



## Os sertões do cinema novo: representações da nacionalidade em “Vidas secas”, “Deus e o Diabo na terra do Sol” e “Macunaíma”<sup>1</sup>

Leonardo Assunção Bião ALMEIDA<sup>2</sup>

Rosana Elisa CATELLI<sup>3</sup>

Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA

**RESUMO:** Esse artigo propõe a análise de como o Cinema Novo – tendo como objetos de estudo os filmes *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1965) de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade – criaram representações do sertão. Estas representações possuem particularidades e um traço comum que é a apresentação do sertão como um ambiente da genuína cultura brasileira e detentor de uma identidade nacional, que se consolidou na tradição cinematográfica nacional.

**PALAVRAS CHAVE:** Sertão; cinema novo; identidade nacional; cultura brasileira; representação.

### INTRODUÇÃO

O Nordeste brasileiro, mas especificamente o sertão, sempre foi um assunto recorrente na história cinematográfica brasileira – sobretudo no Cinema Novo, que buscava a valorização e representação do que é nacional – por ser considerado o local de origem da “verdadeira” cultura brasileira – cultura essa que é tão rica em sua diversidade quanto em interpretações acerca de sua existência como unidade – ou do tipo brasileiro por excelência. Em um país de tamanha extensão, a pluralidade está presente em muitos aspectos, sejam eles sociais, econômicos, políticos ou culturais. Nesse último, ela é ainda mais acentuada, pois, nossa bagagem vem de outras diferentes culturas, como assinala Ortiz (2006) quando afirma que o brasileiro é caracterizado como “homem sincrético, produto do cruzamento de três culturas distintas: a branca, a negra e a índia” (2006, 127-128), sendo assim um produto oriundo de uma miscigenação cultural. Desta forma, o sertão assume o papel de representação máxima da nossa singularidade cultural e lugar de preservação da essência brasileira em contraponto ao litoral e aos grandes centros urbanos, palcos do desenvolvimento do

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC e bolsista de Iniciação Científica com o projeto “Os sertões do Cinema Novo: representações da nacionalidade em *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do Sol* e *Macunaíma*”, financiado pela FAPESB/UESC, email: [leonardobiao@gmail.com](mailto:leonardobiao@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, email: [ecatelli@uol.com.br](mailto:ecatelli@uol.com.br)

capitalismo no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Segundo Nísia Trindade Lima,

Sertão e litoral representam os contrastes de uma sociedade. (...) A idéia de um país moderno no litoral, em contraposição a um país refratário à modernização, no interior, quase sempre conviveu com a concepção, que acentuava a autenticidade do sertão em contraste com o parasitismo e a superficialidade litorâneos. (1999, 17)

Este artigo consiste na procura das representações de nacionalidade do sertão no Cinema Novo, através das três obras escolhidas: “Vidas Secas”, “Deus e o diabo na terra do Sol” e “Macunaíma”, sendo que a primeira e a terceira obra são derivadas da literatura modernista, respectivamente das obras homônimas de Graciliano Ramos e Mario de Andrade. Vale ressaltar que as obras cinemanovistas foram herdeiras dessa concepção nacionalista presente no ideário modernista das décadas de 20 e 30. Apresentar e discutir os diferentes significados que a palavra "sertão" assume no pensamento social brasileiro pode nos ajudar a entender os diversos caminhos na construção da nação.

O sucesso das interpretações que falam da singularidade brasileira em termos de espaço é maior e mais duradouro do que o da retomada dos eventos históricos. As imagens fantasticamente positivas ou terrivelmente ameaçadoras sobre os novos espaços aparecem na literatura modernista que procurou dar conta de fruir sobre uma “possível” identidade do país. É também pertinente a esse artigo refletir como a imagem cinematográfica construiu essas representações do sertão e os deslocamentos em relação às representações literárias, uma vez que, “as relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade”. (JOHNSON, 2003,37).

## **REPRESENTAÇÃO E CINEMA: CONCEITOS**

A representação dentro do âmbito cinematográfico é muito significativa, pois esta auxilia a sétima arte a contar histórias e entreter/informar os espectadores. Porém, o seu papel vai muito além disso. Diversos autores compartilham do pensamento de que a representação carrega em si uma importante função social, uma vez que esta tem como objetivo se aproximar cada vez mais do real. Na Sociologia, Bourdieu (1983) coloca

que as representações se materializam nas práticas sociais e nas instituições, mas elas não possuem autonomia em relações às mesmas, além de serem estabelecidas a partir do *habitus* – princípio que define as relações de gosto e que funciona também como articulador entre o sujeito e a sociedade.

Nas palavras de Turner (1997) ela é o processo social de fazer com que imagens, sons e signos, signifiquem algo. Para Aumont (2004) ela funciona como uma operação sobre o real e no cinema está na medida exata do homem e de sua visão. Segundo Menezes (2003), o conceito de representação deve andar paralelamente ao conceito de verdade, porém uma verdade sobre a coisa e nunca apenas sobre a imagem desta coisa. Já para Robert Stam (2006), tal realidade não é evidente e a verdade, citada por Menezes, não é imediatamente apreendida pela câmera, pois passa antes pela intervenção do ponto de vista do cineasta. Desta forma, para o autor, a questão não é a fidelidade a uma verdade ou a uma realidade existente, mas sim a uma orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Daí a importância de se conhecer aquilo que será alvo de uma representação, pois, ao fazê-lo, se estará propagando a sua história: “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo”. (p.262).

Segundo Ismail Xavier (2003), a forma como o cinema trabalha a representação faz fluir as ações, no espaço e no tempo, forjando uma sensação de que o mundo tornou-se palpável aos olhos do espectador, uma vez que reflete um ideal de domínio e controle da aparência como sinal de conhecimento da natureza, “um ideal que inscreve a arte como espelho pedagógico, que requer a competência tecnológica de criar ilusão e, por essa via, atingir a sensibilidade.” (p.39). Para melhor descrever a representação no cinema, o autor desenvolve uma metáfora inspirada em Barthes (1982), comparando-a a um sistema geométrico:

A condição para que haja representação é o olhar de um sujeito que mira numa certa direção e corta uma superfície de modo a formar com esta um cone do qual o seu olho é o vértice (...) Assim, a representação sempre se dá dentro de limites, tem seu espaço próprio, em oposição ao espaço de quem a observa. (XAVIER, 2003, 61)

No Brasil, o cinema sempre lançou mão da representação social para contar a história e a realidade do país. Segundo Lilia Junqueira (2005), essa conjuntura vem ganhando força nas últimas décadas devido à necessidade de explicar a crescente importância da dimensão cultural nos fenômenos sociais de toda ordem – sejam eles

culturais, econômicos ou políticos, que são as principais dimensões para se avaliar a realidade social. Partindo deste pressuposto torna-se notória a importância que a representação tem no âmbito cinematográfico, uma vez que este vai transpor para as telas a realidade de um determinado povo ou lugar.

O sertão brasileiro é alvo de representações em diversas formas artísticas, destaque para a literatura – foi a escola modernista quem primeiro trabalhou a temática do sertão com intuito de engendrar no imaginário nacional a idéia deste ser berço da genuína cultura e identidade brasileira – e o cinema, que resgatou com o cinema novo essa ideologia nacionalista. Xavier (2001) coloca que esse diálogo entre a literatura e o cinema brasileiro “expressou uma conexão mais funda que fez o cinema novo, no próprio impulso de sua militância, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão do Brasil como formação social” (p.19). Esta tônica do nacionalismo, segundo o autor, tendeu-se a se afastar do organicismo romântico, procurando assim, aproximar-se cada vez mais da realidade em suas representações. Desta forma, o Cinema Novo tendeu a pensar a memória como mediação, trabalhando a idéia de uma nova consciência nacional a construir.

### **NORDESTE ARCAICO E SUBMISSÃO EM *VIDAS SECAS***

Década de 40. Nas primeiras décadas do século passado, o Brasil estava em pleno desenvolvimento econômico e social. O Nordeste, por sua vez, não acompanhava tal ritmo. A seca e a pobreza assolavam a vida dos sertanejos, que para fugir da miséria, migravam de lugar em lugar em busca de melhores condições. Esse êxodo se dava de duas formas: ou eles migravam para o sul do país ou migravam dentro da sua própria região. Este último é o caso da família que protagoniza a história do filme *Vidas Secas* – baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos. Cabe ainda dizer o quão fiel é a obra audiovisual à obra literária, excetuando algumas mudanças na ordem dos capítulos que o Nelson Pereira fez para dar um melhor entendimento cronológico ao filme, uma vez que os capítulos do livro não se encontram nessa ordem, e sim, agrupados de tal modo que pareçam ser independentes. Porém, mais do que uma adaptação, o filme *Vidas Secas*, trouxe para a sociedade um alerta sobre alguns problemas sérios que o país enfrentava. Para Johnson (2003),

A leitura cinematográfica que Nelson Pereira dos Santos faz do romance de Graciliano Ramos não pretendia, originalmente, ser apenas uma adaptação de uma obra-prima da literatura nacional; queria também ser uma intervenção na conjuntura política, nesse caso como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira. (2003, p.45)

Um plano geral evidenciando a imensidão do ambiente seco. A família de Fabiano vai surgindo como se brotasse do chão rachado do sertão, como se, analogamente, pertencesse a ele (e de certa forma pertence). Andando há dias pela seca, a fome leva Sinhá Vitória a matar o papagaio de estimação para dar de comer à sua família. Nas primeiras imagens do filme já é perceptível a total consonância entre o espaço físico e o estado de secura e vazio em que os personagens se encontram. No estudo da obra do diretor Nelson Pereira dos Santos, pode-se constatar a representação do sertão em sua forma mais completa: seja no ambiente físico – terra seca, sol forte, vegetação característica – seja nas condições precárias de (sobre) vida – falta de água, comida e de moradia digna – seja na ignorância / ingenuidade dos personagens, ou na subordinação desses para com as figuras de poder presentes na obra (o soldado, o padre, o prefeito).

Vê-se em *Vidas Secas*, um retrato realista do sertão nordestino, desde o constante êxodo da família em busca de melhores condições de vidas, fugindo da fome e das inúmeras secas, passando pela forte presença da religiosidade, pela forma ríspida de tratamento dos membros da família entre si, ou ainda pela presença da cachorra magra com nome de “Baleia”. Um ponto crucial do filme é a falta de comunicação entre os membros da família. Fabiano, pouco conversa com a mulher e com os filhos. Inarticulado é facilmente enganado pelas figuras de autoridade presentes na narrativa. Geralmente a fala deles está mais associada a sons emitidos na lida com os animais - tanto a cadela quanto o gado. A figura do boi, por sua vez, está presente das mais diversas formas durante todo o filme, sendo responsável até mesmo pela sobrevivência da família. Assim como pontua Johnson (2003), Fabiano decide não matar o Soldado Amarelo em partes por que escuta um dos últimos bois sobreviventes na caatinga; ele faz sandálias de couro de boi para a família; utiliza como meio de transporte o carro de boi; e o mais importante, a família depende do rebanho pra comer.

È notório também a presença daquelas que Albuquerque Junior (2001) denominou de “imagens cristalizadas”, ou seja, imagens que são usadas recorrentes para representar um lugar, neste caso, o sertão. São elas: a família pobre, as crianças, a

cachorra magra, o gado, as autoridades, o padre, a igreja, a seca, o Sol, a vegetação, a casa de barro batido, a quermesse, a cachaça, a reza, a angústia, o choro, os urubus, a mudança e a fuga. Tais imagens ajudam a formar o discurso representativo do sertão. Para isso, Alexandre Barbalho (2004) em seu texto “Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo” coloca o conceito de representação enquanto algo deslocado do concreto e próprio à esfera das idéias, passando a ser parte integrante do real, ajudando a constituí-lo. Ele diz que “as representações fazem ver e crer, conhecer e reconhecer, e na luta em torno delas, da capacidade de elaborá-las e impô-las ao coletivo, está em jogo a capacidade de impor um sentido consensual ao grupo, seu sentimento de unidade e identidade.” (p.156)

Além de mostrar um nordeste arcaico, são marcantes também no filme as relações de poder que são construídas sempre de forma unidirecional, onde Fabiano e sua família são relegados à uma posição de submissão. O primeiro exemplo dessas relações de poder se dá com o fazendeiro que dá a Fabiano e a sua família a oportunidade de trabalharem em sua fazenda. Porém, a forma de pagamento não é justa (ele deixa para Fabiano apenas um bezerro de cada quatro que nasce), ele cobra juros altos sobre os empréstimos que cedeu durante o ano ao sertanejo e ainda o manda embora quando a seca retorna. Outro exemplo se dá quando Fabiano vai vender sua carne na vila e o cobrador de impostos o impedem de fazê-lo, alegando que, para isso, ele teria que pagar uma taxa ao governo - mais uma vez ele sai com a cabeça baixa, sem questionar. Uma terceira situação se dá durante os festejos da quermesse, quando Fabiano é preso pelo Soldado Amarelo que alega que ele faltou com o respeito para com ele. Fabiano passa a noite na cadeia, deixando Sinhá Vitória, os meninos e a cachorra baleia esperando por ele. Só é solto quando o prefeito e o fazendeiro vão à prisão libertar um outro prisioneiro e ao ser reconhecido pelo patrão, também sai da cadeia.

Fabiano é a representação do sertanejo que teme as autoridades, pois os considera mais inteligentes, superiores e perigosos podendo a qualquer momento fazer-lhe algum mal ou te tirar algum proveito. Na única oportunidade que ele teve de fazer justiça, a submissão ainda assim se sobressaiu: em um momento do filme, andando pela caatinga, Fabiano encontra com o Soldado Amarelo, que estava perdido. Em um primeiro momento, tomado pela raiva, o sertanejo se exalta e faz menção de ataque contra o Soldado. Mas logo após recua. Segundo Johnson,

Quando o vaqueiro encontra o Soldado Amarelo na caatinga, ele levanta sua peixeira para atacar, mas logo a abaixa, dizendo: “Governo é governo”. Assim Fabiano expressa o fatalismo do sertanejo que percebe que o soldado que o humilhou nada mais é do que um representante de níveis mais altos de autoridade. (2003, p.49)

O *Vidas Secas* de Nelson Pereira constitui uma leitura crítica e criativa da obra original, pondo em imagens as estruturas econômicas, políticas e culturais do sertão nordestino, a fim de criar uma representação o mais próxima possível da realidade nordestina da época em que se passa a trama. E assim como coloca Xavier (2001), junto com “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha e “Os Fuzis” (1964) de Ruy Guerra, consolida o sertão como temática crucial para se pensar as representações da nação brasileira.

### ***DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: SERTÃO, REALIDADE E DUALIDADE***

O Brasil estava em um momento importante de transição. Acabara de sair do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e estava prestes a entrar na fase de polarização dos conflitos sociais que nortearam os anos 60, “período de lutas por reformas e projetos nacionalistas, momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação” (XAVIER,1983,127). É nesse cenário conturbado que surge *Deus e o Diabo na terra do Sol*, que é explicado pelo próprio Glauber Rocha, citado por Ivana Bentes (2002) como,

(...) uma espécie de liberação da violência, através dos seus fantasmas, uma liberação do inconsciente coletivo, do camponês brasileiro, do Terceiro Mundo, através dos seus fantasmas mais expressivos que carregam em si, inclusive, os seus traços, os seus caracteres mais agressivos do arcaísmo barbárico.

O filme é fruto da época que o país estava vivendo e pode ser considerado o projeto que consolida o movimento cinemanovista na proposta de construir uma cinematografia crítica e em consonância com a realidade, tendo Glauber Rocha como mediador dessa relação, discutindo a situação do país de dentro do problema. É nessa fase específica do cinema brasileiro que a escassez de recursos técnicos foi encarada como caráter impulsionador de criação de uma linguagem adequada, e não como um problema de fato. Nasce então o conceito de “estética da fome” que transformou a precariedade técnica em força expressiva fazendo com que o cineasta encontrasse o

ponto exato de sincronia entre a linguagem e os seus temas. Nas palavras do próprio Glauber (1965), em seu artigo *Eztetyka* da fome “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente”.

*Deus e o Diabo na terra do Sol* narra a história de Manuel, sertanejo que vive no sertão da Bahia, vivendo da pequena parcela que ganha como vaqueiro, cuidando do gado do Coronel Moraes. Vivem com ele sua mãe, já idosa e sua mulher, Rosa, que cuida da roça e dos trabalhos domésticos. Fazendo uma comparação inicial e precoce, podemos ver aqui algumas semelhanças com *Vidas Secas*, como a primeira cena do filme, um *take* aéreo evidenciando a grandiosidade e aridez do sertão. Assim como no filme de Nelson Pereira, Glauber lançou mão do uso das imagens cristalizadas (a mandioca, a farinha, a romaria, o gado). Há semelhança também entre seus personagens, Manoel e Fabiano: ambos vivem com a família, têm o mesmo emprego e sofrem com os percalços da seca e com as injustiças de seus respectivos patrões. Porém, um fator crucial de diferença é logo apresentado na narrativa glauberiana: diferente de Fabiano, Manuel não se conforma com sua condição de explorado que é imposta pelo Coronel Moraes, que não cumpre com o acordo feito sobre a partilha dos bezerros, e questiona por seus direitos. Revoltado com a forma que é tratado, o vaqueiro mata seu patrão em um ato misto de fúria e justiça.

A revolta do vaqueiro no confronto com o coronel resulta em uma acumulação de motivos perfeitamente explicáveis pela sua experiência dentro da realidade social em que vive. (...) A reação violenta do vaqueiro ganha, portanto, pleno sentido a partir de sua relação com o poder dos homens. Para entendê-la, precisamos admitir que há em Manuel uma certa noção de direito, uma aspiração de justiça, mesmo que elementar, cristalizada na idéia de cumprimento correto de um acordo. (XAVIER,1983,130)

Após o crime, Manuel parte em retirada à sua casa, mas é perseguido pelos jagunços do coronel falecido. Já em frente à sua casa, inicia-se um tiroteio que culmina na morte de sua mãe. Segundo Xavier (1983), o personagem Manoel ao longo da narrativa, passa por três fases diferentes: a primeira é o Manoel-vaqueiro; em seguida o Manoel-beato; e por fim o Manoel-cangaceiro; e passa também por três rupturas, onde cada uma significa a transição de uma fase para a outra. A morte de sua mãe é primeira ruptura de fase do personagem, que se junta ao bando de Sebastião, o santo milagreiro, em Monte Santo. Rosa, sua mulher, não acredita nas palavras do “santo do povo” e se opõe a se juntar ao bando, mas é obrigada por Manoel, que entrega seu destino a



Sebastião, iniciando assim a segunda fase do personagem. Fiel e devoto das pregações do santo milagreiro, Manoel é influenciado por ele a acreditar que Rosa está tomado pelo diabo e que, se assim continuasse, comprometeria o destino do bando de serem salvos pelas forças dos céus. Por isso Manoel se sujeita a um ritual de purificação para salvar a alma de sua mulher e libertá-la das forças diabólicas. É nesse momento que ocorre a segunda ruptura de fase do personagem, só que dessa vez, a responsável pela mudança é Rosa, que mata Sebastião, a fim de resgatar o seu marido da alienação imposta pelo milagreiro.

Paralelo a isso, os senhores de terra e a Igreja, incomodados pelos beatos de Sebastião, apelam para Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro, para acabar com o bando e com o santo. Após localizar o Monte Santo, Antônio das Mortes extermina todos os seguidores de Sebastião, ao mesmo tempo em que este está sendo morto por Rosa. O matador deixa Rosa e Manoel vivos para contar a história, ajudando assim com a transição de fase do personagem. Assim, os dois se juntam ao personagem Cego Julio, que os conduzem ao encontro com Corisco, que é sobrevivente do massacre ao bando de Lampião. Manoel vê em Corisco um sinal para vingar a morte de seu santo Sebastião e vira cangaceiro. Porém, Antonio das mortes, tinha o desejo pessoal de acabar com Corisco. E isso vai desencadear no ultima ruptura do personagem Manoel: após a morte de Corisco pelo matador de cangaceiro, Manoel e Rosa seguem novamente como sobreviventes pelo sertão baiano.

Para Xavier (1983), essas três fases são separadas didaticamente na narrativa, como se desmembrasse a história em três partes distintas, onde uma é a evolução da outra. Para ele, “ tal separação pode ser entendida como associada a uma concepção muito simples de temporalidade humana e social, como se houvesse uma evolução natural dos fatos e nada mais, dentro de uma visão do tempo como extensão pura, mero quadro dos acontecimentos.”(p.84). Outro ponto relevante no filme é a dualidade, que não fica restrita apenas ao título do filme, estando presente durante toda a narrativa: a começar pelo próprio protagonista, que mata seu patrão, logo após se junta a um bando religioso e em seguida adere ao cangaço, sendo renomeado por Corisco com o nome de Satanás – vale ressaltar que o personagem traz consigo o peso do nome Manoel, que tem origem hebraica e significa “Deus está conosco”; a personagem Rosa traz consigo também essa dualidade, evidenciada por tentar sempre manter seu marido no caminho correto, mesmo que para isso tenha que matar alguém – como matou o santo Sebastião; o Antônio das Mortes, mata todos os beatos do Monte Santo, mas deixa Manoel e Rosa

vivos; Sebastião é o “Deus negro” do sertão, mas usa do seu poder de persuasão para fazer Manoel acreditar que sua mulher está com o demônio do corpo e para salvá-la ele precisaria matar um inocente; e ainda a grande dualidade entre o sertão e o mar, presente maciçamente nas fala de alguns personagens centrais da narrativa (Sebastião e Corisco). A última cena do filme evidencia ainda mais essa relação dual significando também uma metáfora de transformação do personagem Manoel que busca por novas perspectivas acompanhado pela trilha sonora que segue repetindo os versos “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” trazendo para a tela uma “metáfora visual” dessa transformação.

### **TENTATIVA DE FORMAÇÃO IDENTITÁRIA EM *MACUNAÍMA***

O filme de Joaquim Pedro de Andrade, assim como a obra homônima no qual foi baseado, traz para discussão pontos chaves que abordam a temática do sertão como indispensável para se pensar a identidade nacional, uma vez que estão inseridos numa fase da cinematografia brasileira onde há “concepções que gravitam em torno da questão do estado, do nacionalismo” (ORTIZ,2004,37). Para isso, assuntos como a definição de um caráter nacional, a cultura submissa, influenciada pelos estrangeiros e a racionalidade são dispostos através do personagem Macunaíma. O filme antes de mais nada é um marco para o cinema brasileiro, pois representa perfeitamente todo o ideário nacionalista que os cinemanovistas buscavam, sobretudo por que ele emerge em um Brasil em tempos de ditadura militar. Para Xavier (2001) a ênfase que *Macunaíma* dá a discussão das formas de consciência e alienação, tornou o Cinema Novo uma instância preocupada com as visões sintéticas da questão da identidade brasileira. E essa preocupação deve-se em grande parte à influência do Modernismo. Sobre essa relação entre a literatura modernista e o Cinema Novo, o autor coloca que,

Como parte de sua crítica social lhe era necessário colocar-se como primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais consistente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do modernismo dos anos 20, movimento de atualização da arte brasileira que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes. (XAVIER, 2001, p.24)

Desta forma, as representações da nacionalidade em *Macunaíma* aparecem, sobretudo apontando a transição da sociedade devido ao desenvolvimento social,

econômico, urbano e cultural do país. E isso fica claro na saga do “herói sem caráter” e seus irmãos rumo à cidade grande após a morte de sua mãe, Da mata virgem sai um Macunaíma puro, matuto, filho do sertão. O abandono de sua terra natal significou a necessidade do enfrentamento com a vida civilizada, numa grande metrópole. Ainda no caminho rumo à civilização, Macunaíma se banha em uma fonte que brota do chão e torna-se branco. Após a mudança, o personagem profere a seguinte frase: “fiquei branco, fiquei lindo”. Tal atitude revela uma recusa à sua raça de origem, deixando que a sua porção branca oprima as outras – o personagem é a junção das três raças formadoras do homem brasileiro: o negro, o índio e o branco. Ao chegar à cidade, Macunaíma fica angustiado e confuso, sem saber se os homens eram máquinas ou se as máquinas eram homens. Ele recebe uma pedra, chamada muiiraquitã de presente de Ci, mulher que conheceu logo que chegou à cidade e por quem logo se apaixonou. O muiiraquitã representa a possibilidade da formação de uma civilização brasileira, significando a aliança eterna entre o herói e o mato, entre o povo brasileiro e a natureza tropical. A pedra (muiiraquitã) que pertencia a Macunaíma pode ser analisada como o semióforo - termo abordado por Marilena Chauí (2000) - que seria um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica. Desse modo a pedra simbolizava a possibilidade de construir uma civilização e, portanto seria o Semióforo da nação. Perder essa aliança significa perder a possibilidade de construir uma civilização. Mas Macunaíma perde o muiiraquitã, ou seja, perde a cultura brasileira que levava consigo.

Macunaíma descobre que a pedra fora engolida por uma tartaruga e que o mariscador que a apanhara tinha vendido a pedra para um homem chamado Venceslau Pietro Pietra, que ao tomar posse da pedra, enriqueceu. O personagem Venceslau é a metáfora que representa a introdução da influência européia na vida brasileira, uma vez que ele é italiano. Ou seja, Macunaíma perde a muiiraquitã, que representa a possibilidade da formação de uma verdadeira cultura brasileira e este vai parar nas mãos de um europeu. Dessa forma, pode-se dizer que a oposição aqui estabelecida não é simplesmente entre o herói e o gigante Venceslau, mas sim entre a mata tropical (cultura, tradição) e a cidade (civilização).

Começa então a saga de Macunaíma em busca da cultura brasileira perdida (muiiraquitã). De diversas formas ele tenta reaver o muiiraquitã, mas não consegue, o que o faz ficar por mais tempo na cidade e com isso permanecer em contato constante com

as máquinas. A máquina altera a relação do homem com a natureza, interpondo-se entre eles. Macunaíma se vendeu às máquinas, quase se tornando uma. Por isso, frustra-se a tentativa de se estabelecer uma cultura nacional. Como ele não tem caráter, é facilmente comprado pelas atrações da máquina, esquece a natureza, renega as tradições. Macunaíma deixa que sua porção branca oprima as outras e se vende à civilização, não definindo uma nova raça. Fica explícito aqui um paradoxo: como pode ser ele guardião da possibilidade de construção de uma cultura genuinamente brasileira, representada pela muiiraquitã, sendo agora tão europeu tão civilizado?

Ele retorna ao mato verde completamente transformado e irreconhecível. Traz no rosto óculos escuros, nos pés botas e ostenta sobre o peito uma guitarra no melhor estilo *rock'n roll*. No mesmo barco que o trouxe à civilização, ele retorna com seus irmãos e uma nova companheira. Junto a eles, inúmeros eletrodomésticos, resquícios de uma vida entre as máquinas. O Macunaíma que volta para o Mato-Virgem não é mais o mesmo que saiu. O herói agora descaracterizado não se enquadra mais naquele espaço, naquela natureza onde um dia havia sido imperador. Agora ele é apenas mais um como aqueles que o assustou da primeira vez que pisou os pés na cidade grande. O retorno à mata virgem representa para Macunaíma o ostracismo e o abandono. Cansados da preguiça do “herói” seus irmãos vão embora novamente, deixando-o só.

Em *Macunaíma*, outro ponto marcante são os elementos visuais que em sua grande maioria faz alusão à nacionalidade brasileira, sobretudo através das cores. Primeiro, a mata virgem, as frutas e os grandes rios representando o verde da bandeira e um dos símbolos maiores do nosso país: as florestas e as belezas naturais. Quando na cidade, os principais elementos que remetem à brasilidade também são as cores verde, amarelo, azul e branca, mas dessa vez presentes em quase todas as vestimentas do personagem principal. Dentro desta perspectiva da natureza, vale ressaltar também a grande árvore que fica em frente a casa do personagem Venceslau, pois ela dá todos os tipos de frutos, remetendo à grande variedade de frutas tropicais que são típicas do nosso país. Esse é um ponto crucial dentro da narrativa. O filme assim como o livro de Mario de Andrade, cria um ambiente desregionalizado. “Em *Macunaíma*, também não há intenção de delimitar espaço geográfico ou tempo em que se desenvolve na narrativa; trata-se de uma alegoria sobre a identidade nacional” (LIMA, 1999, 145). Aqui a idéia central seria a criação de um Brasil totalmente brasileiro, sem as inúmeras influências externas através de enumerações folclóricas, costumes, crendices, comidas, falares, bichos e plantas diversas de todas as regiões, sem, no entanto se referir a nenhuma

delas, quebrando o regionalismo e caracterizando assim um aspecto de unidade nacional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma breve comparação das representações do sertão que os três filmes fazem podemos chegar à seguinte conclusão: os três filmes conseguem retratar através de imagens as estruturas socioeconômicas, políticas e culturais que circundavam o sertão nordestino; *Deus e o diabo na terra do Sol* e *Vidas Secas* foram ao centro do problema expor uma realidade, despir o sertão, mostrar que, enquanto um Brasil crescia, o outro continuava a definhando, a sofrer. Essas obras deram voz ao sertão, colocando na tela e ao alcance dos olhos dos espectadores a realidade nua e crua, trabalhando assim com o conceito da representação enquanto extensão da verdade; já *Macunaíma*, traz a preocupação com o caráter nacional, com a definição do que é brasileiro em contraposição ao produto importado, também evidenciando o contexto do desenvolvimento, trazendo um personagem que é engolido pelas máquinas, que o faz perder a sua essência. *Macunaíma* pode ser considerado então como um filme que representa a transição, de um Brasil do “mato virgem” para um Brasil do desenvolvimento, das máquinas, da selva de pedras. Essas obras, de maneiras diferentes, decalcaram representações como uma tentativa de entender o Brasil, entender as formas e as bases da nossa cultura, buscando naquele que é considerado o berço da nossa identidade, traços que nos identifique como unidade.

Ensejando imagens de vazio, de deserto, o *sertão* se coloca ora como obstáculo à homogeneização territorial e à eliminação das temporalidades disjuntivas, ora credita-se a ele a identidade nacional. De qualquer maneira, mesmo reconhecendo no *sertão* o cerne da brasilidade – aquilo que, nesse raciocínio, seria o mais genuíno, pois intocado pelos ares europeus ou norte americanos–, a sua permanência se devia a uma imaginação civilizadora, preocupada com a *alteridade* dentro da nação. (PEREIRA, 2007, 54)

Por isso, por essa busca constante de entender o Brasil como uma nação, que o sertão continua ainda hoje como temática recorrente na cinematografia brasileira. Neste ponto, o Cinema da Retomada dá continuidade ao ideal cinemanovista, resgatando “as temáticas sociais e os espaços de ambientação centrais do cinema brasileiro dos anos 60, bem como a representação de traços identitários da cultura” (SALVO, 2007). E essa pesquisa continua desta vez procurando identificar de que forma o Cinema de Retomada



– que se inicia com o lançamento do filme “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” de Carla Camurati em 1995 – trabalha a questão das representações do sertão, presente em inúmeras produções desta fase (como “Guerra de Canudos” (1997) de Sérgio Rezende, “Central do Brasil” (1998) de Walter Sales, “Eu, tu, eles” (2000) de Vicente Amorin, “O caminho das nuvens” (2003) de Andrucha Waddington) Vale ressaltar que, ao estudar as representações de um povo através de um espaço físico como o sertão, podemos entender melhor as questões relativas ao nacional, ressaltando ainda que tais representações consolidaram uma cultura audiovisual no Brasil, cultura essa que busca a cada dia explorar as diversas faces do país.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. – 2. ed – Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo : Cortez, 2001.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARBALHO, Alexandre. **Estado, mídia e identidade**: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. 2004. Disponível em <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n8\\_Barbalho.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n8_Barbalho.pdf)>. Acessado em 07 de junho de 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia** / organizador [da coletânea] Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

JUNQUEIRA, Lília. **A noção de representação social na sociologia contemporânea**. Disponível em <[http://www.fclar.unesp.br/soc/revista/artigos\\_pdf\\_res/18-19/08junqueira.pdf](http://www.fclar.unesp.br/soc/revista/artigos_pdf_res/18-19/08junqueira.pdf)>, acessado em 29/04/2009.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: intelectuais e representação gráfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan. IUPERJ, UCAM, 1999.

MENEZES, Paulo. **Representificação**: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092003000100007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000100007&lng=pt&nrm=iso)>, acessado em 29/04/2009.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Sertão e Narração**: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. *Soc. estado.*, Abr 2008, vol.23, no.1, p.51-87. ISSN 0102-6992

RANDAL, Johnson. **Literatura, cinema, diálogo e recriação**: o caso de Vidas Secas. In: *Literatura, cinema e televisão*. Tânia Pellegrini (ORG.). São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

SALVO, Fernanda. **Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela**. Disponível em:



<<http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/Revista/ArtigoFernandaSalvo.html>>, acesso em 14/06/2009.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TURNER. Graeme. **Cinema como prática social**; tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

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

\_\_\_\_\_. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.