através de uma representação diferente, o diretor também segue a tendência de inserir uma crítica social atrelada à narrativa. A história do filme é centrada na chegada do cinema hollywoodiano ao Sertão cearense na década de 1970, e a partir dessa premissa, o filme propõe uma reflexão



sobre a resistência cultural e as contradições da sociedade nordestina, onde o sonho de "fazer cinema" se mistura com as limitações econômicas e sociais da região.

Acompanhando a jornada de Francisgleydisson e sua família, o filme apresenta elementos da vida cotidiana no Sertão, abordando as tensões entre a tradição e a modernidade, a luta pela preservação da cultura local e os desafios de levar o sonho de Hollywood a uma realidade marcada pela pobreza e pela resistência.

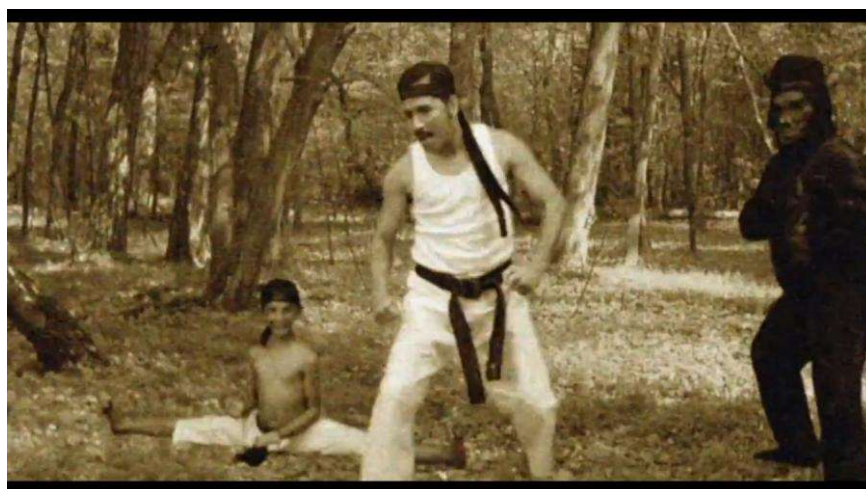
Figura 19: Regionalismo e Ditadura

| MINISTÉRIO DA JUSTIÇA<br>CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA                                |                                |                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| CERTIFICADO DE CENSURA                                                               |                                |                            |
| CERTIFICADO Nº<br>106/74                                                             | TIPO DA OBRA<br>FILME - CINEMA | mm/COR<br>35 mm - COLORIDO |
| TÍTULO DA OBRA<br>CINE HOLLIÚDY                                                      | DATA<br>20.10.74               |                            |
| AUTOR / DIRETOR<br>HAIDER GOMES                                                      | VÁLIDO ATÉ<br>08.02.78         |                            |
| JUSTIFICATIVA DE IMPROPRIEDADE<br>ESTE FILME CONTEM CENAS DE CEARENSIDADE EXPLICITA. |                                |                            |

Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

Observamos que o filme faz referência a cultura regional do Sertão cearense, mas também aborda de maneira sutil a censura imposta pela ditadura militar na década de 1970.

Figura 20: Influência da estética hollywoodiana



Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

O filme traz referências explícitas à influência estética Hollywoodiana e os filmes de ação e luta.

Figura 21: Histórias Fantásticas e Tradição Oral



Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

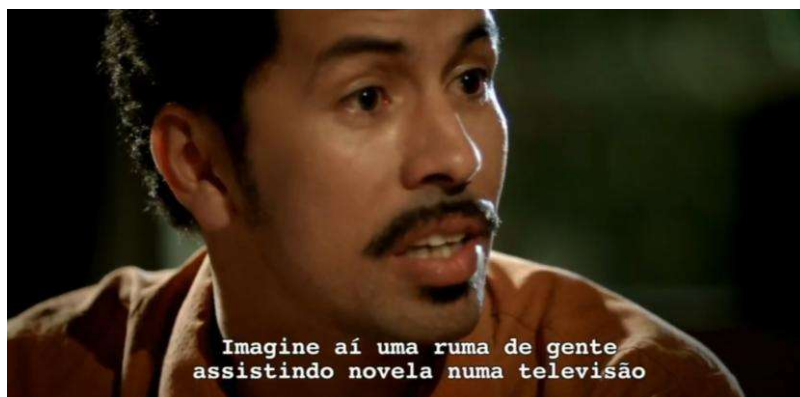
Enquanto dirige, Francisgleydisson conta suas histórias mirabolantes ao seu filho e esposa. Fazendo referência às histórias fantásticas e a tradição oral transmitida de geração em geração.

Figura 22: A busca por uma vida melhor



Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

Figura 23: O medo da modernidade



Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

Nas figuras 22 e 23 vemos uma dualidade. A busca por uma vida melhor, o que reflete as dificuldades históricas e socioeconômicas enfrentadas pelos personagens na sua jornada. Já o medo da modernidade também é representado principalmente pelo impacto da chegada da televisão.

Figura 24: Paisagem Árida



Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

As locações apresentam o Sertão nordestino com sua paisagem árida, pequenas cidades com ruas de barro, e construções típicas, como casas simples e praças centrais com igrejas.



Figura 25: Quem pode ver televisão?



Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

A desigualdade entre as crianças é representada de maneira sutil, mas marcante, refletindo as condições socioeconômicas da pequena cidade através do acesso a televisão.

Figura 26: O Dono (Prefeito) da Cidade



Fonte: Print Screen Cine Holliúdy (2012)

O tema da corrupção é abordado de forma cômica e caricatural, especialmente na figura do prefeito Olegário, que representa um arquétipo clássico de políticos em regiões mais isoladas do Brasil.

*Cine Holliúdy* (2012) é um retrato multifacetado que combina crítica social e reflexão com um olhar carinhoso sobre o Sertão. Ao misturar elementos do imaginário hollywoodiano com a realidade do Sertão, o filme destaca as contradições culturais e sociais da região, ao mesmo tempo que exalta a criatividade e a resistência de seu povo. Com humor e leveza, o longa aborda temas universais como modernidade, desigualdade e corrupção, enquanto preserva a singularidade de seu contexto regional.

Corrupção, desigualdade e a romantização do sofrimento se entrelaçam na representação da resiliência no Sertão, que, mesmo marcada por desafios, também é um espaço de resistência e esperança. Apesar de boa parte da narrativa de *Cine Holliúdy* (2012) se passar dentro de uma sala de cinema, o filme nos leva a acompanhar a jornada de Francis e sua família no interior do Ceará. Esse cenário remete diretamente à influência hollywoodiana nas representações do Sertão nordestino, mostrando como o imaginário cinematográfico de Hollywood se mistura com a realidade dessa região, onde o sonho de fazer cinema se confronta com as dificuldades econômicas e sociais da região.

*Bacurau* (2019), o último filme escolhido, busca apresentar uma representação única do Sertão, mesclando gêneros como faroeste e ficção científica, ao mesmo tempo em que insere uma crítica social profunda em sua narrativa. Dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o filme se configura como uma metáfora sobre colonialismo, resistência cultural e desigualdade social.

Sua trama se passa em um futuro próximo na pequena cidade de Bacurau, no Sertão nordestino. Onde após a morte de Dona Carmelita, uma figura importante da vila, os moradores começam a notar uma sequência de acontecimentos estranhos, como os tiros no caminhão-pipa, o desaparecimento da cidade dos mapas digitais e a falta de sinal de internet e telefone.

Logo, os habitantes descobrem que a cidade é alvo de um grupo de estrangeiros sádicos, que participam de uma espécie de "jogo" mortal. No entanto, a comunidade fará o possível para manter *Bacurau* e seu povo vivos. Ao longo dessa jornada podemos perceber elementos de resistência, solidariedade e preservação da identidade e território de Bacurau.

A obra traz referências expressas à história e cultura do Sertão, que enriquecem a narrativa e servem como base simbólica para contextualizar a luta pela sobrevivência e a resistência da comunidade local. Compartilha com as demais obras aqui citadas, elementos como a escassez de água e recursos, a paisagem árida, o abandono pelo Estado e pela Igreja, além de referências ao cangaço, à cultura popular e aos conhecimentos tradicionais, todos mesclados a aspectos que reforçam a ideia de resiliência do povo sertanejo, como:

Figura 27: A Escola



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

A escola em *Bacurau* (2019) é um símbolo multifacetado de preservação cultural, resistência social e educação como base para o futuro, sendo um local onde a comunidade mantém viva a esperança e a continuidade de sua história.

Figura 28: O Museu



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

O Museu representa a manutenção e conservação da história local, funcionando como um guardião da memória cultural e das tradições da comunidade. Tendo um papel ativo na conservação não apenas de objetos, mas da memória coletiva, sendo uma ferramenta de resistência cultural.

Figura 29: Orgulho dos seus



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

Essa cena pode ser vista como uma metáfora para a luta pela ascensão social e a necessidade de resistência cultural e educacional em uma sociedade que constantemente marginaliza e invisibiliza as populações do interior.

Figura 30: O Repentista



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

O repentista é mais do que um simples personagem: ele é uma manifestação da cultura popular e da resistência do Sertão, simbolizando a força coletiva e a memória do povo, fundamentais para a preservação de Bacurau como comunidade e território.



Figura 31: O Conteúdo da mala vermelha



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

Nessa cena, as vacinas são trazidas por Teresa, uma das netas de Dona Carmelita, simbolizam o cuidado e a preocupação com a saúde da comunidade, um cuidado que, significativamente, parte dos próprios moradores, reforçando a ideia de autonomia e solidariedade interna como pilares da resistência de Bacurau. Esse gesto contrasta com a negligência do governante local (Tony Jr), que entrega medicamentos e mantimentos fora da validade, evidenciando o abandono institucional e a necessidade de a comunidade depender de si mesma para sobreviver.

Figura 32: Ritos Fúnebres

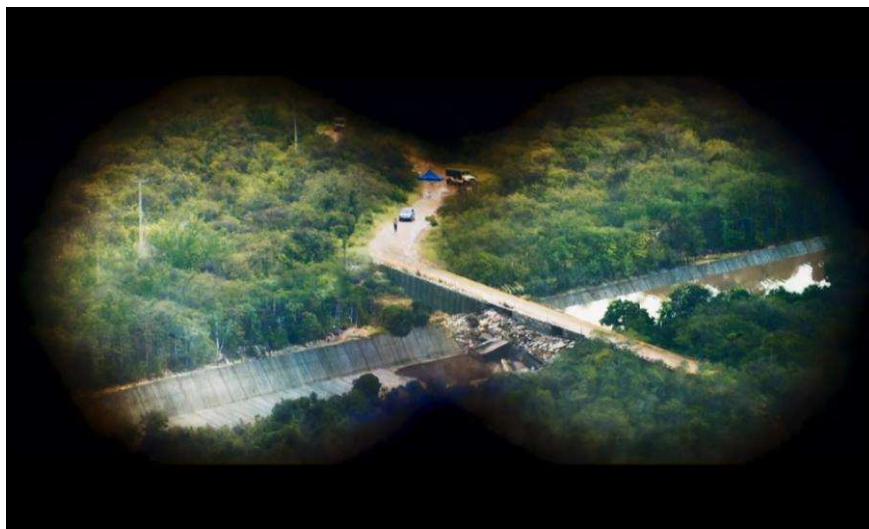


Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

O velório e enterro de Dona Carmelita em *Bacurau* (2019) representam a importância da tradição e o valor da memória coletiva dentro da comunidade. Esse momento simboliza o respeito pelas raízes culturais e pela identidade do povo sertanejo, refletindo como a

manutenção das tradições é um ato de resistência frente aos desafios impostos pela modernidade e pelas adversidades externas.

Figura 33: A Represa



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

A represa bloqueada pelo governante em *Bacurau* (2019) é um dos elementos centrais que simbolizam a negligência e opressão das autoridades em relação à comunidade local. A água, vital para a sobrevivência, se torna um símbolo de controle e exploração, evidenciando como o acesso a recursos essenciais é manipulado para manter o domínio sobre a população.

O bloqueio da represa revela o abandono do Estado em relação ao Sertão, expondo a indiferença institucional diante das graves necessidades da região. Esse ato funciona como um poderoso lembrete do abismo entre o poder governamental e as demandas reais da população, reforçando a desigualdade social e o isolamento dessa região.

Figura 34: O Futuro?



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

Vale ressaltar que a escolha temporal de *Bacurau* (2019), ao se passar em um futuro provável, é de fato uma crítica e reflexão sobre a atualidade. Ao mesclar elementos de ficção científica e distopia, o filme não apenas projeta um cenário futurista, mas também exagera e amplifica questões sociais e políticas que já são evidentes no presente.

E, ao mostrar o abandono do Estado, a desigualdade social e a exploração da população mais vulnerável, *Bacurau* (2019) cria um paralelo com as condições atuais, sugerindo que, caso esses problemas não sejam abordados de forma eficaz, o futuro poderia ser ainda mais sombrio e opressor. Essa abordagem, ao mesmo tempo, denuncia e alerta sobre os rumos que a sociedade pode tomar, além de reforçar a urgência de uma reflexão crítica sobre a realidade do Sertão e a relação entre o poder dos governantes e as populações periféricas.

Figura 35: A Feira



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

A feira é mais um dos elementos que *Bacurau* compartilha com as demais obras citadas, mas, neste contexto, ela representa a autonomia da comunidade. Em *Bacurau*, a feira se torna um símbolo de independência e resistência, um espaço onde os moradores não apenas se sustentam, mas também reafirmam o controle sobre suas próprias vidas e recursos.

Figura 36: O Bloqueio na Estrada



Fonte: Print Screen *Bacurau* (2019)

O bloqueio na estrada em *Bacurau* (2019) representa o isolamento físico e social da comunidade, evidenciando o abandono por parte do Estado e a marginalização da pequena cidade no Sertão. A estrada, que normalmente conecta Bacurau ao resto do mundo, torna-se uma metáfora para a exclusão, simbolizando o corte entre o Sertão e as estruturas de poder, infraestrutura e recursos essenciais. Esse bloqueio, juntamente com a escassez de água e o apagamento da cidade dos mapas digitais, amplifica o sentimento de abandono e negligência institucional.

Figura 37: Igreja ou Depósito?



Fonte: Print Screen Bacurau (2019)

Essa cena reflete a perda de confiança nas instituições tradicionais, como a igreja e o Estado, que falharam em apoiar ou proteger a comunidade.

Figura 38: Lunga



Fonte: Print Screen Bacurau (2019)



Já na figura de Lunga, um personagem *queer*<sup>2</sup>, vemos a representação do cangaço, mas com um toque que mescla o mito do cangaceiro tradicional que se utiliza da violência com a luta pela resistência contra o abandono e a opressão. Como dito por Caetano (2007), um "bandido social", Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles re-contextualizam o conceito do cangaço, transformando a ideia do "fora-da-lei" em uma figura que luta por justiça e dignidade em um cenário onde o Estado continua ausente e indiferente às necessidades do povo, assim transformando Lunga no herói do seu povo.

Figura 39: O Prefeito de Bacurau fala para a população



Fonte: Print Screen Bacurau (2019)

O prefeito em *Bacurau* (2019) é um personagem que simboliza o oportunismo político, a negligência e o abandono do Estado em relação às comunidades marginalizadas. Representando um líder corrupto, distante e egoísta, ele se beneficia da exploração de sua própria população enquanto ignora suas necessidades mais básicas, aparecendo na cidade apenas em época de eleição.

Figura 40: Quem são os bárbaros?



Fonte: Print Screen Bacurau (2019)

<sup>2</sup> Termo em inglês utilizado para se referir a pessoas que não se identificam com as normas de gênero e sexualidade impostas pela sociedade.

A cena das cabeças cortadas e expostas em *Bacurau* (2019) é uma referência explícita ao cangaço e às práticas históricas de resistência no Sertão nordestino. Essa imagem evoca o contexto de brutalidade e retaliação presentes na época do cangaço, mas também remonta às constantes afirmações feitas pelos invasores de que os moradores da cidade são "selvagens". A cena levanta o questionamento: quem realmente são os bárbaros? Os estrangeiros que chegam para caçar e exterminar uma comunidade ou os moradores que lutam para proteger sua terra e sua gente?

*Bacurau* (2019) dialoga diretamente com as influências do Cinema Novo, especialmente em sua abordagem crítica e estética sobre as desigualdades sociais e o Sertão. No entanto, o filme vai além, mesclando gêneros e explorando elementos de faroeste, ficção científica e distopia para criar uma narrativa contemporânea e provocativa. Neste sentido, se torna um reflexo potente das desigualdades sociais, do abandono histórico pelo Estado e da força de uma região que, apesar das adversidades, resiste e luta pela sua existência. Seu cenário futurista serve como um alerta sobre as tensões e desafios que marcam a realidade atual, e as possíveis consequências de um futuro que, apesar de distópico, está cada vez mais próximo.

No entanto, algo que permaneceu cristalizado em outras obras também retorna em *Bacurau* (2019): o ideal de resiliência, frequentemente associado a virtudes como força, resistência e capacidade de superação. Embora essa ideia seja muitas vezes celebrada, o uso excessivo do conceito de resiliência pode acabar validando a noção de que é aceitável que determinadas populações sejam constantemente submetidas a situações de extrema dificuldade, desde que se "recuperem" e continuem lutando. Esse ideal, ao ser excessivamente enfatizado, pode acabar funcionando como uma romantização do sofrimento, mascarando a necessidade urgente de transformação nas condições que perpetuam esse sofrimento. *Bacurau* (2019) trouxe mais que crítica e reflexão, após o seu lançamento mais produções novas caras, novos atores e revisitar narrativas que saem do eixo Rio-São Paulo (Tavares, 2023).

Como podemos observar, apesar do passar dos anos, muitas produções cinematográficas continuam a utilizar as narrativas e a estética concebidas no Cinema Novo, captando as marcas da história social do Sertão e apresentando-as em novas narrativas cinematográficas. Essas obras não apenas refletem os aspectos históricos e culturais da região, mas também dialogam com as transformações sociais e estéticas que moldaram o Sertão ao longo do tempo.

A seca, a fome e a escassez, além de elementos que caracterizam a chamada “estética da fome” são reflexos de uma história social e política marcada por desigualdades e que sem a contextualização adequada se torna um problema, já que podem reforçar estereótipos acerca do Sertão. Para entender plenamente esses fenômenos, é crucial considerar o contexto social, político e econômico que os molda.

Para compreendermos melhor a representação do Sertão no cinema, é essencial conhecer sua realidade: sua formação histórica, os desafios climáticos, as dinâmicas econômicas e as relações de poder que moldaram essa região. A análise dessas relações revela como a hegemonia – entendida como o processo pelo qual a classe dominante assegura a adesão das classes subalternas, num sentido gramsciano – contribuiu para a construção de uma visão homogênea e subordinada do Sertão, sobre a forma que vemos a região. Para compreensão da visão do que seria o Nordeste, o Sertão e toda representação imagética de atraso, a mecanismos de dominação e consenso são acionados, a partir de um processo cultural na qual a classe social dominante consegue a adesão, também, das classes trabalhadoras e subalternas (Santos, 2021, p.118).

Como reflete a música *Chuva de Honestidade*, de Flávio Leandro:

*“Israel é mais seco que o Nordeste  
No entanto, se investe de fartura,  
Dando força total à agricultura,  
Faz brotar folha verde no deserto.”*

Esses versos evidenciam que a narrativa de um Sertão inviável ou condenado pela seca, mas que é também decisivamente fruto de escolhas políticas e econômicas que negligenciam o potencial da região e que impulsionam, historicamente, de maneira distinta, outras regiões tidas como “centrais” para a economia nacional.

Para compreender essa problemática, torna-se essencial realizar uma análise aprofundada das estruturas históricas de poder que moldaram o Sertão e o Nordeste, e Celso Furtado é um dos principais autores a oferecer uma perspectiva sobre esta complexa realidade. Para ele, o Nordeste e consequentemente o Sertão foram historicamente colocados em uma posição de subalternidade, sendo marginalizados tanto no desenvolvimento econômico quanto nas práticas culturais e políticas (Santos, 2021).

Por isso, é fundamental compreender as dinâmicas históricas que moldaram essa região. No próximo capítulo, exploraremos a história da formação do Nordeste e do Sertão, analisando os processos históricos, sociais e econômicos que contribuíram para a configuração atual dessa realidade que foi e é representada em diversas expressões artísticas, especialmente no cinema.

## **2 - REPRESENTAÇÃO E REALIDADE: Onde Nasce O Sertão?**

Esse Sertão que hoje está presente no nosso imaginário, outrora não existia como o conhecemos, não possuía uma identificação espacial, social ou identitária. Ele nasce de um processo de construção imagético-discursiva ligado à formação da identidade nacional brasileira (Albuquerque Junior, 2018). Até as primeiras décadas do século XX, o "Sertão" e o "Nordeste" eram termos sem clara delimitação geográfica ou cultural, sendo criados e moldados como categorias interdependentes, embora distintas.

O surgimento dessas noções está diretamente relacionado ao projeto de unificação nacional, que visava formar uma identidade nacional brasileira, numa tentativa de integrar a diversidade étnica, cultural e regional do país (Santos, 2017). Esse processo ganhou força especialmente a partir da década de 1930, período marcado pela tentativa de homogenizar o imaginário nacional em prol do desenvolvimento político e econômico.

Apesar do propósito de integração, essa busca evidenciou tensões e contradições, ao acentuar diferenças regionais e aprofundar desigualdades estruturais (Mendes, 2018). Pois, compreender o Nordeste como uma entidade homogênea, sem reconhecer as diversas nuances de sua formação histórica, resulta em uma distorção da realidade e uma falsificação do seu passado. Tendo em vista que essa região foi forjada pelo “[...] processo de “desenvolvimento desigual e combinado” do capitalismo” (Mendes, 2018, p. 559).

Nesse contexto, o Sertão não se limita a uma representação geográfica; ele emerge como uma construção cultural e política que reflete as dinâmicas sociais de um Brasil em transformação. Essa região passa a simbolizar tanto a resistência cultural quanto as disparidades geradas pelo desenvolvimento desigual (Sobrinho e Pagéu, 2023). Este trabalho analisa o Sertão como uma produção histórica e imagética, destacando sua representação no cinema nacional contemporâneo. Para isso, é essencial compreender o contexto histórico e político da formação da identidade nacional e como os reflexos da construção do Estado brasileiro influenciaram tanto o desenvolvimento quanto as desigualdades presentes no Sertão (Santos, 2017).

A Identidade Nacional Brasileira foi um projeto político-cultural, que buscava superar as diferenças culturais em prol de uma nação unificada com o objetivo de impulsionar seu desenvolvimento econômico. Embora o processo de formação do Estado Brasileiro tenha começado com a Independência do Brasil (1822), foi a partir dos anos 1930 que a ideia de uma identidade nacional coesa e forte começou a se consolidar de maneira mais explícita (Santos, 2017).

A necessidade de criar uma identidade nacional surgiu como resposta aos desafios sociais e políticos enfrentados na formação do Estado brasileiro. Tendo em vista que esse processo, assim como em outros países, não se deu de forma linear, tendo como agravantes a sua extensão territorial, as diversas etnias e línguas presentes no país (Freyre, 2003). Essa complexidade demandou estratégias que buscassem unificar uma população diversa sob uma ideia comum de "brasileidade", o que se mostrou um desafio contínuo.

Diante disso, o Estado não apenas investiu em projetos de infraestrutura – como estradas e ferrovias – para facilitar a integração física entre as regiões (Mendes, 2018), mas também reconheceu que a proximidade geográfica por si só não seria suficiente para superar as barreiras culturais. A diversidade presente no Brasil exigiu, além da integração física, esforços simbólicos e culturais voltados à criação de uma coesão cultural capaz de sustentar a unidade nacional (Santos, 2017). Pois, para que essa integração de fato ocorresse, era necessário que houvesse uma identificação genuína entre os diferentes grupos que compõem a nação:

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. (Hall, 2006, p. 59).

O uso de artifícios que promovessem o sentimento de pertencimento era algo imprescindível no processo de formação da identidade nacional. Pois como dito por Stuart Hall (2006): as identidades nacionais não são inerentes ao nosso nascimento, mas sim construídas e adaptadas no contexto da representação. Assim, houve um processo de descriminalização de manifestações culturais e religiosas, promovido como parte do esforço de integração nacional. Esse movimento visava legitimar práticas culturais anteriormente marginalizadas, reconhecendo-as como elementos constitutivos da identidade brasileira e buscando alinhá-las ao projeto unificador do Estado.

Somos constantemente influenciados por um sentimento de pertencimento que é veiculado pela mídia, educação, política e publicidade. Esse sentimento é alimentado por elementos culturais característicos, como a figura do vaqueiro, o cangaço, a música regional, a literatura de cordel, os modos de vida e trabalho, além da linguagem regional, do misticismo e da religiosidade. Esse processo é tão naturalizado que muitas vezes não percebemos o impacto dessas influências, sendo condicionados a acreditar que fazem parte da nossa identidade (Wanderley e Aliaga, 2021).

É um fenômeno que ocorre devido à institucionalização da identidade, ou seja, as instituições sociais – incluindo o Estado – desempenham um papel fundamental na construção dessa representação identitária. Moldam, reforçam e legitimam valores, normas e comportamentos que, gradualmente, se tornam internalizados, fazendo com que as pessoas os aceitem como parte de sua própria essência, muitas vezes sem questionamento.

A Era Vargas foi um período de grande importância na construção da identidade nacional brasileira, marcada pelo fenômeno do "populismo". Durante esse período, o discurso político buscava criar uma proximidade entre a figura do Presidente e a população, promovendo um senso de unidade e pertencimento. Através de intensas campanhas publicitárias, principalmente nas rádios e televisões que reforçavam constantemente o sentimento de coesão nacional.

Um elemento imprescindível nesse processo foi o uso da cultura, que se tornou uma ferramenta central para consolidar a ideia de uma nação unificada, que se tornou uma ferramenta central na consolidação da ideia de uma nação unificada. Através da arte e da cultura, foram criados símbolos que representavam e reforçaram essa identidade nacional compartilhada (Santos, 2017).

Arte e cultura desempenharam um papel fundamental na formação de uma representação coletiva de nação, contribuindo para a criação de símbolos que unificavam a população em torno de uma identidade comum. Dessa forma, a cultura não só refletia, mas também ajudava a construir a convicção compartilhada de pertencimento a uma nação única (Santos, 2017). A seguir, trago exemplos de como esses elementos culturais se manifestaram de forma marcante no processo de construção da identidade nacional brasileira.

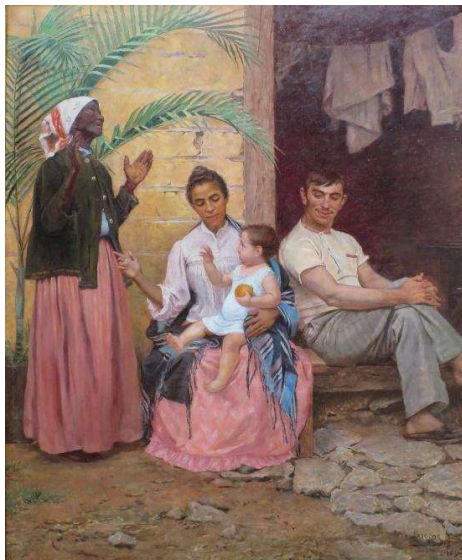
Em *A Redenção de Cam* (1895), quadro de Modesto Brocos, temos a representação visual do desejo pela unificação racial do país através da miscigenação. Nesse processo de formação da identidade nacional, eram recorrentes as discussões sobre como seria possível alcançar o progresso nacional, incluindo as questões raciais e culturais do país. A Semana de Arte Moderna de 1922 é um exemplo marcante desse debate, pois propôs uma ruptura com os padrões artísticos e culturais importados da Europa e buscou uma identidade nacional autêntica. Essas iniciativas tentavam conciliar as diversas origens e culturas do Brasil, discutindo as melhores alternativas para promover a integração da população.

Conforme relata Lotierzo e Schwarcz,

A pintura é um retrato de família em três gerações, marcado pelas distintas gradações de cor entre as personagens: à esquerda, a avó negra; ao centro, a mãe, “mulata”, que carrega um bebê branco no colo; à direita, o

presumido pai da criança, também branco” (Lotierzo e Schwarcz, 2013, p. 5-6).

Figura 41: A Redenção de Cam (1895)



Fonte: Imagens Google

O autor de *A Redenção de Cam* (1895), Modesto Brocos, simbolicamente representa o presente, o passado e o futuro através dos personagens retratados na obra, mas também por meio dos detalhes da composição da paisagem. O chão de barro e o calçamento presentes na pintura evidenciam a dualidade entre selvageria e civilização, refletindo o processo de transformação do Brasil. Ao mesmo tempo, essa composição reflete as tensões inerentes a esse processo, expondo tanto os esforços de inclusão quanto às dinâmicas de exclusão que marcam a construção da identidade nacional brasileira.

Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala* (1933 [2003]), também busca uma resposta sobre a questão de nossa identidade, sobre as condicionantes da história e as alternativas de futuro do Brasil (Cardoso, 1993). Faz isso através de uma análise acerca das relações entre senhores de engenho e seus escravos, explorando a interação entre as culturas europeia, africana e indígena durante o período colonial. O impacto de *Casa-Grande e Senzala* (2003) perdura no pensamento sociológico e cultural do Brasil, sendo considerada uma referência significativa no estudo da história e da identidade nacional. Freyre inova em sua obra pondo o negro, o indígena e o senhor de engenho enquanto protagonistas da história da nação brasileira, partindo do ponto de que a unificação da nação só se dá pela real integração dos diferentes indivíduos que a compõem. Contudo, minimiza os impactos violentos dessa chamada mestiçagem.



Na literatura, temos também o exemplo de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. A obra apresenta uma estrutura que contrasta oposições espaciais e sociais, como mata versus máquina e civilização versus selvageria. O personagem principal passa por uma série de transformações, de indígena a uma figura branca e europeizada, o que simboliza a transição do Brasil, representando a visão do autor sobre o caminho que a nação deveria seguir para seu desenvolvimento (Albuquerque Junior, 2018).

Esses exemplos demonstram como o Estado, a arte e a cultura podem trabalhar em conjunto para a institucionalização de uma ideia. A identidade sociocultural brasileira nasce como uma ideia que acaba sendo difundida e institucionalizada pelas diferentes esferas sociais do Brasil. Essa identidade tenta condensar de maneira homogênea as distintas realidades culturais do país, com o objetivo de criar uma identificação nacional. Porém, nesse processo de unificação simbólica da cultura brasileira, surgem discussões sobre as diferentes realidades que existem dentro do próprio país, o que gera uma cisão entre o Norte e o Sul (Pereira, 2009).

É na busca pelas similaridades que as diferenças entre as diversas áreas do país se tornam evidentes. O reforço, por meio dos mecanismos do Estado e da cultura, das constantes representações da identidade nacional levanta questões sobre o quanto a realidade nacional é realmente contemplada por essa unificação (Pereira, 2009).

Nesse contexto, surgem conflitos entre Norte e Sul, que não se limitam ao campo cultural, mas também se refletem em desigualdades de ordem política e econômica. Regiões com processos de formação social distintos e realidades geográficas e climáticas diferentes enfrentam uma distribuição desigual de políticas públicas, com o Sul frequentemente sendo privilegiado em investimentos e desenvolvimento de infraestrutura, enquanto o Norte sofre com a negligência histórica e estrutural (Mendes, 2018). Esses argumentos embasam o movimento chamado “regionalismo”, que se manifestou nas décadas de 1950 e 1960 e buscava denunciar essas disparidades, além de reafirmar a importância das singularidades regionais na construção da identidade nacional (Albuquerque Júnior, 2018).

Mesmo que, como afirma Scruton:

A condição de homem exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar (Scruton, 1986, p. 156).

Isso não significa que esse "lar" seja harmonioso em seu processo de construção. Ao contrário, ele envolve disputas internas pelo reconhecimento das singularidades de seus membros como elementos constitutivos da identidade coletiva. Assim como uma casa é dividida em cômodos com funções distintas, a nação também é particionada em diferentes regiões — como o Norte e o Sul — que, juntas, formam um todo: o Brasil.

No entanto, essa divisão raramente é equitativa. Ela frequentemente reflete hierarquias de poder que determinam desigualdades no acesso a recursos, políticas públicas e oportunidades de desenvolvimento. Como destacam Sobrinho e Pajeú (2023), embora a fragmentação regional pudesse ser vista como benéfica por reconhecer especificidades locais, ela também acentua disparidades estruturais, posicionando certas regiões em uma condição de subordinação em relação a outras.

Apesar de o distanciamento entre o Sul e o Norte do Brasil ser impulsionado por questões de raça, como destacado nas análises de Nina Rodrigues, que já alertava para a constante fragmentação da nacionalidade, evidenciando uma divisão simbólica e racial do país: o Sul como uma "civilização de brancos" e o Norte, com predominância de negros e mestiços. Essa divisão racial foi utilizada como justificativa para o atraso da região Norte, um atraso atribuído à "natureza" — ou seja, à raça — desconsiderando fatores históricos e sociais (Pereira, 2009). Embora suas ideias reflitam um pensamento ultrapassado, marcado pelo racismo científico de sua época, Rodrigues trouxe à tona a percepção das desigualdades estruturais entre as regiões.

Como apontado por Laurindo Pereira (2009), o Sul do Brasil se destacou pela predominância do desenvolvimento urbano e mercadológico, caracterizado por maior industrialização e urbanização, enquanto o Norte permanecia majoritariamente rural, dependente de uma economia menos diversificada e centrada em atividades agrárias. Essa discrepância contribuiu para a perpetuação de uma relação de subordinação entre as duas regiões, reforçando as disparidades econômicas, sociais e políticas que marcam a história do Brasil. Essa distinção não é menor e se relaciona com essa construção material de um atraso, referendado posteriormente.

No contexto dessas desigualdades, o conjunto de disparidades econômicas, sociais e políticas que afetaram a região Nordeste em relação ao Sul e Sudeste ficou conhecido como a "Questão Nordestina" (Santos, 2021). Esse termo foi apresentado pelo autor para descrever a marginalização histórica do Nordeste no processo de desenvolvimento nacional, refletindo as disparidades estruturais em áreas como economia, infraestrutura, educação e acesso a

serviços públicos. A questão nordestina faz referência à questão meridional apresentada pelo intelectual marxista Antonio Gramsci. É um fenômeno multifacetado que engloba a pobreza persistente, a falta de industrialização, a concentração de terra e o êxodo rural, sendo um tema central nas discussões sobre as desigualdades regionais no Brasil, conforme acúmulos anteriores apresentados por autores como Celso Furtado e Francisco de Oliveira – que tratavam da questão regional.

Intelectuais e literatos da época tornaram-se peças-chave no que Albuquerque Junior chama de "disputa de narrativas" — ou, alternativamente, podemos entendê-la como uma "disputa de poder" — nas quais as diferentes regiões e suas respectivas personagens são moldadas conforme as relações de poder e as formas de saber que lhes são atribuídas (Pereira, 2009). Como ressalta o autor, essas narrativas não são neutras nem espontâneas; ao contrário, são direcionadas por uma estratégia política com objetivos bem definidos, inseridos em um contexto histórico específico: “Esta vinculação dos intelectuais brasileiros a interesses locais é que, em grande medida, torna a segmentação regionalista um dos aspectos determinantes na produção artístico-cultural do país” (Albuquerque Junior, 2018, p. 65).

Dessa forma, as representações do Sertão, foco deste trabalho, não podem ser dissociadas das desigualdades estruturais que permeiam o Brasil, especialmente no que se refere à distribuição desigual de políticas públicas. A segmentação regionalista, ao refletir uma “consciência local” construída por meio de produções imagético-discursivas, é, na verdade, alimentada por esse sistema político e econômico que perpetua as disparidades regionais. As políticas públicas, muitas vezes mais concentradas no Sul e Sudeste, contribuem para a marginalização do Norte e Nordeste, intensificando as desigualdades sociais, econômicas e culturais (Mendes, 2018).

Essas disparidades no acesso à infraestrutura, educação, saúde e outros serviços essenciais não apenas reforçam as desigualdades regionais, mas também moldam as percepções e representações culturais. As narrativas que surgem dessas desigualdades, frequentemente promovidas pelos intelectuais e pela mídia, acabam criando uma "verdade" sobre as realidades do país, legitimando a hierarquia entre as regiões (Sobrinho e Pajeú, 2023). Esse processo de construção simbólica e material da desigualdade tem impactos duradouros, reforçando a divisão entre Norte e Sul e perpetuando a ideia de que algumas regiões estão em um patamar superior de desenvolvimento e modernidade, enquanto outras permanecem "atrasadas" ou "primitivas" (Pereira, 2009).

Assim, as desigualdades nas políticas públicas não se limitam a uma questão de injustiça social, mas também estão intimamente ligadas à construção identitária do país. Esse fenômeno se reflete nas narrativas culturais e artísticas, que reforçam a ideia de uma nação teoricamente unificada, mas ainda fragmentada por profundas divisões regionais e estruturais (Albuquerque Junior, 2018).

Essa segmentação de narrativas regionais não se limita apenas à macroescala - Norte e Sul, mas também se reflete em um nível microrregional - Interior e Capital. Os efeitos da má distribuição dos investimentos públicos e o privilégio dos centros urbanos - Sul e Sudeste, criam uma camada adicional de desigualdade que intensifica a fragmentação social entre capital e interior. Enquanto as capitais frequentemente se beneficiam de maior investimento público, infraestrutura, acesso a serviços e uma concentração maior de atividades econômicas, as áreas rurais e o interior enfrentam grandes desafios de subdesenvolvimento, como é o caso do Sertão (Santos, 2021).

Isso se deve à histórica desproporção nas políticas públicas, que muitas vezes negligenciam as necessidades do interior em favor de investimentos concentrados nas grandes cidades. Essas desigualdades são agravadas pela falta de investimentos em políticas públicas que promovam um desenvolvimento equitativo entre essas duas realidades (Pereira, 2009).

Celso Furtado é um dos autores que apresenta uma análise crítica sobre o desenvolvimento econômico e a formação do Brasil, especialmente no que diz respeito às desigualdades regionais e à relação entre a capital e o interior. Ele oferece uma base teórica robusta para compreender as disparidades entre as diferentes regiões, destacando a concentração do desenvolvimento econômico nas regiões Sudeste e Sul, especialmente nas capitais, enquanto o interior e o Norte, mais afastados dos centros urbanos, sofreram com a marginalização e a falta de políticas públicas eficazes. Em sua análise, Furtado aponta como a estrutura econômica e as políticas públicas adotadas ao longo do tempo reforçaram essas desigualdades, colocando o Norte e o interior em uma posição de subordinação econômica e social (Santos, 2021).

Essa reflexão sobre o desenvolvimento desigual do Brasil, com ênfase na marginalização de regiões como o Norte e Nordeste, bem como o Sertão, revela um aspecto crucial para entendermos as raízes dessas disparidades: a configuração geográfica e a divisão administrativa do país (Albuquerque Junior, 2018). Essas desigualdades não surgiram por acaso, mas foram moldadas por um processo histórico de divisões geográficas que, muitas

vezes, refletem interesses políticos e econômicos que beneficiaram determinadas regiões enquanto deixavam outras em uma posição de subordinação. Para compreendermos como o Brasil chegou a essa estrutura desigual e segmentada, é fundamental revisitar a história das divisões geográficas do país.

Antes de atingir a configuração territorial que conhecemos hoje, o Brasil passou por diversas divisões administrativas, como o Tratado de Tordesilhas (1494) e as Capitanias Hereditárias (1534). A partir dos anos 1970, marcado pela divisão entre Norte e Sul, o país passou a experimentar novas reorganizações geográficas, com a introdução de divisões regionais mais complexas, com o objetivo de promover uma melhor organização geopolítica. Esse processo visava não apenas uma classificação mais eficiente, mas também uma divisão que refletisse a realidade e a diversidade do território nacional, resultando na estrutura regional que temos atualmente: Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste. Essa reorganização só foi consolidada, no entanto, após a criação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) na década de 1940 (Albuquerque Junior, 2018; Santos, 2021.).

Com a nova configuração geográfica do Brasil, o fator hierárquico, como mencionado anteriormente, se aprofunda e adentra o nível microrregional, refletindo uma segmentação mais detalhada da sociedade brasileira. A dualidade e o conflito que historicamente marcaram a relação entre Norte e Sul, com as respectivas percepções de atraso e desenvolvimento, passam a se refletir também entre interior e capital (Sobrinho e Pageú, 2018).

Esse fenômeno é particularmente evidente na região Nordeste, onde a separação entre Litoral e Sertão representa não apenas uma divisão geográfica, mas também uma divisão social e econômica, com o Litoral se destacando como área de maior desenvolvimento, urbanização e concentração de riqueza. Por outro lado, o Sertão, representando o interior nordestino, continua sendo uma área marcada por altos índices de pobreza, falta de serviços públicos e escassez de investimentos (Santos, 2021).

A mesma dicotomia que foi observada entre Norte e Sul no contexto nacional, também se reflete nesse nível microrregional, com uma hierarquização que perpetua a desigualdade e reforça a marginalização das áreas mais distantes dos grandes centros urbanos. Esse processo evidencia como a segmentação geográfica no Brasil está profundamente entrelaçada com dinâmicas de poder e como ela contribui para a construção

de uma realidade desigual, onde algumas áreas são privilegiadas enquanto outras permanecem à margem do desenvolvimento (Pereira, 2009).

O processo de divisões administrativas territoriais do Brasil teve um impacto profundo na desigualdade e na marginalização do Sertão. Ao longo do período colonial e imperial, o foco das políticas públicas estava centrado nas regiões costeiras, onde estavam as grandes cidades e o comércio, como Rio de Janeiro e Salvador, e, mais tarde, São Paulo. O interior do Brasil, especialmente o Sertão, ficou relegado a segundo plano, com pouca ou nenhuma infraestrutura, educação e serviços essenciais (Santos, 2021). Esse processo de marginalização foi ainda mais intensificado com as divisões regionais modernas, como a criação das regiões Norte, Nordeste, Sudeste, Sul e Centro-Oeste. Embora o Sertão tenha sido reconhecido como parte do Nordeste, a dualidade entre Litoral e Sertão ainda perdura, com o Litoral sendo associado ao desenvolvimento econômico e o Sertão à pobreza e à falta de oportunidades (Albuquerque Junior, 2018).

As divisões administrativas ao longo da história consolidaram um modelo que não promovia a integração das regiões interioranas ao progresso nacional, e a falta de investimentos em áreas rurais e sertanejas refletiu diretamente na exclusão social dessas populações. As políticas públicas, que muitas vezes eram voltadas para o desenvolvimento dos centros urbanos e litorâneos, deixaram o Sertão em uma condição de marginalização econômica, política e social, reforçando a desigualdade regional que persiste até hoje (Santos, 2021).

Há um consenso entre Celso Furtado e Francisco de Oliveira de que a situação do Nordeste, e conseqüentemente do Sertão, é fruto de uma disputa política e econômica entre as frações da burguesia, que seguem uma visão hegemônica de desenvolvimento. Ambos reconhecem que o processo de subordinação das economias regionais aos interesses das elites locais e internacionais resultou em um modelo de desenvolvimento excludente, que reforça as desigualdades sociais e regionais, marginalizando regiões como o Nordeste (Santos, 2021; Mendes, 2018).

Tanto Celso Furtado quanto Francisco de Oliveira desempenharam papéis fundamentais no movimento de desenvolvimento do Nordeste e na análise das desigualdades regionais no Brasil. Ambos estiveram envolvidos em diversas iniciativas e projetos voltados para a modernização e o desenvolvimento da região, destacando-se, entre eles, a SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), órgão federal criado com o objetivo de promover o desenvolvimento econômico e social da região Nordeste e a CEPAL

(Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), órgão das Nações Unidas voltado para o estudo e promoção do desenvolvimento econômico e social da América Latina (Mendes, 2018).

A CEPAL desempenhou um papel crucial na formação do pensamento sociológico brasileiro, especialmente a partir da década de 1950, quando se consolidou como um dos principais centros de pesquisa e formulação de políticas econômicas para a América Latina. Seu impacto foi profundo, particularmente ao influenciar a compreensão das desigualdades regionais e do subdesenvolvimento no Brasil. Os sociólogos que seguiram essa linha de pensamento, adotando os conceitos e teorias propostas pela CEPAL, ficaram conhecidos como cepalinos, e passaram a discutir questões como a dependência econômica, a concentração de riqueza e a marginalização das regiões menos desenvolvidas, como o Nordeste, no contexto de um modelo de desenvolvimento desigual (Mendes, 2018).

No entanto, a SUDENE e a CEPAL não foram os primeiros órgãos voltados ao desenvolvimento econômico da região Nordeste. Como afirma Matheus Andrade:

Na tentativa de amenizar os problemas vindos das estiagens que tanto afetavam a região Nordeste, o Estado nacional tomou diversas providências a pedido das elites locais que reivindicavam “ajuda” ao governo federal. Para tanto, foram criados diversos órgãos públicos, tendo como meta auxiliar os flagelados do Nordeste que sofriam as consequências da seca[...] (Andrade, 2008, p. 15).

Os “Socorros Públicos” foi um órgão pelo qual se dava a ação do governo imperial e seguiam as reivindicações das capitanias e atender às demandas das capitanias e fornecer assistência em momentos de crise, como as secas no Nordeste. O IOCS (Inspetoria de Obras Contra a Seca), um órgão criado em 1900, também foi tentativa do Estado de combater os efeitos da seca e promover a infraestrutura necessária.

Já no ano de 1959 surge o Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS) e a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), ambos com o mesmo objetivo de combater os efeitos da seca e promover o desenvolvimento regional, reforçando o papel do Estado na busca por soluções para as desigualdades estruturais da região (Andrade, 2008).

Contudo, a ação e a eficácia desses órgãos são questionáveis, pois frequentemente se orientavam pelos interesses das classes dominantes da região. Muitas vezes, priorizavam soluções paliativas e imediatas, sem enfrentar as causas estruturais da pobreza e da desigualdade. Além disso, muitas dessas instituições realizavam obras em propriedades privadas ou favoreciam grandes proprietários rurais, o que resultava no acúmulo de capital



nas mãos das elites, sem promover uma redistribuição efetiva de recursos ou melhorias significativas para as camadas mais empobrecidas da população. Esse enfoque, em vez de combater as causas profundas das desigualdades, acabava por consolidá-las e perpetuá-las (Santos, 2021).

Se a marginalização da região Nordeste e de áreas como o Sertão tem beneficiado certos grupos, por que ela deveria ser interrompida? Essa dinâmica se perpetua porque a desigualdade regional contribui diretamente para a manutenção do status quo, com o Nordeste, em grande parte, fornecendo mão de obra barata para sustentar o desenvolvimento das regiões Sul e Sudeste (Mendes, 2018).

Apesar do Estado e suas Instituições cumprirem ações nas áreas de educação, saúde, assistência social e infraestrutura, a permanência da desigualdade e a instituição desse pensamento hegemônico de subalternidade favorecem a perpetuação de relações desiguais de poder. Em vez de promover uma transformação estrutural, essas ações frequentemente consolidam a marginalização, criando um ciclo vicioso que impede mudanças substanciais e reforça a concentração de recursos nas regiões mais desenvolvidas.

### 3 - O SERTÃO NO CINEMA: Estereótipos e Comunidade Imaginada

Depois de apresentar as representações do Sertão no cinema e explorar o contexto histórico e político por trás delas, é fundamental aprofundar a análise problematizando a reprodução e perpetuação de estereótipos nas representações cinematográficas. O cinema, como um meio de comunicação de massa e uma expressão artística poderosa, frequentemente reforça narrativas que simplificam ou cristalizam determinadas visões sobre o Sertão, fixando características que nem sempre dialogam com a diversidade e a complexidade da região (Debs, 2007).

Embora produções como *O Auto da Compadecida* (1999), de Guel Arraes, *Cine Holliúdy* (2012), de Halder Gomes, e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, busquem retratar o Sertão sob diferentes perspectivas e trazer complexidade às suas narrativas, explorando temas que vão além dos estereótipos de seca, miséria e exclusão, essas obras ainda recorrem a imagens e temáticas relacionadas à escassez e à violência. Segundo Albuquerque Júnior (2018), essa repetição pode cristalizar uma visão fixa e limitada da região.

No cinema, essa cristalização se manifesta na constante reprodução de elementos como seca, pobreza e isolamento, mesmo em narrativas que procuram problematizá-los. Produções como *O Auto da Compadecida* (2000) e *Bacurau* (2019) desafiam essas representações, mas, ao mesmo tempo, estruturam-se em elementos narrativos que reforçam a percepção do Sertão como um espaço de sofrimento e adversidade.

Outro aspecto relevante é como as histórias sociais e políticas dessa região são tratadas nessas produções. Mesmo que elementos históricos sejam incorporados na trama de obras como *Cine Holliúdy* (2012) ou *Bacurau* (2019), eles frequentemente passam por exageros ou distorções com o objetivo de atrair a atenção do público, contribuindo assim para a construção de um imaginário coletivo acerca dessa região.

Assim, como nos lembra Anderson:

[...] tanto a nacionalidade, quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos. Para bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneiras seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda. (Anderson, 2008, p.30)

A reflexão de Anderson é essencial para compreender como a imagem do Sertão e o imaginário coletivo sobre essa região permanecem cristalizados, bem como o papel significativo que o cinema nacional desempenha nesse processo. Ao longo dos anos

Nordeste e o Sertão se tornaram regiões amplamente difundidas em obras literárias, musicais e audiovisuais pelo Brasil afora, explorando elementos da sua cultura e seus personagens marcantes (Caetano, 2005). Obras como o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos e o filme *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, apesar de revelarem as complexas relações sociais e culturais da região, são marcadas pela representação do Sertão como um espaço de seca e luta pela sobrevivência.

No entanto, essas representações vistas sob a ótica de Anderson e Hall, que compreendem a construção da identidade como um processo de "comunidade imaginada", essas representações revelam como o Sertão, ao ser retratado em diversas mídias, transcende sua realidade física e histórica. Se constituindo como uma ideia coletiva ou uma "realidade imaginada". Essa construção conecta os indivíduos a um pertencimento simbólico e cultural, independentemente das particularidades locais (Hall, 2006). Essa "comunidade imaginada" do Sertão é formada por elementos que consolidam uma identidade nordestina e sertaneja: a paisagem árida e imponente, que simboliza a dureza da vida; a religiosidade e o misticismo, presentes nas crenças e práticas culturais; a figura do sertanejo, que encarna a resiliência e a luta diária pela sobrevivência; e aspectos como a violência, a desigualdade social e as disputas de poder, que atravessam a história e as narrativas da região. Ao retratar esses elementos, o cinema não apenas reforça estereótipos já existentes, mas também aponta as tensões e contradições que marcam a construção desse imaginário.

Muitas obras cinematográficas trazem em si representações da dualidade entre Interior e Litoral ou Interior Capital, como feito em *O Auto da Compadecida* (2000), uma divisão geográfica e cultural que acentua o contraste entre o Sertão árido e o Litoral urbano desenvolvido. Essa dicotomia, que também se reflete nas tensões políticas e sociais entre o campo e a cidade, carrega consigo um forte valor identitário do nordestino, muitas vezes vinculado à ideia de resistência e autenticidade. No entanto, muitos desses elementos, embora autênticos, acabam fazendo parte de um inventário de estereótipos (Albuquerque Junior, 2018). Que se torna repetitivo, reforçando uma visão limitada do Sertão como um lugar marcado pela escassez e pela luta constante pela sobrevivência. Esse inventário seria o conjunto de representações e percepções preestabelecidas, que são repetidas e reforçadas, como ocorre no cinema nacional, muitas vezes de maneira rígida e limitante.

Esses elementos, no entanto, contribuem para a construção de um sentimento de pertencimento, criando um laço simbólico entre os que se identificam com a cultura do Sertão, seja por meio da música, da literatura ou do cinema. Esse pertencimento, contudo,

pode ser tanto uma força de resistência quanto um mecanismo de cristalização de estereótipos que não refletem toda a complexidade dessa região (Albuquerque Junior, 2018). Ou seja, por um lado, pode ser uma forma de as pessoas da região se manterem firmes em sua identidade e cultura, mesmo diante de dificuldades e preconceitos; por outro, esse mesmo pertencimento pode acabar reforçando estereótipos reproduzidos pelo cinema nacional. Assim como feito por Linduarte Noronha em *Aruanda* (1960), que, mesmo ao apresentar elementos urbanos do Sertão, os retrata como atrasado. Esse comportamento, no entanto, não é exclusivo de Noronha.

Figura 42: O urbano aos olhos de Linduarte I



Fonte: Print Screen *Aruanda* (1960)

Vale ressaltar que Linduarte Noronha, o diretor de *Aruanda* (1960), é natural de Ferreiro, no estado de Pernambuco.

Figura 43: O urbano aos olhos de Linduarte II



Fonte: Print Screen *Aruanda* (1960)

Deveria essa origem influenciá-lo a pensar o Sertão de uma maneira diferente, afastando-se da ideia de subordinação? Apesar de sua relação mais íntima com a complexidade do Sertão, o que poderia levá-lo a representar essa região de maneira mais autêntica, sem cair nas armadilhas da subordinação ou da simplificação, o período em que o filme foi produzido e lançado também implicava uma sociedade lidando com as tensões existentes na própria representação da região — algo que não seria fácil de desassociar, mesmo para quem é da região.

Como pode ser observado *O Auto da Compadecida* (1999), que, embora com humor e leveza, ainda se ancora em representações simplificadas da pobreza. Em *Cine Holliúdy* (2012) é possível perceber uma certa romantização da resistência à modernização e a ideia de que os sertanejos são eternos errantes, imagem que, em grande parte, remonta à seca e à exploração econômica do Sertão. Até mesmo em *Bacurau* (2019) que ao revisitar o imaginário do Sertão, acaba reforçando o estereótipo resiliência, uma romantização do enfrentamento às dificuldades. Curiosamente, todos os diretores desses filmes são nordestinos.

Mesmo sendo um pequeno recorte dentro do universo cinematográfico nacional, essas produções demonstram um impacto duradouro na forma como o Sertão e seus habitantes são percebidos, tanto no Brasil quanto no exterior, dado o grande alcance das obras citadas, que tiveram relevância tanto no público nacional quanto internacional.

Assim como outras obras citadas no trabalho, *O Auto da Compadecida* (1999), *Cine Holliúdy* (2012) e *Bacurau* (2019) foram influenciados por produções que os antecederam, também vieram a impactar as novas representações do Sertão no cinema brasileiro contemporâneo. Muitos desses filmes deram origem a movimentos cinematográficos e estéticos, como, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, o Cinema Pós-Moderno, o Cinema Contemporâneo e o Cinema de Autor — que ajudaram a reforçar a presença do Nordeste e do Sertão nas produções nacionais (Caetano, 2005; Tavares, 2023).

Seria essa uma estratégia para a manutenção do público, permanecer refém dos estereótipos e caricaturas? Pois como dito pelo professor Aécio Amaral em entrevista à revista *Correio das Artes* (2023): “[...] a fórmula que combina certos estereótipos sobre o Nordeste e o Sertão, e a estetização da violência pareceram, afinal, um caminho mais seguro para atrair a massa” (Tavares, 2023, p. 17). As novas produções trazem uma roupagem renovada, mas disfarçam uma crítica com o velho discurso para conquistar o público? O aumento do número de nordestinos na teledramaturgia que retrata essa região, como em *Mar*

do *Sertão* (2022), é um exemplo disso. Ao romantizar o “processo contínuo de uma representação nacional de um Brasil mais diverso” (Tavares, 2023, p. 8), essas obras repetem, de certa forma, práticas utilizadas historicamente na formação do Brasil e na construção de uma identidade que buscava contemplar a complexidade nacional. Contudo, até que ponto essa nova roupagem consegue realmente romper com os estereótipos do passado?

Como dito por Fredric Jameson:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupa a aviões), com um ritmo *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (Jameson, 2002, p.30)

É possível perceber como a produção cinematográfica, inserida no mercado de entretenimento, acaba respondendo a uma demanda por novidades estéticas, mas muitas vezes sem um real compromisso com a ruptura dos estereótipos históricos. Isso é particularmente evidente quando tais estereótipos ainda geram rendimento financeiro considerável, reforçando uma dinâmica em que a inovação estética se vê restrita pelo apelo popular e a busca por lucratividade.

O conceito de “inovação estética”, mencionado por Jameson (2002), pode ser interpretado como a cristalização e reciclagem de um ‘inventário de estereótipos’ dentro de uma lógica mercadológica. Nesse contexto, as imagens tradicionais e os clichês não são abandonados, mas reformulados e adaptados para atender às demandas do público e maximizar a rentabilidade. Assim, em vez de romper com representações históricas, a chamada inovação estética frequentemente reconfigura e revitaliza estereótipos preexistentes, mantendo-os como elementos centrais das narrativas cinematográficas.

O cinema, assim como qualquer produção cultural, não é um campo neutro ou isolado da sociedade. Os próprios cineastas brasileiros, mesmo aqueles que buscam retratar o *Sertão* de forma inovadora, estão imersos em construções sociais e sofrem influência do mercado cinematográfico. Para garantir financiamento, distribuição e alcance de público, muitos diretores acabam adotando convenções narrativas e estéticas que se aproximam do modelo hollywoodiano (Tavares, 2023; Debs, 2007). Esse fenômeno é perceptível na ascensão do *Nordestern*, gênero cunhado por Salvyano Cavalcanti de Paiva, que transpõe a estrutura narrativa e estética dos faroestes clássicos para a realidade do cangaço.

Produções como *Bacurau* (2019) exemplificam esse diálogo com a linguagem dos *blockbusters*<sup>3</sup>, incorporando elementos do cinema de ação e da ficção científica para ampliar seu alcance e atratividade comercial. Da mesma forma, outras obras contemporâneas, como *Cangaço Novo* (2023) e *Mar do Sertão* (2022), demonstram a permanência desse modelo narrativo, ressignificando a estética do Sertão dentro de um formato cinematográfico híbrido, que equilibra traços da tradição regionalista com convenções de gêneros populares internacionais.

Além disso, há uma pressão constante para que o cinema brasileiro tenha apelo internacional, participando de festivais e se posicionando no circuito global (Debs, 2007). Esse contexto frequentemente incentiva a produção de filmes que reforçam estereótipos esperados pelo público estrangeiro, como a estética da pobreza e do exótico. O desafio, portanto, não é apenas representar o Sertão de forma mais plural e complexa, mas também romper com as expectativas impostas pela indústria cinematográfica global, que muitas vezes privilegia abordagens que reforçam visões estereotipadas sobre o Brasil e o Nordeste.

Como dito pelo professor e cineasta Marcel Vieira em entrevista à *Correio das Artes* (2023), essa mudança “não vai vir de fora para dentro, a gente precisa que venha de dentro e se espalhe” (Tavares, 2023, p. 15). No entanto, como mencionado anteriormente, as grandes produções cinematográficas priorizam o retorno financeiro e, nesse contexto, as narrativas que se baseiam no “inventário de estereótipos” continuam a ser amplamente utilizadas, pois se encaixam na lógica da “inovação estética”. Em vez de promover uma ruptura com representações cristalizadas, essa inovação opera dentro do mercado audiovisual sob uma nova roupagem, na qual os estereótipos são reformulados e reapresentados para atender tanto ao público nacional quanto internacional, mantendo-se, assim, comercialmente viáveis (Tavares, 2023).

Uma forma de romper com esse ciclo seria a descentralização das produções cinematográficas, garantindo que diferentes narrativas possam emergir a partir de perspectivas locais e diversas. O fortalecimento de políticas públicas de incentivo ao audiovisual em regiões historicamente marginalizadas, o Nordeste, bem como a ampliação do acesso a financiamento para cineastas fora do eixo Rio-São Paulo, poderiam contribuir para a construção de um cinema menos dependente das fórmulas tradicionais e mais comprometido com a pluralidade de vozes e olhares sobre o Sertão.

---

<sup>3</sup> Termo em inglês usado para se referir a uma obra de entretenimento que seja popular e bem-sucedida financeiramente. Podendo ser um filme, um jogo, um romance ou qualquer outra manifestação cultural.

Ao longo dos anos, políticas de incentivo como a Lei Rouanet<sup>4</sup> (1991), a Lei do Audiovisual<sup>5</sup> (1993), a criação da Agência Nacional do Cinema<sup>6</sup> (2001), o Fundo Setorial do Audiovisual<sup>7</sup> (2006) e outras iniciativas foram implementadas para fortalecer a indústria cinematográfica brasileira. No entanto, é importante reconhecer que a "inovação estética", ao reciclar e reproduzir estereótipos, também beneficia o Estado (Jameson, 2002). Isso ocorre porque o cinema, enquanto ferramenta cultural, torna-se um poderoso agente na criação e reprodução de valores, muitas vezes alinhados com discursos hegemônicos. Essa dinâmica reforça identidades regionais e nacionais que atendem tanto a interesses econômicos quanto políticos (Mendes, 2018).

No caso do Sertão, essa questão ganha um contorno ainda mais complexo, pois a região historicamente sofre com a desigualdade na distribuição de incentivos fiscais e políticas públicas, sendo frequentemente marginalizada no acesso a recursos. Essa disparidade reflete a concentração histórica de investimentos em regiões economicamente mais desenvolvidas, como o Sudeste, agravando os desafios enfrentados pela produção cultural nordestina e limitando sua capacidade de promover representações mais diversificadas e autônomas (Lusvarghi, 2008).

Para o Estado, essa estética "controlada" serve como um meio de projetar o Brasil no mercado internacional, utilizando o cinema como uma vitrine cultural que exporta imagens de uma nação exótica, resiliente e marcada por conflitos sociais facilmente assimilados por um público global. Nesse sentido, a dependência da indústria cinematográfica brasileira dessa lógica de "inovação estética" não é apenas uma questão de mercado, mas também um reflexo da relação entre cultura e poder. O cinema, assim, desempenha um papel estratégico na promoção de valores simbólicos que favorecem tanto o consumo cultural quanto a construção de narrativas identitárias alinhadas aos interesses do próprio Estado, ao mesmo tempo que aprofunda as desigualdades regionais e limita a diversidade de vozes e perspectivas no cenário audiovisual nacional.

---

<sup>4</sup> Lei 8.313/1991, é um incentivo fiscal que permite às empresas destinar parte dos seus impostos a projetos culturais. O objetivo é estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural.

<sup>5</sup> A Lei 8.685/93 visa incentivar a produção cinematográfica e audiovisual nacional. Oferecendo benefícios fiscais a pessoas físicas e jurídicas que investirem em projetos audiovisuais aprovados.

<sup>6</sup> A Ancine ou Agência Nacional do Cinema, é uma autarquia especial do governo brasileiro, criada em 2001, responsável pela regulamentação, fiscalização e promoção do setor audiovisual do país.

<sup>7</sup> Também conhecido como FSA, é um fundo público brasileiro que financia projetos audiovisuais. Criado no ano de 2006 para estimular a produção, distribuição e exibição de conteúdos audiovisuais.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação do Sertão no cinema nacional contemporâneo continua a ser um tema central nos debates sobre identidade, cultura, imagem, representação, estética, poder e desigualdade. O retorno de temas como o cangaço e o ressurgimento do estilo *Nordestern* refletem a persistência dessas questões e evidenciam a necessidade de um olhar mais crítico sobre a forma como o Sertão é retratado nas obras cinematográficas nacionais. Esse trabalho buscou analisar como essas representações influenciam a percepção sobre a região, destacando a permanência de estereótipos e a forma como o cinema nacional contribui para cristalizar certas imagens no imaginário coletivo.

Ao longo da história do cinema brasileiro, as representações do Sertão passaram por mudanças significativas, refletindo transformações sociais, culturais e políticas do país. No entanto, apesar do surgimento de narrativas mais complexas e diversificadas, ainda persistem estereótipos relacionados à seca, fome, violência e miséria. Além disso, a resiliência da população sertaneja muitas vezes é retratada de forma romantizada, transformando dificuldades estruturais em elementos narrativos sem o devido contexto histórico. Essa abordagem, por vezes, ignora o impacto dessas representações na construção da identidade sertaneja e no modo com o Sertão é visto nacional e internacionalmente.

A análise da relação entre as representações cinematográficas e a realidade sertaneja mostra que, embora a cultura sertaneja seja frequentemente alvo de discriminação social, ela também é apropriada como produto cultural, tanto pelo Estado quanto pela indústria do entretenimento. Elementos como o cangaço, a seca, o misticismo, a religiosidade popular e os arquétipos do vaqueiro e do sertanejo foram ressignificados para reforçar a identidade nacional, muitas vezes sem considerar a complexidade da região.

Discutimos sobre a formação do Sertão, apesar dessa região nascer em conjunto com o processo de formação da identidade nacional brasileira. Tendo em vista que até o século XX os termos “Sertão” e “Nordeste” não possuíam uma delimitação geográfica ou cultural bem definida, sendo moldados por discursos políticos e culturais que buscavam unificar a identidade do país. Se torna marginalizada devido ao processo desenvolvimento desigual existente no Brasil, ao reforçar disparidades sociais e econômicas dessa região colocando-a em uma posição de subalternidade. Parte dessa realidade é absorvida pelas representações cinematográficas do Sertão, que, em grande parte, refletem essas dinâmicas históricas,

consolidando uma imagem da região que enfatiza sua subalternidade em relação ao restante do país.

Vemos que diferentes gêneros abordam narrativas sobre o Sertão. Desde os Nordesterns até os filmes distópicos, a representação do Sertão oscila entre a reafirmação e a subversão dos estereótipos. *O Auto da Compadecida* (2000) traz um Sertão permeado pelo humor e pela religiosidade popular, enquanto *Cine Holliúdy* (2012) explora o impacto cultural do cinema na região. *Bacurau* (2019), por sua vez, constrói uma narrativa de resistência e autossuficiência, embora ainda reproduza a ideia de um Sertão marginalizado e ameaçado por forças externas. O principal questionamento levantado ao longo da pesquisa foi se o cinema nacional reforça ou combate os estereótipos do Sertão. A resposta, como demonstrado, não é simples. Enquanto algumas produções reproduzem imagens tradicionais, outras tentam desconstruí-las ao enfatizar a diversidade cultural e social da região. No entanto, ainda há um longo caminho para que o cinema nacional consiga representar o Sertão de forma mais plural e complexa, indo além das narrativas de escassez e resistência.

Ao observarmos as representações de Sertão utilizadas nas obras analisadas podemos perceber que a formação da identidade no cinema está intrinsicamente ligada a uma construção discursiva que remonta a produções literárias do século XX. Autores como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Ariano Suassuna, são alguns dos nomes que ajudaram a consolidar a visão de um Sertão de seca, fome, violência e escassez. Um lugar habitado por personagens que simbolizam luta e resiliência. Essa narrativa conquistou o público e, ao ser apropriada pelo cinema, gerou uma série de produções que reforçam uma leitura homogeneizada da região.

A falta de contextualização histórica dessas narrativas contribui para a perpetuação de uma visão reducionista do Sertão, consolidando-o como um espaço de atraso e resistência, sem considerar suas dinâmicas econômicas e sociais contemporâneas. Esse fenômeno não apenas reforça estereótipos, além disso, a recorrência dessas imagens no cinema nacional tem um impacto direto na forma como a população sertaneja se vê e é vista pelos outros.

Mesmo produções que buscam fugir dessas representações acabam reproduzindo elementos que reforçam a imagem do Sertão como um lugar de escassez e violência. Isso ocorre porque esse tipo de narrativa se tornou um produto rentável no mercado cinematográfico. Como destaca Alexsandra Tavares na revista *Correio das Artes* (2023), *Bacurau* (2019) exemplifica como a estética do cangaço, mesmo repaginada, e o *Nordestern* continuam a ser comercialmente atrativos. No entanto, esse filme é apenas um entre muitos

que ainda recorrem a estereótipos cristalizados ao longo do tempo, além de romantizar o sofrimento por meio do discurso da resiliência sertaneja, influenciando profundamente a identidade cultural sertaneja e nordestina, bem como a forma como essas regiões e suas populações são vistas socialmente.

Este trabalho se soma às contribuições e ampliação do debate acerca das representações do Sertão no cinema nacional, além de fortalecer o campo de estudos interdisciplinares que dialogam com a Sociologia, a Comunicação e os Estudos Culturais. Além disso, aspiramos que estimule reflexões sobre os efeitos e impactos das representações identitárias e culturais, bem como sobre o uso e a perpetuação de estereótipos romantizados no cinema nacional. Entendemos a necessidade de produções audiovisuais que ofereçam uma representação mais diversa e que rompam com a visão reducionista ainda predominante.

Por sim, esperamos que este trabalho contribua para futuras pesquisas sobre a representação do Sertão no cinema, bem como em novelas, música ou literatura contemporânea. Podem surgir, ainda, mais pesquisas acerca da distribuição de políticas públicas e incentivos culturais, avaliando os impactos dessas políticas em produções culturais nordestinas. Ou, ainda, investigações que explorem como o Sertão é representado em produções estrangeiras e como isso dialoga com o imaginário global do Brasil, que não foram aqui exploradas por ultrapassar os objetivos desta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: CORTEZ EDITORA: Ed. 5, 2018.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo, Denise Bottman. 3ª. ed. São Paulo: SCHWARCZ S. A., 2013.

ANDRADE, Matheus. O sertão é coisa de cinema. **João Pessoa: Marca de Fantasia**, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, vários tradutores. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. vários tradutores

CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço**: O Nordestern no Cinema Brasileiro. Brasília: Avathar Soluções Gráficas e musicais, 2005.

CARDOSO, Fernando Henrique. Livros que inventaram o Brasil. **Novos Estudos Cebrap**, v. 37, p. 21-35, 1993.

DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil**: Os Mitos do Sertão, Emergência de Uma Identidade Nacional, trad. bras. Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX, trad. bras., Célia Euvaldo. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. trad. bras., Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio, trad. bras. Maria Elisa Cevalco. 2ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LOTIERZO, Tatiana HP; SCHWARCZ, Lilia KM. Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”, de Modesto Brocos. **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine**, n. 5, 2013.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. A desconstrução do nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro. **Ícone**, v. 10, n. 1, p. 20-38, 2008.

MENDES, Flávio. QUARENTA ANOS DE UMA ELEGIA: Francisco de Oliveira e o Nordeste. **Caderno CRH**, v. 31, p. 555-566, 2018.

PAGEÚ, Ohana Alencar; SOUSA SOBRINHO, José Pereira de. O olhar de Francisco de Oliveira e o Brasil como um imenso Nordeste: o Nordeste é uma ficção, o Nordeste nunca houve. **Revista Mutirão**. Folhetim de Geografias Agrárias do Sul, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 24–36, 2023. DOI: 10.51359/2675-3472.2023.257651. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/mutiro/article/view/257651>. Acesso em: 15 dez. 2024.

PEREIRA, Laurindo Mékie. A questão regional no pensamento de Antonio Gramsci e Celso Furtado. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 10, n. 18, p. 48-66, 2009.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do Sensível: estética e política**. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Rio Janeiro, 1965.

SANTOS, Nivalter Aires. Questão nordestina: esboço de uma interpretação a partir da questão meridional de Gramsci. **Movimentação**, v. 4, n. 07, p. 108-130, 2017.

SANTOS, Nivalter Aires dos. **A Questão Nordestina na formação econômico-social brasileira: reflexões sobre o Estado, as lutas de classes e o desenvolvimento desigual**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

SOUZA, Alisson Gutemberg da Silva. **O Nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens**. 2016. 111. f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

SCRUTON, Roger. Authority and allegiance. In: Donald, J. and Hall, S.(orgs.) **Politics and Ideology**. 1986.

TAVARES, Alexsandra. De olho na tela. **Correio das Artes**, João Pessoa: A UNIÃO, n. 9, novembro, 2023.

WANDERLEY, Hevilla; ALIAGA, Luciana. Os intelectuais e a questão nordestina. **Agenda Política**, v. 9, n. 1, p. 42-66, 2021.

BRASIL. **LEI Nº 8.313**, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, 23 de dezembro de 1991.

## Blogs e Jornalísticos

XAVIER, Nilson. "Onde Nascem os Fortes" propõe uma imersão profunda no sertão, diz diretor. **Uol**, 2018. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2018/04/12/onde-nascem-os-fortes-propoe-uma-imersao-profunda-no-sertao-diz-diretor/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

## Documentais

BRASIL. Decreto nº 1.247, de 16 de setembro de 1994. Promulga o Acordo entre a República Federativa do Brasil e a Organização das Nações Unidas para o Funcionamento do Escritório, em Brasília, da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL),

firmado em Santiago do Chile, em 27 de julho de 1984. Diário Oficial da União: Brasília, 16 de setembro de 1994.

BRASIL. Decreto nº 7.619, de 21 de outubro de 1909. Approva o regulamento para organização dos serviços contra os efeitos das seccas. Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1909.

BRASIL. Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, 28 de dezembro de 2006.

BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, 20 de julho de 1993.

BRASIL. Lei nº 3.692, de 15 de dezembro de 1959. Institui a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste e dá outras providências. Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1959.

BRASIL. Lei nº 4.229, de 01 de junho de 1963. Transforma o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) em autarquia e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, 15 de dezembro de 1959.

BRASIL. Lei nº 218, de 26 de janeiro de 1938. Muda o nome do Instituto Nacional de Estatística e do Conselho Brasileiro de Geografia. (IBGE). Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1938.

BRASIL. Medida provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, 06 de setembro de 2001.

## **Filmográficas**

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. 1960.

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Recife: CinemaScópio Produções, 2019.

BEM-VINDA a Quixeramobim. Direção de Halder Gomes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2022.

CANGAÇO Novo. Direção de Aly Muritiba. São Paulo: O2 Filmes, 2023.

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. 1998. Rio de Janeiro: VideoFilmes

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002.

CINE Holliúdy. Direção de Halder Gomes. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2012.

DEUS e o Diabo na Terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.

MAR do Sertão. Direção de Pedro Breneli. Rio de Janeiro: Estúdios Globo, 2022.

O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000.

O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. 1953

O PAGADOR de Promessas. Direção de Anselmo Duarte. 1962.

### Obras, Literatura e Musicais

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São paulo: Oficinas Gráficas de Eugenio Cupolo, 1928.

A Redenção de Cam. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83833-a-redenção-de-cam>. Acesso em: 29 de janeiro de 2025. Verbete da Enciclopédia.

BRASIL. Ministério da Cultura. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Brasília: MEC, [s.d].

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Editora: Livraria Laemmert, 1902.

QUEIROZ, Raquel. O Quinze. In: **Três Romances**. Editora: Livraria José Olympio, 1948.

FLAVIO LEANDRO. Chuva de Honestidade. 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/intlt/track/4ASYRFJn65YD6ATIpH7yn0?si=a27cf47a6f7c430f>. Acesso em 29 de janeiro de 2025.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Editora: José Olympio, 1938.

### Sites

Memorial da Democracia, Como 'O Cangaceiro', nasce o nordestern, 2017. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/nas-telas-o-nordestern-de-os-cangaceiros>. Acesso em: 20 dez. 2024.