



Revista Historiar

ISSN: 2176-3267

Vol. 14 | Nº. 27 | Jul./Dez. de 2022

Heverton da Silva Guedes

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

Heverton.sguedes@ufpe.br

Patrícia Pinheiro de Melo

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

patricia.melo@ufpe.br

SERTÃO ARCAICO, CINEMA NOVO: a representação sertaneja na década de 1960.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo problematizar a paisagem fixa que a primeira fase do Cinema Novo consolidou sobre o sertão. Ao conceber a miséria como estética, os cine-novistas deram corpo a um território feio e esfomeado, cujo poder simbólico repercute ainda hoje e, portanto, carece ser urgentemente desmistificado.

Palavras-chave: Cinema. Sertão. Representação.

CINEMA NOVO, ARCHAIC “SERTÃO”: THE REPRESENTATION OF THE BACKCOUNTRY IN THE 1960s.

ABSTRACT

This article aims to problematize the fixed landscape that the first phase of Cinema Novo consolidated about the backcountry. By conceiving misery as aesthetics, these filmmakers have given rise to an ugly and hungry territory, whose symbolic power still resonates today and, therefore, needs to be urgently demystified.

Keywords: Cinema. Sertão. Representation.

Introdução

Findada a década de 1950 o Brasil se encontrou em meio a intensas transformações políticas e sociais que acabaram por alterar radicalmente a forma como se via, e, por consequência, como se mostrava ao mundo. Diferentemente do que acontecera na década anterior, a partir dos anos de 1960 o projeto burguês de cinema perde a dianteira e passa a ser abertamente criticado por artistas, agora engajados, que buscam nos filmes não mais um lugar de contemplação e sim, de confrontação.

A fim de esclarecimento, cabe colocar que não pretendo desenvolver aqui um estudo amplo da década, mas sim, de um movimento específico dentro dela, que diz respeito ao Cinema Novo, mais precisamente, a sua primeira fase, na qual o sertão é eleito como território mítico e político. Esse momento é importante por se mostrar, declaradamente, interessado em sondar o universo sertanejo, como fica evidente na trilogia do sertão do nordeste¹: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra. O sertão erguido aqui, feio e esfomeado, é uma crítica ao sertão da década anterior, exuberante e romantizado. O sertão construído aqui, pobre e arcaico, é um convite ao levante revolucionário.

A arte deveria ser revolucionária e **a câmera deveria cumprir o papel do fuzil**, pois a proposta não era só afirmar, mas denunciar, questionar, fustigar nossas elites e capitalizar a entrada dos novos atores na luta política em direção às novas ideias que transitavam entre reformas imediatas e revolução (TOLENTINO, 2001, p.138).

Fosse contra o cinema de luxo encabeçado pela Vera Cruz, visto pelos cinemanovistas como colonizado; fosse contra o cinema “de massa” chefiado pela Atlântida Cinematográfica, visto pelos cinemanovistas como alienante; o Cinema Novo propôs uma ruptura formal e temática para com a produção *mainstream* que vigorava até então. Essa mudança de rumo deixou marcas profundas na nossa cinematografia, que nunca mais foi a mesma.

¹ XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Uma outra margem

Antes de tudo, a fim de contextualização, parece importante pontuar que o Cinema Novo está inserido na onda contestatária que varreu as artes durante a década de 1960, atacando, sobretudo, os modelos hollywoodiano e europeu de fazer cinema: para muitos cineastas das Américas, da Ásia, e da África, era extremamente urgente desenvolver àquele momento uma estética própria do terceiro mundo, híbrida e marginal², ciente e potente de si, para só assim, fazer frente ao imperialismo homogeneizante das potências capitalistas.

Das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neo-realismos e cinemas livres, especialmente a partir do final da década de 1950, o cinema (e o estudo do cinema também pode ser incluído numa percepção mais abrangente do fenômeno) passou a ser fortemente marcado pela política, pelo engajamento, pela dissidência, **pela opção pelas “margens”** (PRYSTHON, 2010, p. 164).

É justamente sob a inspiração de Glauber Rocha, principal personalidade do Cinema Novo, que os cineastas argentinos Fernando Solanas e Otavio Getino lançam em 1969 o manifesto intitulado *Em direção ao terceiro cinema*³. Para eles havia, essencialmente, três linguagens possíveis ao cinema mundial, sendo a primeira delas representada por Hollywood, comercial e romântica; a segunda, pela Europa, mais experimental e autoral; e uma terceira, a ser desenvolvida pelo terceiro mundo e cuja principal característica deveria ser a politização.

Para Solanas e Getino, face à incansável máquina imperialista, não se podia aceitar um papel passivo do público, pelo contrário, era preciso confrontá-lo, retirá-lo de sua zona de conforto, para com isso, levá-lo à luta, afinal “cada espectador é um covarde ou um traidor”⁴. Sob a inspiração, ainda, da violência anticolonial de Frantz

² PRYSTHON, Angela. Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

³ “No final da década de 1960, os intelectuais do Terceiro Mundo exigiram uma “revolução tricontinental”. No cinema essa ideologia terceiro-mundista foi cristalizada em uma onda de ensaios-manifestos militantes, exigindo uma revolução na política e outra no cinema, na estética e na forma narrativa”. STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

⁴ “Esta frase de Frantz Fanon que aparece em uma de las obras más emblemáticas del período, “La Hora de los Hornos” (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, representa las aspiraciones del cine político argentino combativo de la década del sesenta: No ser un film, ni un espectáculo, sino un pretexto para la acción. Un cine clandestino que no se proponía como fin ni la taquilla ni el simple entretenimiento. El hecho cinematográfico tiene un propósito puramente estético, sino esencialmente político, y pone de manifiesto la potencialidad del cine, no sólo para reflejar y testimoniar, sino para producir cambios, para anticipar hechos de manera visionaria y sobre todo para construir el tejido

Fanon, e do ideal de homem novo de Che Guevara, eles exigem uma revolução periférica tricontinental, através do cinema.

Nesse sentido, parece-me imperativo olhar com bastante atenção para as reivindicações temáticas e formais do Cinema Novo, em sua icônica *Estética da fome*⁵, a partir do qual o sertão se torna, pela primeira vez, e pelo mote da miséria, o centro para o cinema brasileiro, reunindo em torno de si uma série de debates estéticos, históricos, ideológicos e claro, políticos. O Cinema Novo parece entender o sertão como o palco da resistência, através, sobretudo, da marcada oposição entre urbanidade e ruralidade. Essa dicotomia foi largamente utilizada pelos cinemanovistas uma vez que enxergavam nela um precioso poder de choque, em especial, no tocante à realidade sertaneja, cujo único caminho de “libertação” seria a violência.

Não por acaso, o sertão fez parte da escolha estético-ideológica da mais marcante escola do cinema nacional, que elegeu a crítica social como eixo comum dessa produção imagético-discursiva. Essa opção do Cinema Novo pelos “brasis profundos” se inseria no imaginário das esquerdas e estava mais preocupada com a experimentação estética e a denúncia dos problemas sociais que com o cinema industrial das chanchadas. Todas essas obras serviram de marco na criação do **Nordeste como Território da Revolta**, mistificando a violência do cangaço ou a luta de Antônio Conselheiro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

Para Celia Aparecida Tolentino, o interesse dos cinemanovistas pelo sertão reside no fato de que esses diretores-autores enxergavam nele um passado pré-burguês, quase utópico, que por mais atrasado que fosse, continha em si o necessário para alavancar a luta no tempo presente. Diante disso, o atraso aparece como uma marca básica que existe para ser superada, através da conscientização e da conseguinte luta popular; por isso, o Nordeste passa a ser percebido, mais uma vez, como o berço original da “verdadeira brasilidade”. O que muda com essa década é o olhar do narrador para o objeto-sertão: antes, indeciso pelo seu caráter incivilizado; e agora, apaixonado pelo seu potencial revolucionário.

Nesse momento, como sabemos, era coisa comum para a esquerda brasileira vincular os rincões nordestinos às estruturas pré-capitalistas, até mesmo, feudais; o

histórico”. In: TAQUINI, Graciela. Todo espectador es un cobarde o un traidor. Buenos Aires, 2011.

⁵ Lançado em 1965 por Glauber Rocha, durante o congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, na cidade italiana de Gênova, o mais marcante manifesto do cinema nacional defendia uma estética de filmes feios, pobres e tristes como elemento básico da realidade brasileira e como instrumento político de mobilização social. Nas palavras do próprio Glauber: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”. In: ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

que demarcava uma população supostamente intocada pelo imperialismo, e seus estrangeirismos alienantes, como haviam ocorrido, por outro lado, nas parcelas urbanas do nosso território.

Seria, portanto, o sertanejo, o mais genuíno representante do povo brasileiro? Seria possível resgatá-lo do atraso para caminhar, enquanto nação, rumo ao progresso civil? Como já reivindicara Freyre⁶, o Nordeste podia até ter perdido a dianteira econômica para o Sudeste, mas, sob essa chave, continuava a gozar do primado cultural.

Ao lado desse intenso debate sobre brasilidade, ou melhor, sobre o que seria verdadeiramente brasileiro, estava, novamente, uma séria tendência à politização. Para os cinema-novistas era necessário, antes de tudo, identificar o Brasil de que se falava, escancarar seus males e mazelas, para então pensar e atuar na sua resolução.

De acordo com Ismail Xavier⁷, é nessa busca pela identidade nacional que o Cinema Novo dialoga diretamente com a herança modernista de 1920, mas agora com um imperativo diferente, uma vez que não bastava apenas caracterizar o que era o Brasil, era necessário intervir diretamente sobre ele.

A principal crítica do Cinema Novo ao Modernismo de 1920 reside justamente no fato de que, para esses cineastas, os modernistas sonharam com uma cultura nacional, mas se omitiram do processo de progresso social. Glauber Rocha, por exemplo, chamava o movimento de 1922 de “estética liberal do café, uma manifestação exemplar do liberalismo burguês, pois em 22 além da Arte Moderna, há o tenentismo e o surgimento do PC, sem haver entre estes fatos nenhuma integração. Quando a Coluna Prestes estava passando, os artistas, as pessoas cultas de São Paulo estavam tratando das reformas dos versos”⁸. Para Rocha, enfim, “somente através da dialética da violência, alcançaremos o lirismo”⁹.

⁶ BASTOS, É. R. Gilberto Freyre e a questão nacional. In: MORAES, R., ANTUNES, R., FERRANTE, V. L. B. (org.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁷ “Meu intento neste livro, publicado originalmente em 1983, foi tratar de forma mais incisiva uma questão central na experiência do Cinema Novo: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjuntura dos anos 1960. A demanda gerada pela inserção criativa na reflexão de longo prazo sobre a sociedade e a cultura brasileiras era posta em correlação com uma vontade de intervenção direta na vida política, antes e mesmo depois do golpe militar de 1964, quando foi vivida em termos distintos face ao período populista. In: XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. P. 9.

⁸ GERBER, R. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: Salles Gomes, P. E. (Org.) *Glauber Rocha*. 2.ed. São Paulo; Paz e Terra. 1991, P. 12.

⁹ STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

Um novo centro

Como podemos perceber, a politização se destaca como a grande marca da produção fílmica dos anos 1960, e como podemos imaginar, isso não se deu por acaso. Pelo contrário, foi o produto das significativas mudanças sociais pelas quais passava o Brasil, das capitais aos rincões, principalmente, no que diz respeito à ascensão de projetos e atores vinculados aos setores de esquerda. Entre eles, cabe destacar, a atuação da União Nacional dos Estudantes (UNE), que buscava trazer ao jogo político novos agentes para a luta contra o tradicionalismo.

A UNE assumiu então a tarefa de esclarecer as camadas populares sobre os “verdadeiros inimigos da nação”, através, sobretudo, de uma ação didática de intervenção direta nas ruas. Coube a ela simplificar e levar ao grande público uma série de temas até então típicos às discussões das elites, como a noção de mais-valia, de inflação, de imperialismo cultural e econômico, etc. Fundou por isso em 1962 o Centro Popular de Cultura (CPC) que desenvolveu os chamados *Cadernos do Povo Brasileiro*, uma série de publicações populares baseadas em temas urgentes para a sociedade civil naquele momento, entre os quais, salário mínimo, inflação, reforma agrária, e revolução. No mais, o CPC fomentou diretamente expressões culturais, dos mais variados tipos, promovendo desde o teatro de rua, festivais de música e literatura, até, é claro, o cinema.

Assim como eles se supunham iluminados por seus mestres, pretendiam ser mestres da classe operária que, uma vez iluminada, marcharia em direção a **sociedade socialista** (BERLINCK, 1984, p. 113).

Até ser extinto pelo golpe de 1964, o CPC produziu dois filmes de destacada importância: *Cinco Vezes Favela* (1962), que reunia cinco curta-documentários de diferentes diretores sobre o dia a dia das periferias cariocas; e *Cabra Marcado Para Morrer* de Eduardo Coutinho, que iniciado em 1964 e logo sabotado pela emergente ditadura só foi concluído 20 anos depois. O filme de Coutinho é notável por traduzir perfeitamente as tensões nacionais que antecederam ao golpe, seja por seu objeto, a morte de Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado por ordem de latifundiários da região; seja por seu percurso, que escancarou como o regime autoritário brasileiro pós-64 passou a caçar artistas como quem caçava terroristas.

Outro ponto digno de nota, é que foi justamente de um grupo dissidente da

UNE de onde vieram alguns importantes nomes do Cinema Novo, o que não é de se estranhar, uma vez, que como vimos anteriormente, os grupos compartilhavam de alguns valores e pretensões em comum. Mas apenas alguns. Eles acabaram por divergir, em especial, no que diz respeito ao desenvolvimento de uma arte brasileira, politizada e politizadora: os cinemanovistas acusavam a UNE de muito didatismo e pouca sensibilidade artística; enquanto que os partidários do CPC, acusavam os cinemanovistas de serem demasiado formalistas. Para a UNE, o Cinema Novo era muito polido e pouco popular.

Cabe dizer, que essa crítica é ainda hoje a mais recorrente que se faz ao movimento encabeçado por Rocha, e de fato, apesar de todo o debate e interesse nos tipos e temas populares, o Cinema Novo não foi capaz de chamar atenção das camadas mais humildes. Há quem aponte que o Cinema Novo, sobretudo, à medida que foi deixando de lado a crítica explícita para abusar das insinuações mais alegóricas com o desenrolar das outras fases do movimento, acabou por se revelar, ironicamente, um produto de consumo mais elitista. É essa exatamente a maior objeção feita pelo Cinema Marginal, que veio a florescer no final da década de 1960 e para quem o Cinema Novo teria acabado por se glamourizar em excesso. Já a segunda grande crítica reside justamente nas inquietações supracitadas deste trabalho: o de uma narrativa fixa de fome e violência sobre o sertão. O legado do Cinema Novo permanece inigualável para a cinematografia brasileira, mas não podemos negar que ele acabou por cristalizar, como nenhum outro movimento, uma imagética do sertão seco, esfomeado e miserável.

É notória a pouca influência do cinema novo entre as camadas populares. Os filmes sempre “falam” a um público muito específico. Isso que foi motivo de críticas por muito tempo e deve ser contextualizado para não cairmos em simplificações. Mesmo em sua leitura sociológica da história, o cinema novo não se tornou isento de críticas e é lembrado que consciente ou não acabou por **reiterar arquétipos sobre o Nordeste** (LIMA, 2016, p. 8).

Dito isso, parece-me importante destacar agora a atuação de outros atores ligados aos setores de esquerda, em especial, das ligas camponesas, recorte esse especialmente sensível para o nosso estudo. Como vimos, o início da década de 1960 ficou marcado por discussões intensas sobre o mundo rural brasileiro, sobretudo, no que tange à reforma agrária, verdadeira ferida aberta para as elites. O rural surge aqui como uma questão vital para a manutenção da pátria, seja aos olhos da esquerda, seja

aos olhos da direita.

Fato é que, pelo menos, desde a redemocratização em 1946, os movimentos rurais emergem como forças atuantes e para alguns, preocupantes; até que chegam à década 1960, em aliança com as organizações sindicais, como agentes decisivos nas discussões da política estatal brasileira, principalmente, no que diz respeito à distribuição de terras. Esse tópico acabou por se tornar uma das pautas primeiras do fadado governo João Goulart, e é frequentemente apontada pela historiografia brasileira como um dos motivos de frente para o golpe de 1964.

Nesse sentido, o rural se torna uma das grandes questões para o país com o ascender da década de 1960, reunindo em torno de si uma série de debates, que longe de serem homogêneos, abriram espaço para pensá-lo não mais como um lugar à parte, distante histórica e espacialmente, mas sim, como central para o presente e para o futuro, discurso que como podemos ver, foi sensivelmente incorporado pelo cinema brasileiro.

A relação com o mundo agrário era, pois, extremamente paradoxal: se, por um lado, era percebido como intocado, e por isso, o sumo da brasilidade, as reservas mais bem preservadas do nosso primado cultural; pelo outro, era visto com palco de crescente tensão, capaz de conduzir, em associação com as camadas proletárias urbanas, o país rumo a uma reestruturação decisiva.

Além disso, quando ampliamos nossa perspectiva para além das fronteiras nacionais, e analisamos com maior cuidado as correntes que se faziam valer nas demais periferias do sistema mundial, percebemos como havia, de fato, e mais uma vez em sintonia com as pautas brasileiras, uma clara tendência em se voltar para os interiores, para as raízes mais bem resguardadas, para bem e para mal, do que se projetavam ser as nações.

Esse mote era extremamente funcional, pois ao mesmo tempo em que atendia aos anseios nacionalistas de uma arte consciente da realidade nacional, era um claro contraponto à estrutura colonial. Assim sendo, muito do que antes era visto pelo colonizador como inferior passa a ser revalorizado pela lógica anticolonial, como foi com a miscigenação, como foi com o canibalismo, como foi inclusive, com a pobreza.

Deriva desse pensamento uma série de manifestos de difícil deglutição, portanto, para o colonizador, acostumado até então com o exótico ou típico: entram em cena a *Estética da Fome*, de Glauber Rocha; o *Cine Imperfeito* de Júlio García Espinosa; ou, ainda, a *Estética do Lixo* de Rogério Sganzerla. Esta última, para

exemplificar, ficou famosa por se utilizar de materiais cinematográficos usados, através dos quais os limites práticos se transformam em diferencial artístico, ou em um “significante”, como diria Ismail Xavier¹⁰.

A maior parte dessas estéticas alternativas revalorizam, por **inversão**, o que previamente fora visto como negativo, especialmente dentro de um discurso colonialista. Portanto, o ritual do canibalismo, por séculos o próprio nome do selvagem, o outro desprezível, se torna, com os modernistas brasileiros, um tropo anticolonialista e um termo de valor. (Lembrem que até o triunfante movimento literário “realismo mágico” inverte a visão colonial de mágica como superstição irracional). Ao mesmo tempo, essas estéticas compartilham o traço *jiu-jitsu* de transformar fraqueza em força tática. (STAM, 2010, p. 113).

Em vista disso, podemos afirmar que o Cinema Novo faz parte de um movimento mais largo, de contestação ao cinema hegemônico, que ecoou em diversas bandas do terceiro mundo, e que tem entre as principais características um esclarecido hibridismo. Como afirma Robert Stam, por mais que uma linguagem híbrida seja uma marca recorrente nas manifestações culturais latinas, (vide termos como *mestizaje*, *diversalité*, *creolité*) a partir da década de 1960, elas são reinauguradas como instrumentos potentes da pós-modernidade e da pós-colonialidade. Nesse sentido, a própria noção de mistura intrínseca ao hibridismo é ressignificada, e a pureza se mostra aberta à contaminação.

Ou seja, a ideia de transformação da sociedade encontra em temas tão caros ao terceiro-cinema, como a pobreza, a opressão, e a violência, uma estratégia e um estilo. Derivando daí a opção pelas margens, pelas periferias, fossem rurais ou urbanas; derivando daí o apreço do Cinema Novo pelos sertões e favelas. No mais, importante pontuar que esse movimento foi fortemente influenciado pelo cinema europeu que se contrapunha a Hollywood, sobretudo, pelo neorealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa.

Dos italianos, esses filmes herdaram o apreço pelas produções feitas fora dos grandes estúdios, no meio das ruas, com iluminação e gente real, e sobretudo, a tendência a uma linguagem mais direta, por vezes, crua, que encontra em *Vidas Secas*, quiçá, o nosso maior representante. Já os franceses, por sua vez, influenciaram-nos, principalmente, com a noção de cinema de autor, ao proporem os filmes enquanto marcados pelo sotaque de seus diretores que, mais uma vez em oposição a Hollywood clássica, tornavam-se o grande nome da obra em detrimento da

¹⁰ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

figura do produtor. E talvez seja por essa marca autoral que os narradores dos filmes assumem tamanho compromisso com a realidade que buscam apreender na película.

Conclusão

Podemos afirmar, por fim, que diferente do narrador da Vera Cruz, distante e indeciso, o narrador do Cinema Novo parte necessariamente de um impulso de intervenção direta na realidade. Aos seus olhos, o sertão é o palco primeiro da revolução, mas mais parece uma ferida aberta, frágil e sensível, carente de cuidado, para só então ser alçado a seu potencial transformador. Temos aqui, por conseguinte, a consolidação de um sertão arcaico, percepção comum aos três grandes filmes do primeiro ciclo cinema-novista, e construída de uma maneira tão poderosa que ainda hoje ecoa em nosso imaginário.

Assim sendo, a primeira e mais crua fase do Cinema Novo destaca-se por marcar radicalmente o olhar sobre o sertão, ao alargar estereótipos sobre ele. Em diálogo com as vanguardas latinas e europeias, os cinema-novistas rompem com o *know-how* hollywoodiano, saem dos estúdios, e se embrenham nas veredas sertanejas em busca do rural-real, que aos seus olhos é triste, feio, e esfomeado. E em face de tamanha miséria não encontram outra libertação que não a violência. Esse mundo arcaico que encontram aparentemente só pode ser conduzido ao futuro pelas armas. A câmera se faz arma, e sob influência de Fanon e Guevara, o sertão, revolução.

Referências

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

BASTOS, É. R. **Gilberto Freyre e a questão nacional**. In; MORAES, R., ANTUNES, R., FERRANTE, V. L. B. (org.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GERBER, R. **Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo**. In: Salles Gomes, P. E. (Org.) *Glauber Rocha*. 2.ed. São Paulo; Paz e Terra. 1991, P. 12.

LIMA, Carlos Adriano F. **Nem oito nem oitenta: o Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada**. ANPUH, Anais XIII. 2016.

PRYSTHON, Angela. **Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo**. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo:

Cosac Naif, 2004.

STAM, Robert. **Para além do Terceiro Cinema:** estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

TAQUINI, Graciela. **Todo espectador es un cobarde o un traidor.** Buenos Aires, 2011.

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

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

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

_____. **Sertão Mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasilense, 1983.

Heverton da Silva Guedes

Licenciado em História pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

Currículo Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/1490941376976192>

Patrícia Pinheiro de Melo

Professora da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Atua nos cursos de Graduação e Pós-Graduação na área de História da América Latina, com ênfase em História da Formação dos Estados Nacionais, História Ambiental e História Indígena.

Currículo Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/1014836206388440>

Artigo recebido em: 04 de julho de 2022.

Artigo aprovado em: 31 de outubro de 2022.